

## СЛОВАРЬ

## ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

## том второй

**ПЕРИФРАЗА** (греч. Περιφρασις, описание) — стилистический термин, обозначающий описательное выражение предмета по какому-либо его свойству или признаку. Например: “Царь зверей” вместо *лев*; “гороховое пальто” вместо *сыщик*; “Стагирит” вместо *Аристотель* по месту рождения. Особенно часто применяется перифраза при перечислении однородных предметов с целью избежать однообразия в именовании. Так, в “сонете” Пушкина наряду с пятью прямыми именованьями поэтов сонета — Данта, Петрарки, Камюэнса, Вордсворта, Дельвига — даны два описательных: “творец Макбета” в. Шекспир и “певец Литвы” в. Мицкевич. Особый вид перифразы составляет евфемизм (см.).

М. П.

**ПЕРСОНИФИКАЦИЯ** см. *Олицетворение*.

**ПЕРФЕКТ** (лат. perfectum). В латинском и нынешних европейских языках — форма прошедшего совершенного,

580

обозначающая законченность действия в прошедшем времени, близкая по значению к русскому прошедшему врем. глаголов совершенного вида; в древнегреч. — форма настоящего времени перфективного вида, обозначавшая результат законченного действия в настоящем времени.

**ПЕСЕННИКИ.** — см. Народная литература, Народная словесность.

**ПЕСНЯ.** — Терминологически песня, как один из видов художественного слова, является родовым понятием. Она обнимает собой: а) первобытную, синкретическую песню б) народную песню и в) песню индивидуальную, так наз. — искусственную.

Первобытная песня — первичная форма художественного слова — была тем, неразложимым по началу, художественным организмом, развитие которого неуклонно шло путем дезинтеграции — распада на самостоятельные элементы, уже издавна откристаллизовавшиеся в лирику, эпос и драму. Синкретическая песня не знала граней, отделявших эти три формальных элемента, не знала она и художественного слова

элиминированным от двух других видов искусства – жеста и музыки. Такое слияние этих трех элементов имело обоснование в том *целевом* назначении песни, какое последняя имела на первых ступенях человеческой культуры. Примитивное человеческое сознание, вовлеченное в процесс религиозных переживаний, для наиболее полного выражения овладевшего им экстаза, — этого постоянного спутника церемоний всех древних культур, — старалось использовать в едином религиозном действе все известные ему формы эстетического воплощения овладевших им эмоций. И, как следствие такой телеологической структуры песни, последняя, по началу, неразрывно была связана с жестом и музыкой, и в силу специфических особенностей языка, являющегося самым мощным орудием познания, — стала ядром, стержнем обрядового акта.

Историческая поэтика, изучая строение первобытной песни, установила главный ее признак: *хоровое* ее исполнение. У истоков

581

песни, правда, уже смутно вырисовывается роль солиста, но постепенное усложнение и развитие песни идет, главным образом, до пути *антифонии*, т.-е. переменного пения двух хоров. Антифонизм определяет собой структуру древне-еврейских и древне-греческих песнопений, при чем не исключена возможность, что зарождение его связано с участием в обрядах женщин и мужчин, составляющих два отдельных хора. При этом песня строилась так, что один хор отвечал другому, захватывая часть пропетой другим хором строфы. Дальнейшее развитие песни повело к выделению певца, что знаменует собой создание таких песен, которые уже не были чисто обрядовыми: обособившись от безличного хора (но все еще оставаясь безыменным), певец вывел песню на ту широкую дорогу, которой идет ее развитие в современной нам народной поэзии, зародившейся в те времена, когда безыменные слагатели закрепили свое обособление от хора созданием несвязанных с культом форм: песни героического эпоса (см. эпос), бытовой, сатирической и др. Но знак обрядового, еще дохристианского происхождения песни лежит и на всех остальных видах, явственно отмечая не только песни героического эпоса, но и современные народные. В этом отношении весьма показательно, что даже по истечении трехсот лет со дня принятия у нас христианства, церковная литература возбраняла петь песни, ибо такое занятие считалось наводнением дьявольским (Буслаев. *Ист. оч. русск. нар. слов. и иск.* т. II стр. 69), при чем церковному *voto* подлежали песни мирские, т.-е. народные песни. Этот характер народной песни, выросшей из дохристианской мифологии, обратил внимание еще до

гонений на песню у нас и в Западной церкви, после Толедского собора (в VI в.) объявившей народную песню антихристианской. Героический эпос — самое ценное с художественной стороны в народной песне — у всех, народов несет печать языческой эпохи. Славянские героические (юнацкие) песни: Марко королевич, Секула, Угрин Янко, Косово, у нас Илья Муромец, Добрыня, Алеша, Садко. Дюк, Поток, Соловей

582

Буд, Чурило, Михаило и др., германские “Беовульф”, “Кудрун”, “Нибелунги”, исландская Эдда, финская Калевала и пр. и пр. — все они проникнуты дохристианской мифологией, являющейся скелетом народной героической песни. Теми же элементами языческого мировоззрения проникнуты и народные бытовые песни — наши колядки, щедровки, свадебные, веснянки, царинные, купальские, зажиночные, подблюдные и некоторые образцы провансальской поэзии, напр., поэма, сложенная в XI в., содержание которой заимствовано у Боэция.

Народная героическая песня, развившаяся в средние века и на западе получившая столь художественную обработку, в так наз. провансальской поэзии, в форме **chansons de geste** в настоящее время почти всюду приходит в упадок: ныне только на Балканах — в Черногории, Боснии, Сербии — слагаются новые песни этого типа, исполняемые вместе с ранее сложенными под звуки однострунной скрипки (гусле). Это явление, явно как и разительное ослабление народного творчества в создании песен других видов — бытовых, эротических и пр., констатируемое исследователями народной поэзии, находит себе объяснение. Методологическое указание для разрешения проблемы об упадке народной песни в настоящее время, дается, напр., Потебней (Из Зап. по теор. слов. стр. 138): “Народная поэзия и литература служат представителями двух различных состояний человеческой мысли, которые относятся друг к другу, как степени предшествующая и последующая”. Развитие письменности, знаменующее непрерывный рост цивилизации и сопутствующее углублению социальных различий между группами, входящими в нацию — процесс, губительный для народной песни. С одной стороны “происходит различие между *urbanum* и *rusticum paganum* между большим городом и провинцией, деревней, между цивилизованными классами и грубой чернью, несовместимое со всенародным поэтическим творчеством” (Пот. *ib.* 141). А с другой — закрепление художественного слова в письме, тот необходимый отбор изобразительных средств, какой имеет

583

место в литературе, как основной принцип теории индивидуального творчества, знаменует собой следующий шаг человека по пути углубления познания. И в этом смысле письменная поэзия, в частности песня искусственная, играет ту же роль в организации нашего сознания, какую играет язык, с той только особенностью, что в письменной поэзии еще более нагляднее проступают черты, определяющие организующую роль языка (см. язык). И как следствие — народная песня — поэзия устная — вытесняется песней искусственной. Эта последняя немислима вне письменности. Авторы искусственной песни — Макферсон, Берне, Мериме, Беранже, Уланд, Кольцов и др. — заимствуют у народной песни характерные для последней приемы художественной обработки слова и стремятся затушевать знаки своей индивидуальности. Иногда им удается сего достигнуть, как, напр., Макферсону в Оссиановых песнях.

БИБЛИОГРАФИЯ: Пыпин — История русск. этногр. 1890—1, История русск. литер. 1898; Буслаев. Народная поэзия. 1887. А. Веселовский — Историч. поэтика, т. I. Потеня — Из зап. по теор. слов., 1905. Объяснение малор. и сродн. нар. пес., т. I и II. 1887. Child. English and scottish pop ballads (англ). Jeanroy Les origines de la poesie lyrique en France (франц.). Kogel. Gesch. d. deutsch litt (герм).

*Евгений Ланн.*

**ПИЗМОН (Pizmon)** вероятно от псалом, др. евр. духовное стихотворение с обязательным повтором (рефрен). По исполнению сходство с греческ. антифоном (противогласник). Форма интересная с точки зрения требования народной поэзией рефренов.

**ПИРРИХИЙ** в греческом стихосложении представлял собою стопу в два кратких слога. В некоторых случаях один из этих слогов имел несколько большую долготу, чем другой (позднее, может быть, и зачатки ударности), долготу, которая не могла быть выражена целой морой; такой пиррихий назывался иррациональным; по существу своему пиррихий не есть стопа, и нельзя себе представить стихотворения,

584

написанного пиррихиями: он может встречаться либо в логаядических размерах, либо в случае стяжения. О пиррихиях в русском языке впервые заговорил еще Тредьяковский, отметивший, что не все стопы русского двудольника имеют одинаковое ударение, и указавший на аналогию между греческой стопой того же имени и “пропуском” ударения в русском “ямбе”

как, например, в строке “В красе негаснувших страстей”, где пропущено ударение третьей стопы, т.-е. на третьей стопе осталось его ритмическое ударение и нет словарного. Это явление называется полуударением, ускорением, пиррихием, но, конечно, не имеет ничего общего с греческим пиррихием. Так как в нашем “ямбе” мы имеем ряд разнообразных ударений (по силе ритмической), то полуударения в общей экономии стиха имеют сравнительно малую значимость, ибо заглушаются ведущими строку диподическими и колониическими ударениями. На изохронизм стоп ускорения не влияют, поскольку не разрушают диподии; строки же, разрушающие диподию (как “Кочующие караваны”), разрушают вместе с диподией и самый характер стиха, передвигая диподическое ударение на несоответствующее ему место. Но так как русский стих вообще допускает самые разнообразные отступления, то и это разрушение (разумеется, в ограниченном количестве) особо неприятного впечатления не производит, тем паче, что эти-то строки имеют характер и трибрахованного трехдольника, т.-е. метрически правильного другого размера. На основании статических подсчетов ускорений Белый произвел своеобразное обследование русского стиха, пробудившее интерес к таким обследованиям и давшее некоторые элементарные сведения об эволюции русского стиха.

С. П. Б.

**ПИРРИХИОДАКТИЛЬ** (pyrchichio–dactylus) пятисложная стопа, представляющая собой соединение пиррихия (UU) с дактилем (–UU).  
Схема:

UU–UU;UU–UU.

**ПИСАТЕЛЬ.** Все писатели–поэты приходят в мир со своими песнями

585

и сказаниями о жизни и уходят, не открыв своего настоящего лица. То, что мы обычно знаем о писателях, говорит нам больше об их литературном и социальном родстве, но очень мало, или почти ничего — об их т. наз. “писательской сущности”. Эта последняя от нас скрыта и, главным образом, потому, что скрытым от нас является творческий процесс писателя. Его осветить пока не удалось ни ученым, ни самим носителям его, писателям–поэтам. Правда, писатели в своих автобиографиях, дневниках и записных книжках пытаются подойти ближе к проблеме о своей сущности. Отдельные эпизоды из своей творческой жизни они хотя и выявляют, но исследователь бессилён по этим эпизодам восстановить полную картину творческого процесса — до того субъективны они и не поддаются

обобщению. Творческий путь писателя вне поля его наблюдений: он начинается за пределами сознания.

“Вот настоящий путь (творческий), чтобы человек не знал, что он думает. Все тогда как бы подарено”. Эти слова принадлежат не кому другому, как Гете, которому мы, быть может, больше чем кому-нибудь обязаны самыми основными данными о творческих состояниях.

Таким образом, не претендуя в предлагаемой статье разрешить проблему о сущности писателя, попытаемся лишь отметить те более или менее характерные свойства его психики, которые выделяют его из общечеловеческой массы.

В глубокой древности вокруг поэта создаются легенды, и дар слагать песни (поэт — происходит от греческого слова и означает слагатель, формовщик и т. п.) считают даром богов.

“Музы, — повествуются в одном греческом мифе, — изливают росу на уста властителей, которых взыскали с колыбели, и из уст их потом выходят слова сладкие, что мед”.

“Я могу спеть всякую песню, — говорит Кара киргизский певец: — Бог послал мне в сердце дар песни, так что мне искать их нечего, все выходит из меня, из нутра”. (А. Веселовский — Поэтика т. I.).

586

А в библии поэт Исаия назван посланником божьим, к которому глас с неба воззвал и приказал идти в народ бичевать его пороки и зло.

И всякий раз, когда человеческая мысль в истории сворачивала с пути положительных знаний, и погружалась в мистические недра, она видела в поэте существо высшего порядка, совершеннейшее создание бога и природы. Так было с романтиками, сменившими “ложноклассиков” в литературе, для которых поэт был ученый. Ради поэта, думали романтики, и создана жизнь на земле, чтобы она могла найти свое отражение в его творческом “я”.

В часы вдохновения поэт узнает все то, что было, что будет, говорили они.

“Поэт должен отрешиться от всякой почвы, он созерцает мир сверхчувственный, он безумец” (Новалис).

Современная научная мысль от старых легенд о происхождении поэтического дара отвернулась. Поэтическое дарование она рассматривает, как одну из обычных духовных способностей человека.

“Между поэтом и не–поэтом существует количественное, а не качественное различие, говорит Р. Мюллер–Фрейенфельс. Поэт от остального человечества отличается интенсивностью переживаний и способностью их выражать в родственных чувствам образах — символах. Вдохновение поэтическое нужно рассматривать только как повышенную сильную форму переживания, оно свойственно также ученым и религиозным вождям” (см. его “Поэтику”).

Д. Н. Овсяннико–Куликовский художника определяет так: “Это тот из нас, кто ловит образы, данные в обыденном мышлении”. Для нас, — замечает он, — образы, данные в обыденном мышлении, только средство осуществления и функционирования нашей речи–мысли, направленной на текущие потребности жизни. У них (т.–е. у художников) эти образы, служа той же цели, незаметно выделяются, обособляются, освобождаются от служения ближайшим потребностям мысли и, получая самостоятельное значение и особую разработку, приноравливаются уже к другой цели — к познанию жизни и психики человеческой”.

587

(“Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве”. — Вопросы теории и психологии творчества, сб. статей).

Не входя в оценку приведенных здесь взглядов, укажем лишь, что они сходятся в своем определении поэта–писателя, рассматривая его как человека незаурядного, исключительного. Правда, как все люди, писатель зависит от социального уклада той среды, в которой вырос, жил и творил. Среда дает определенный уклон его мировоззрению и заставляет так, а не иначе перерабатывать воспринимаемый жизненный материал. Поэтому не случайно деление писателей по общественным симпатиям и группировкам. В зависимости от времени, от сопутствующих писателю в его жизни социальных пертурбаций, в его творчестве будут преобладать те или другие мотивы.

К тому, чтобы писатели были борцами–подвижниками, мы привыкли, особенно у нас в России. Русские писатели были всегда там,

Где горе слышится,  
Где тяжело дышится.

А вся русская литература в целом не переставала быть общественной трибуной, с которой клеймилось позором зло действительности, за что не одна писательская жизнь оборвалась раньше времени.

И на Западе писатели боролись с реакцией. Гейне, Гюго, Зола, и другие мировые писатели были одновременно величайшими борцами за

справедливость. Тем не менее, как общее психологическое явление, можно констатировать преобладание элемента созерцательности, располагающей к пассивности в жизни, в натуре писателя. При этом, разумеется, надо помнить, что всякое художественное произведение есть проявление особого рода активности писателя.

В момент творчества писатели, поэты — активнейшие среди людей.

Мобилизуя все силы своей души, писатели ведут тогда ожесточенную войну за преодоление будничных шаблонных слов, в которые не идут вдохновенные мысли. И даже после того, когда писатель, казалось, нашел уже новые слова, “одеяние стиля” для своего поэтического

588

замысла, и тогда он не успокаивается. Начинаются опять поиски за формой, “муки слова”. Оттого всю жизнь писатель пишет одну каигу, как говорит Флобер, — что не может никак выразить свой основной образ мира, неотступно преследующий его.

Как сердцу высказать себя,  
Другому как понять тебя.  
Поймет ли он, чем ты живешь.  
Мысль изреченная есть ложь.

Знает и чувствует каждый поэт вместе с Тютчевым, что “мысль изреченная есть ложь”, но не может примириться. И борется он без конца, чтобы “рассказать свою душу”, чтобы разгрузиться от бремени своих сильных переживаний. Не находя же себе выхода, мысли всей своей огненной стихией обрушиваются на сердце поэта, сжигая в нем веру и надежду. Замыкается тогда писатель в себе, погружаясь в нестерпимое молчание. И кажется ему мир пустыней, по выражению Флобера, в которой никто никого не понимает (см. “Муки слова” А. Горнфельда. Вопросы теории и психологии творчества, сб. статей).

Так писатель расходует свои силы на творческие акты и мало их остается у него, чтобы мог он быть участником в жизни.

— Я изнемогаю от усталости всегда изображать человеческое и никогда не принимать в нем участия. Разве художник вообще человек... Кто живет, тот не работает, и чтобы стать творцом, надо умереть, — говорит устами героя рассказа “Тонио Крегер” Томас Манн.

“На какое печальное, случайное и бедственное существование обрекает себя всякий, — замечает в своей биографии–характеристике Бодлера Теофиль Готье, — направляющийся по тому скорбному пути, который зовется литературной карьерой. С этого дня он может себя вычеркнуть из

числа людей: всякое действие у него прекращается, он только зритель жизни. Всякое ощущение становится у него объектом анализа. Невольно он раздваивается и, наблюдая как бы нечто для него внешнее, становится соглядатаем самого себя”.

О Л. Н. Толстом Софья Андреевна

589

Толстая рассказывает в своих записках следующее: “Сидел он раз у окна задумавшись и смотрел на все происходившее на улице: вот ходит будочник, кто он такой, какая его жизнь? А вот карета проехала, кто там и куда едет и о чем думает, и кто живет в этом доме, какая внутренняя жизнь их. Как интересно было бы все это описать, какую можно было из этого составить интересную книгу”...

Приведенный эпизод из жизни гениального писателя характерен не только для него.

Все писатели с исключительной жадой устремляют свои взоры на окружающий их мир. Но созерцая этот мир, писатель одним простым наблюдением не ограничивается. Из всего виденного он выбирает только 1/100.000, по выражению Л. Н. Толстого, что всего больше соответствует его внутренним состояниям (см. Воплощение) — это труд, который требует колоссальнейшего терпения (Талант — это терпение, говорит Бюффон).

У простого смертного не может его хватить.

Оттого так непохожа жизнь писателя на жизнь простого смертного и бедна внешними событиями. Недаром Флобер, наиболее типичный в этом смысле писатель, на просьбу прислать свою автобиографию ответил:

— У меня нет никакой биографии.

Личные радости и горести, выпадая на долю писателя, никогда не поглощают его целиком, как это случается с простыми смертными. Вспыхивая в душе писателя, они приводят в движение всю творческую его организацию. Писатель тогда забывает себя.

Творческое воображение дорисовывая и углубляя его переживания, лишает их личной субъективной окраски, так что и в эти минуты писатель не участник жизни. Точно все переживания для того и возникают в душе поэта, чтобы он мог о них рассказать миру, как об этом с иронией говорит А. Пушкин:

Постигнет ли певца волнение,  
Утрата скорбная, изгнание, заточение,  
“Тем лучше”, говорят любители искусств.

590

“Тем лучше”, говорят любители дум и чувств.

И нам их передаст.  
(Из "Ответа Анониму").

Но не только тем отличается писатель от простого смертного, что умеет как-то поддаваться своим житейским переживаниям, не растворяясь в них, что готов принести в "жертву Аполлону" самое близкое и единственное. Об этом прекрасно повествуется в рассказе "Овальный портрет" Эдгара По.

В то время, как простой смертный испытывает на себе дыхание "житейских бурь" лишь тогда, когда они проносятся, задевая его, писатель чувствует их дважды: в первый раз слабее, ибо, как мы указали, он зритель жизни, и второй раз очень сильно во время творческого акта. Вот почему Л. Н. Толстой в беседе с А. Гольденвейзером сказал, что "он часто сильнее чувствует не пережитое им действительно, а то, что он писал и переживал с людьми, которых описывал", — т.-е. свои собственные переживания, но только отлитые в поэтические образы, после их преобразования в мире его фантазии. Подобное воссоздание переживаний, правда, знакомо каждому человеку: в воспоминаниях и сновидениях минувшее проходит перед ним. Но, всплывая на поверхность сознания, эти образы минувшего способны лишь на миг увлечь человека, и затем, словно пена на гребне волны, исчезают бесследно. Между тем, как образ минувшего, захватив поэта, не покидает его уж до тех пор, пока не найдет своего воплощения в творческом акте.

"Во время творчества идей, звуков, образов, — говорит Короленко, — писатель становится несколько выше средней личности. Он как бы удаляется в маленькую горную часовенку, отгороженную от наших будней".

За порогом этой "часовенки" он сбрасывает свои будничные одежды, пропитанные запахами повседневности, убивающими непосредственное творческое восприятие жизни и людских отношений. Освобожденный — он легко проникает в тайники человеческой души. Перевоплощается. В этом, возможно, ему помогает та неизрасходованная на

591

участие в жизни энергия, которую он сберегает, как зритель жизни.

Определяя так писателя, мы должны подчеркнуть, что косвенно писатель всегда участник жизни, т. к. каждое его произведение производит соответствующий эффект в том обществе, где оно появляется. Кроме того, слупой, когда писатель оставляет свой наблюдательный пост и кидается в битву общественной жизни, наравне со всеми смертными, нередки, но тогда он только нам облегчает задачу по определению его социальной сущности, ибо, как участник жизни, он всегда ярче является сыном своей эпохи, класса.

Душа поэта не может вместить в себе по закону как бы психической непроницаемости и волю к участию в жизни, и волю к творчеству. Становясь же в ряды активных членов общества в прямом смысле, писатель заглушает в себе свой художественный талант, перестает следовательно быть для нас загадкой, оттого легче уловить тогда его социальную сущность. Что нельзя одновременно быть и участником жизни и поэтом–творцом, об этом очень убедительно говорит в своем “Дневнике” В. Короленко — писатель, отдавший много энергии и лет общественной деятельности.

“Художественный талант должен органически расти, отстаиваться, так сказать, как чистый кристалл. С того времени, как человек сознает себя, — начинается постепенное нарастание художественного темперамента и оно должно идти непрерывно. Я же, хотя меня и называют молодым беллетристом, начинаю свою карьеру уже за 30 (мне теперь 34 года), и хотя с детства я мечтал о литературе, но после целый период прошел для меня в иных увлечениях, в иных впечатлениях. Это не беда конечно, но дело в том, что в этот период я перестал даже *“относить все явления к их изображению”* (курсив наш — Э. Л.), что всегда инстинктивно делал раньше, и что, по верному замечанию Флобера, есть неперемный признак художественного настроения. Среди замутившихся, т. сказать, *“вихрящихся”* условий нашей современности, многие у нас подверглись тому же процессу. Я знал очень многих талантливых

592

молодых людей с сильными задатками художника, которые направляли все силы души в другую сторону, а художественные инстинкты подавляли и глушили.

Таким образом проходили полосы жизни, которые нарушали целостность развития, и кристалл (возвращаясь к этому сравнению), получивший основание и верхушку, в средней части остался аморфным”. (“Отрывки из Дневника”, 1887 г. — Вопросы теории и психологии творчества, т. 8).

В эпоху кровавой схватки классов, в период гражданской войны, когда все силы и энергия целого коллектива расходуются на борьбу, невозможно поэтому и процветание искусства.

“Неверно, — указывает Л. Троцкий, — будто искусство революции может быть создано только рабочими. Именно потому, что революция рабочая, она слишком мало рабочих сил освобождает для искусства. В эпоху французской революции величайшие произведения, прямо или

косвенно отражавшие ее, творились не французскими художниками, а немецкими, английскими и другими.

Так, национальная буржуазия, которая непосредственно совершала переворот, не могла выделить достаточно сил, чтобы воспроизводить и записывать его (“Партийная политика и искусство”, — Литература и революция, Л. Троцкий.).

“В до-революционную эпоху и в первый период революции пролетарские поэты относились к стихосложению не как к искусству, имеющему свои законы, а как к одному из способов пожаловаться на тяжкую участь или проявить свое революционное настроение. К поэзии, как к искусству и мастерству, поэты подошли лишь за последние годы, когда ослабело напряжение гражданской войны” (“Пролетарская культура и пролетарское искусство” — там же).

В заключение необходимо отметить, что художественный талант не требует, однако, чтобы носитель его был бесстрастным созерцателем в жизни. Не все, что писатель созерцает, он потом творчески воспроизводит. Очевидно, лишь те явления жизни могут стать объектом изображения, которые в той или другой

593

форме захватывают душу писателя, оставляя в ней известный след. А это возможно только тогда, когда писатель активно созерцает явления жизни. Вне активного созерцания немыслимы были бы вообще какие-либо “внутренние состояния” — переживания и настроения поэта, а следовательно и самое творчество его. Гете, этот “бесстрастный олимпиец”, даже и он говорил, что “не сочинял и не высказывал того, что его не мучило и не жгло”. Итак, писатель — зритель жизни, но зритель, у которого созерцание всегда активно. Чем крупнее талант художника, тем он больше и дальше видит в жизни (отсюда поэты-пророки), сильно переживает, тем больше он активен. Но активность свою он осуществляет через художественные произведения: в этом основная черта, отличающая поэта и не-поэта.

Э. Лунин.

**ПИУТ.** (*Пиутим*) или Пиют (Пиютим). Имея греческое происхождение, сохранился в еврейской духовной поэзии, где имеет значение *гимна*. Более широкое значение термина *Пиут* — вымысел, поэзия. В духовной еврейской поэзии встречаются П. различных видов: в форме акrostихов (алфавитных и др.), в форме глоссы с библейским текстом в начальной строфе, в форме двухстишных и трехстишных строф. По темам тоже различны.

И. Р.

**ПЛАВНЫЕ СОГЛАСНЫЕ.** Сонорные (см.) согласные *л* и *р* разных видов. При произношении *л* кончик языка упирается в десны или верхние зубы, но по бокам или с одного боку остается проход для выхода звучащего воздуха. Чем шире такой проход, тем звук *л* тверже, и чем уже, тем мягче. Русское *л* твердое является очень открытым, осложненным кроме того велярной артикуляцией (см. Веляризация), а *л* мягкое (*люди* и пр.) — очень закрытым; т. н. “европейское” *л*, обычное в европейских языках (напр., франц., немецк. и др.) — закрытое, но менее закрыто, чем в русском яз. Звук *р* бывает разных видов: 1. *р* *зубное* получается от дрожания

594

под напором выдыхаемого воздуха прижатого к верхней десне кончика языка; таким является обычное русское *р*, твердое и мягкое; 2. *р* *задненёбное* или *картавое*, известное м. пр. во франц. яз., получается от дрожания язычка, которым заканчивается сзади мягкое нёбо. Кроме этих двух видов *р* существует также *р* *губное*, являющееся не сонорным, а шумным (см.) звуком, звонким (напр., в междометии “брр...”) или глухим (напр., в том слове, которым останавливают лошадей: “тпру”), и получающееся от дрожания сжатых губ под напором выходящего воздуха.

**ПЛЕОНАЗМ** — приток слов, при остановленности смысла, включенного в них. Простейший тип — т. н. тавтология (тождество): например, “*душа* есть совокупность *душевных* явлений” или “*свет* — колебание *световых* частиц” (из учебников 90-х гг.).

Но при гибкости современного синтаксиса и богатстве синонимов, тавтологии легко избежать, делая плеоназм из явного скрытым: у современных писателей он, обычно, превращается из тавтологии в *накопление синонимов*.

Устная речь, вследствие невозможности “переслушивания” ее, всегда менее компактна, чем речь письменная, допускающая перечитывание.

Поэтому в так называемой риторике, искусстве устной речи, вполне допустима т. н. *амплификация*, распространение, повторность и синонимичность слова. Но и здесь скрытый плеоназм требует осторожности и умеренности в пользовании им. Цицерон заявляет (“*De Oratore*”), что самый молчаливый из людей — оратор. Но на практике Цицерон сам злоупотребляет плеоназмом, который проникает в плотную ткань его речи в виде все более ширящихся логических пробелов: слова идут — мысль стоит. У Квинтилиана вся речь как бы разжижена: плеоназм неуловим, но он везде.

Возникновение плеоназма в литературе можно объяснить переносом приемов ораторской речи в речь писателя замещением стилистики риторикой. Такова история французской литературы: “француз — говорит Легуве — когда у него есть мысли, спешит изложить

595

их; когда у него нет мыслей, — тоже спешит изложить их”.

Являясь своего рода *слоновой болезнью стиля*, от которой слово разрастается, но делается бессильным, плеоназм поражает литературную речь обыкновенно в эпоху, когда все идеи данной культуры или класса *израсходованы*: “от идей слова остались, а от слов, остались буквы” (Саша Черный). И искусство мышления деформируется в искусство слов, а искусство слова (поэзия) вырождается в игру звуком и буквами. В такие эпохи болезнь слова проповедывается, как высшее здоровье, и возникает и разрабатывается особое упадочное искусство: *искусство молчать словами*.

С. Кржижановский.

**ПОВЕЛИТЕЛЬНОЕ НАКЛОНЕНИЕ.** См. Наклонение.

**ПОВЕСТЬ** — род эпической поэзии, в русском литературном обиходе противопоставляемый обычно роману, как более крупному жанру, и рассказу, как жанру меньшему по объему. Однако применение этих трех наименований у отдельных писателей настолько разнообразно и даже случайно, что приурочить каждое из них, как точные терминологические обозначения, к определенным эпическим жанрам крайне затруднительно. Пушкин называет повестями как “Дубровского” и “Капитанскую Дочку”, которые легко могут быть, отнесены к романам, так и коротенького “Гробовщика”, входящего в цикл “Повестей Белкина”. “Рудина” мы привыкли рассматривать как роман, и в числе шести романов фигурирует он в собрании сочинений Тургенева, но в издании 1856 г. он включен самим автором в состав “Повестей и рассказов”. Своему “Вечному мужу” Достоевский дает подзаголовок “рассказ”, между тем, как более короткие

произведения он называет “повестями” (“Хозяйка”, “Слабое сердце”, “Крокодил”) и даже романами (“Бедные люди”, “Белые ночи”). Таким образом, дифференцировать термины, равно как и жанры, ими обозначаемые, только по литературной традиции, с ними связанной, не удастся. И все же есть полное основание для установления

596

внутренних границ в пределах родового понятия, подразумеваемого за всеми этими наименованиями. Легче обособляется от понятия повести *роман* (потому уже, что это термин международный), и о нем см. особую статью. Что же касается других эпических жанров, к которым хотя бы расширительно можно приурочивать понятия повести, то о них удобнее говорить вместе в настоящей статье.

Наше слово “повесть” не имеет точного соответствия в других языках. Ближе всего к нему подходит немецкая «**Geschichte**», употребляемая также очень распространительно. Современный французский «**conte**» (помимо соответствия своего в определенных случаях нашей “сказке”), ближе передает наше слово рассказ, ибо под «**conte**» современный француз никогда не понимает, напр., романа. Напротив, в средние века как «**conte**» обозначали постоянно и большие эпические произведения (напр., “Повесть о Грале” — «**Conte del Graal**»). Не меньшая спутанность словоупотребления связана и с термином “новелла”. В итальянском, французском, немецком языках под словами «**novella**», «**nouvelle**», «**Novelle**», как и у нас под “новеллой”, понимают своего рода короткий рассказ. Напротив, соответствующее слово английского языка «**novel**» обычно означает *роман*, а рассказ, или новеллу англичане именуют «**tale**» или по просту «**short story**», т.-е. краткая повесть. В виду расплывчатости нашего термина “повесть”, и виду того, что одной своей гранью понятие “повести” почти сливается с понятием “романа”, с которым в поэтике связано все-таки более или менее определенное содержание, удобным представляется наметить прежде всего жанровые признаки для понятия противоположного, так сказать, полярного роману, обозначив его как “рассказ”, или “новеллу”. Под повестью же можно разуметь те промежуточные жанры, которые не подойдут точно ни к роману, ни к новелле. Тому есть и принципиальные основания. Дело в том, что внутренние границы в этой области никогда не могут быть с полной четкостью установлены: один жанр слишком родствен другому и слишком легко переходит

597

в другой. А в таком случае целесообразно исходить от крайних пунктов, направляясь к середине, а не наоборот, ибо только так мы достигнем наибольшей отчетливости. Из двух слов “рассказ” и “новелла”, как термин, предпочтительнее употреблять второе, уже в силу того, что с ним в нашем языке связано меньшее разнообразие значений, да за последние годы в научный обиход теоретической поэтики именно это слово вошло как технический термин. И на западе теория повести направляется по двум главным руслам: теории романа и теории новеллы.

Попытка определить новеллу только по внешним размерам не достигает цели. Такое внешне-количественное определение дал *Эдгар По*, ограничивая срок прочтения новеллы пределами “от получаса до одного или до двух часов”. Более приемлемым является преобразование этой формулы у **W. H. Hudson’a** (*An Introduction to the study of Literature. London 1915*), именно, что новелла (**short story**) должна быть легко прочитана “в один присест” (**at a single sitting**) Но сам **Hudson** считает, что этого признака недостаточно. Насколько новелла отличается от романа по длине, настолько она должна быть отличаема от него по своей теме, плану, строению, одним словом по содержанию и по композиции. Определение новеллы со стороны содержания, ставшее классическим, записано *Эккерманом* со слов *Гете*: новелла есть рассказ об одном необычайном происшествии (“**Was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhorte Begebenheit?**”) Развивая это определение новеллы, как повествования об изолированном и законченном в себе событии, *Шпильгаген* выдвигает еще тот признак, что новелла имеет дело с уже сложившимися, готовыми характерами; сцеплением обстоятельств они приводятся к конфликту, в котором принуждены обнаружить свою сущность. Нетрудно видеть, что и такие характеристики не исчерпывают существа предмета. Не только необычайное, но и заурядное происшествие может с успехом быть положено в основу новеллы, как мы это видим, напр., у *Чехова*, а иногда и у *Мопассана*, этих мастеров

современной новеллы; с другой стороны, очевидно, что и новелла допускает известное *развитие* характеров, т.-е. конфликт, о котором говорит *Шпильгаген*, не только может быть вызван уже определившимися характерами, но и в свою очередь повлиять на их преобразование, на их развитие. (Ср. хотя бы такую несомненную новеллу, как “*Станционный смотритель*” *Пушкина*). В связи с подобными рода соображениями

определение новеллы переносили в другую плоскость. Так, Мюллер–Фрейенфельс (“Поэтика”, русский перевод вышел в Харькове в 1923 г.) ищет сущность стилистического различия между романом и новеллой в способе изложения, передачи (**Art des Vortrags**). Новелле присущ совсем иной темп, иной ритм, иной размер, чем роману. Роман рассчитан на книжное чтение, новелла гораздо более приспособлена для устного рассказывания, или, по крайней мере, для прочтения вслух. Уже то, что новеллисты часто вводят в повествование рассказчика, в уста которому вкладывают главный рассказ, показывает, что новелла и по сию пору не потеряла связи с изустным повествованием. Напротив, романы часто излагаются в форме дневников, писем, хроник, словом в форме *написанного*, а не *произнесенного*. Отсюда выводятся и нормы новеллы, как требования ее воображаемых слушателей: сжатость композиции, быстрый темп, напряженность действия. Все это сближает новеллу, гораздо более чем роман, с драмой. И, действительно, новеллы гораздо легче поддаются драматической обработке, нежели романы. (Ср., напр., шекспировские драмы, сюжеты которых заимствованы из новелл). Подобную же близость новеллы к драме устанавливает и теоретик современного германского неоклассицизма Пауль Эрнст в своей статье о технике новеллы. Существеннейшим элементом в новелле, как и в драме, является ее строение, композиция (**Aufbau**). Роман есть полуискусство (**Halbkunst**), драма — полное искусство (**Vollkunst**), такова же и новелла. Роман допускает разного рода отступления, новелла должна быть сжатой, напряженной, концентрированной.

599

Все эти определения, которые можно было бы умножить и целым рядом других, колеблются между рассмотрением новеллы, как художественной нормы, с двух основных точек зрения. Одни отправляются от ограничения понятия новеллы по материальным признакам, по признакам особенностей ее содержания, темы, сюжета, другие — от ограничения по признакам формальным, стилистическим. Но если стилистические особенности и дают более твердую почву для жанрового определения, то это не значит, что следует вообще игнорировать и вопрос о специфичности новелльного содержания. В самом деле, сюжет, который кладется в основание новеллы, как всякий поэтический материал, включает в себе уже сам некоторые формальные особенности, которые могут воздействовать на новеллистическое преобразование этого материала и даже определять стилистическую структуру того или иного вида новеллы. Полная характеристика и определение новеллы должны говорить о

материально–формальном единстве в ней. Может быть, слишком общим определением новеллы, но широко применимым, было бы такое: *краткая органическая повесть*. Краткость и указывает на внешние размеры, которые все–таки вовсе устранять не приходится, но в сочетании с требованием *органичности* понятие краткости ведет к требованию *внутренней экономии* в привлечении и обработке повествовательного материала. Другими словами: компоненты (т.е. составные элементы композиции) новеллы должны быть *все* функционально связаны с ее *единым органическим ядром*. Содержание новеллы может группироваться прежде всего вокруг единого события, происшествия, приключения, независимо от степени его “необычайности”; но также и единство психологического порядка, характера, или характеров, независимо от того, что эти характеры, готовы ли, неизменные, или же развивающиеся на протяжении новеллы, может лежать в основе ее композиции.

Первый тип новеллы можно в общем охарактеризовать, как новеллу приключения, *авантюрную новеллу*. Это — исконный, “классический”

600

тип, из которого исходил и Гете в своем определении. Его, по преимуществу, мы наблюдаем в средние века и в новелле эпохи Возрождения. Таковы, в большинстве своем, новеллы Декамерона. Примером такой новеллы в чистом виде у нас может служить хотя бы пушкинская “Метель”. Второй тип новеллы также очень обще можно охарактеризовать, как *психологическую новеллу*. Уже “Гризельда” Боккаччио подходит под это определение. Авантюрный элемент здесь подчинен психологическому. Если “приключение” играет и здесь большую роль, то оно все–таки служит иному началу, которое и организует новеллу: в “приключении” обнаруживается личность, характер героя, или героини, что и составляет главный интерес повествования. Таковы в “Повестях Белкина” уже упомянутые “Станционный смотритель” и “Гробовщик”. В современной новелле редко удается строго дифференцировать оба жанра. Занимательный рассказ редко обходится без психологической характеристики, и обратно, одна характеристика без обнаружения ее в действии, в поступке, в событии еще не создает новеллы (как, напр., большая часть рассказов в “Записках охотника”). Исследуя новеллу, нам прежде всего и приходится рассматривать в ней взаимоотношение между тем и другим началом. Так, если у Мопассана мы очень часто наблюдаем *авантющность* в композиции его новелл, то у нашего Чехова обычно

перевешивают психологические компоненты. У Пушкина в “Выстреле”, в “Пиковой даме” оба начала находятся в органическом равновесии.

Обращаясь теперь к жанру “повести”, как промежуточному между новеллой и романом, можно сказать, что в эту группу следует относить те повествовательные произведения, в которых, с одной стороны, не обнаруживается полного объединения всех компонентов вокруг единого органического центра, а с другой стороны, нет и широкого развития сюжета, при котором повествование сосредоточивается не на одном центральном событии, но на целом ряде событий, переживаемых одним или несколькими персонажами и охватывающих,

601

если не всю, то значительнейшую часть жизни героя, а часто и нескольких героев (как в “Войне и мире”, “Анне Карениной”, “Бесах”, “Братьях Карамазовых” и др.). Устанавливать нормы композиции для повести поэтому гораздо труднее, да и принципиально не имеет смысла. Повесть — наиболее свободный и наименее ответственный эпический жанр, и потому она получила такое распространение в новое время. Роман требует глубокого знания жизни, жизненного опыта и широкой творческой интуиции, новелла требует особого мастерства техники, это — *артистическая* форма творчества **par excellence**. Но это не значит, что повесть не подлежит эстетическому обследованию. Ее композиция и стиль могут представлять не мало характерных, индивидуальных и типических черт. Она есть также предмет ведения поэтики. Но только изучать повесть, как художественный жанр, нам всегда приходится, исходя из тех норм, какие могут быть установлены для романа и для новеллы. В сочетании и преобразовании этих противоположных (полярных) норм и состоит специфичность повести, как особого жанра. Мастером повести в русской литературе должен считаться Тургенев со своими шедеврами: “Фаустом”, “Первой любовью”, “Вешними водами”.

#### БИБЛИОГРАФИЯ.

Определения и характеристики повествовательных жанров см. в общих пособиях по поэтике, особенно: **R. Lehman, Poetik. 2. Aufl. Munchen 1919; Rich. M. Meyer, Deutsche Stilistik. 2. Aufl. Munchen 1913; Muller-Freienfels, Poetik 2. Aufl: Leipzig, 1921.** (есть русск. перев., см. выше); **W. H. Hudson, An Introduction to the study of Literature. 2 ed. London 1915.** Также: **H. Keiter und T. Kellen, Der Roman. Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung, nebst einer, geschichtlichen Einleitung. 4 Aufl. Es en 1921,** Специально по теории новеллы см. статью **Paul Ernst, Zur Technik der**

**Novelle** в его книге **Der Weg zur Form. 2 Aufl. Berlin 1915**. На русск. яз.: М. Петровский, Композиция новеллы у Мопасана. Журнал "Начало", № 1, П. 1921; А. Реформатский, Опыт анализа новеллистической

602

композиции. М. 1922. Ср. также: В. Фишер. Повесть и роман у Тургенева, в сборнике "Творчество Тургенева". М. 1920. Для ориентировки по истории повествовательных жанров и сюжетов можно указать **J. C. Dunlop, History of prose fiction. A new edition by H. Wilson. V. 1—2. London 1896.**

*М. Петровский.*

**ПОВТОР** см. Рефрен.

**ПОДЛЕЖАЩЕЕ** или *субъект*. Термин П. употребляется в разных значениях, которые не следует смешивать: 1. *психологическое* П. или *субъект суждения* — представление, от которого отправляется процесс суждения; психологическое П. противоплагается психологическому сказуемому (см.); 2. *грамматическое* П. или *субъект грамматического предложения* — независимый именительный падеж существительного, обозначающий предмет, являющийся производителем или носителем признака, выраженного сказуемым (см.) в его открываемом в мысли сочетании с этим признаком.

*Н. Д.*

**ПОДРАЖАНИЕ.** От заимствования (см.) подражание отличается тем, что там центр тяжести лежит на собственной переработке, здесь же особенно важен элемент сходства. Подражание вытекает из желания приблизиться к образцу, сравняться с ним или превзойти. Особую и обширную область подражаний составляют литературные пародии, преследующие цели осмеяния. Подражание внешним приемам граничит со стилизацией. Лучшие образцы художественных подражаний в русской литературе это Пушкинское подражание Корану и подражание Анакреону. То и другое по поэтичности превосходят подлинник. Обыкновенно же подражания, бывают, конечно, несравненно ниже образца. В подражании Данте Пушкина исследователи (Н. Страхов и друг.) находят вид очень тонкой художественной пародии, где ирония раскрывается только для очень чуткого читателя. Наоборот, подчеркнутая пародия дана в Пушкинской "Оде графу Хвостову". Как пример подражания, имеющего характер стилизации, можно указать

603

на имитацию А. Измайлова “Любовь у русских писателей”. Как и по отношению к заимствованиям, в подражаниях следует помнить, что авторские указания могут быть сознательно лживы. Указывается на источник, чтобы замаскировать себя. Так, Некрасов свое стихотворение “В неведомой глуши” и т. д. назвал “подражанием Лермонтову”, не имея никаких в сущности оснований. Особым видом подражаний могут быть собственные продолжения чужих произведений, независимо от того, остались ли эти произведения незаконченными или продолжение и не ожидается. Но это же может быть и не подражанием, а заимствованием. Майков, взяв четыре строчки Пушкина “Тихо все. В небесном поле ходит Вesper” и т. д., очень мало имитировал Пушкина в своем длинном продолжении. Это пример заимствования. Но Валерий Брюсов в своем продолжении “Египетских ночей” явно старался подражать языку и ритму Пушкина. Это — подражание. До сих пор речь шла о подражаниях открытых. Подражания скрытые далеко не всегда могут быть разграничены с влияниями. Эпигоны всякого значительного писателя под обаянием своего кумира и невольно (влияния) и вольно (подражания) повторяют его. “Жалкими” эти подражатели могут быть названы потому, что не умеют привести в связь и соответствие принятого ими литературного наследия с изменившимися условиями их бытия, сравнительно с бытием их кумира. Нормально, чтобы период подражания был периодом ученичества: подражая, писатель приобретает литературные навыки, которыми впоследствии может воспользоваться более самостоятельно. Но сильные таланты даже в период ученичества и подражания могут показать свое собственное лицо. Так, Лермонтов, будучи почти еще мальчиком, в своем подражании “Кавказскому Пленнику” посмел резко разойтись со своим кумиром Пушкиным в развязке поэмы, как бы исправляя его на свой лад. Польза подражания или, наоборот, ненужность его решается в каждом отдельном случае в зависимости от соотношения творческих сил того и другого автора: подражателя и

604

его оригинала. Когда создание маленького писателя вызывает подражание со стороны более крупного, для литературы это выигрыш, если же мелкое дарование подражает крупному — для литературы выигрыша нет, а для самого писателя иногда это необходимое упражнение.

*Ив. Розанов.*

**ПОДЧИНЕНИЕ** или; гипотаксис (см.). Способ сочетания предложений, указывающий на зависимость одного из них от другого. Последняя может быть, наприм., выражена: 1. частичными словами (см.), указывающими на отношение одного предложения к одному из членов другого предложения; в русском яз. такими частичными словами являются союзы *что, чтобы* и некот. др., указывающие на отношение к глаголу, глагольному слову или местоимению *то* (заменяющему глагольное слово), и относительные слова (см.), указывающие на отношение к существительному (см. Главное предложение); 2. употреблением в зависимом предложении формы наклонения, указывающей на отношение к проявлению действия или состояния, выраженного формой сказуемости такого предложения, не самого говорящего, а субъекта другого предложения; так, напр., в латинск. яз. такое отношение обозначалось формой конъюнктива или сослагательного наклонения, во франц. иногда обозначается формой **subjunctif'a**; 3. порядком слов в зависимом предложении, отличным от порядка слов в независимом предложении, как, напр., в немецком яз., где в независимом предложении глагол ставится на 2-м месте в утвердительной речи и на 1-м месте в вопросительной и повелительной, а в зависимом всегда на конце. В случаях соединения предложений по способу П., предложение, обозначенное, как независимое, наз. главным, а предложения, обозначенные, как зависимые, придаточными (см. Главное предложение).

*Н. Д.*

**ПОЛЕМИКА ЛИТЕРАТУРНАЯ** — играла всегда большую роль, в особенности в те периоды и эпохи, когда новый склад жизни приходил на смену старому и новые верования

605

и убеждения на место прежних. Так, огромная полемическая литература была в эпоху просвещения, в эпоху реформации и ренессанса, у нас в России в шестидесятых годах, в годах девяностых и девятисотых, когда на смену народничеству пришел марксизм, а также в настоящее время. Преследуя чисто боевые задания, П. литература прибегает зачастую к приемам, с объективной точки зрения предосудительными и неоднократно делались попытки определить границы дозволенного и недозволенного в П. литературе. В настоящее время всеми уже разделяется, напр., мнение, что извращение смысла высказываний оспариваемого писателя, недобросовестное сопоставление цитат из его произведений, доносы на него, нападки на его личную жизнь, религию, национальность,

происхождение — все это является приемами, в литературной полемике недопустимыми. Прекрасные образцы полемической литературы дал Карл Маркс.

К.

**ПОЛИСИНДЕТОН** — см. фигура.

**ПОЛИСИНТЕТИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ.** Такие языки, в которых существует способ образования слов-предложений из сложения основ отдельных слов; к П. Я. принадлежат языки т. н. индейцев Северной Америки. Пример: слово *нинакаква* в языке ацтеков со значением “я ем мясо” из сложения основ слов *ни* “я”, *накатл* (основа *нака*) “мясо” и *ква* “съесть”.

**ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ** — поэзия “на случай”, вызванная тем или иным событием в политической жизни, в определенном месте, в определенный момент. П. поэзия особенно развивается в моменты государственных переворотов, революций, кризисов общественной жизни. Спокойным эпохам она чужда. Яркое выражение П. поэзия получает во Франции, напр., со времени Фронды и до Людовика XV, язвительно отзываясь на все события политической жизни, а также во времена Революции, дав такие образцы ее, как “Карманьола” и т. п. Огромной художественной высоты П. поэзия достигает у Беранже, Барбье, Гюго.

606

В Германии П. поэзия особенно расцвела во время борьбы за независимость и у представителей “Молодой Германии” в 40-х годах XIX века. Образцами П. поэзии в русской литературе могут служить “Клеветникам России” Пушкина, “На взятие Варшавы” Тютчева, «*Ex oriente lux*» Вл. Соловьева, многие стихи В. Брюсова из его “Семи цветов радуги” и “В такие дни”, Сологубовские “Стихи о войне”, “Скифы” А. Блока, многочисленные стихи “пролетарских” поэтов и проч.

К.

**ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ СТЕПЕНЬ.** См. *Степени сравнения*.

**ПОЛУГЛАСНЫЙ ЗВУК.** То же, что неслоговой гласный звук (см. Слог); так нередко наз. неслоговое *и*, обозначаемое в русском письме буквою *й*. В традиционных грамматиках тот же термин применяется иногда ошибочно и к буквам *ь* и *в*, хотя они и не обозначают никакого отдельного звука: буква *в* в нашем письме служит для обозначения мягкости согласного звука (пусть, мальчик), а также не в звуковом значении для обозначения

некоторых грамматических категорий (садиться, идешь, мышь), и обе буквы перед буквами *я, е, ю* для обозначения того, что эти последние надо читать так же, как в начале слова (*бью, съем*).

Н. Д.

**ПОЛУРИФМЫ.** — Следя за историей рифмы, видим в разные эпохи у различных народов глубоко различное к ней отношение. Поэзии древних рифма была известна, но употребление более или менее полной рифмы производило на их утонченный слух впечатление антимузыкальное. В произведениях торжественных допускался романский ассонанс, на слух среднего современного европейца вовсе не производящий впечатления созвучия. Более или менее полная рифма сколько-нибудь систематически появляется в поэтических произведениях, долженствующих вызывать эмоции комизма.

Исторически можно проследить, что эволюции рифмы сопутствуют: 1) деградация торжественности и глубины тем, 2) деградация музыкальности, 3) уменьшение количества

607

стоп в стихе, 4) большая элементарность стоп, 5) упрощенность стиха в смысле отсутствия иперметрии, линометрии, ипостас.

Если провести аналогию между поэзией и архитектурой и роль рифмы уподобить яркости раскраски, проследим полное соответствие между строгой закономерностью архитектурных форм и отсутствием цветной пестроты. Считаем доказанным, что расцветка афинских памятников является поздним явлением, во всяком случае не вытекающим из архитектурного замысла.

Народная поэзия, в частности русская, не знает систематического и полного рифмования. Русская книжная поэзия, поблуждав на разных путях, на рубеже XIX—XX столетий стала явно тяготиться скучной пестротой шаблонной рифмовки, наследством эпохи явного упадка. После революции в области стиха, совершенной символистами, появляются чем дальше, тем чаще ассонансы, консонансы, аллитерации, внутренние, начальные рифмы. К сожалению опыты самых последних лет, давая богатый материал в интересующей нас области, грешат явным обеднением строфики. Достижения каждого из нас в деле оживления рифмы ожидают спокойной, внимательной оценки специальной критики.

Укажу на мои опыты в этой области, названные мною *Полурифмами*.

I тип:

Мы везем, сражаясь с бурей,

Мы везем, кляня судьбу,  
 Бочки с грузными рублями  
 В черном брюхе корабля.  
 Кн. VI, стр. 60.

Лицо твое глазам моим приятно.  
 Я пояс твой рукой хочу обнять.  
 Гляди в меня, гляди в меня любовно.  
 И, может быть, войдет в меня любовь.  
 Кн. VI, стр. 148.

### II–й тип:

Змеей искания я уязвлен.  
 Я огорчу тебя, тебя, влюбленная.  
 Мне нужно в склеп поставить много урн.  
 И раню душу я изменой бурною.  
 Кн. X, стр. 90.

В тот вечер ворон: кра да кра.  
 В ту ночь луна всходила красная.

608

На утро Ксения вошла  
 В рай отошедшая, желанная.

### III–й тип:

На пути моем встала утрюмая тень  
 И вперила в меня свои очи.  
 И во мне с того дня непроглядная ночь  
 И кругом неподвижные тени.  
 Кн. II, стр. 117.

Не спрашивай, любил ли я другую.  
 Конечно, нет. Конечно, да.  
 Не спрашивай: Я счастлив. Я страдаю.  
 Ответить словом не могу.  
 Кн. VI, стр. 173.

### IV тип, который может быть назван двойными рифмами:

Я ношу стальную маску,  
 Трепеща от жгучих ласк,  
 Но увижу чудо–сказку.  
 На пути моем в Дамаск.  
 Кн. X, стр. 5.

### V–й тип — соединение полурифм с рифмами.

Вспомнил, вспомнил я любимую,  
 Вспомни властное: Люби.  
 Вспомнил белое отчаянье

В час, когда зажглась свеча.  
И была моя свеча  
Пред любовью горяча.  
Вспомнил, вспомнил я унылую,  
Навевавшую мне сны...  
Кн. X, стр. 99.

За ночью, как за синею  
Хрустальной стеной,  
Блестят подобно инею  
Слова души больной.  
За ночью, за ночью...  
Ах, люди, люди, прочь.  
За синею, за синею...  
Ах, день. К чему, сгинь...  
Кн. XVIII, стр. 12.

*Иван Рукавишников.*

**ПОПУЛЯРНОСТЬ** (от латинского слова **populus**, народ) означает 1) общедоступность, понятность широким, народным массам и 2) успех, распространенность среди читательских кругов. Популярность в первом значении слова относится к теории литературы; во втором значении — к истории литературы и социологии.

Популярность, общедоступность литературного произведения зависит, главным образом, от его языка, сюжета и композиции, а также

609

мыслей и чувств в нем выраженных.

Популярность языка характеризуется отсутствием специальных терминов, иностранных слов, замысловатых оборотов, отвлеченных понятий.

Специальные термины, естественно, не могут быть доступны широким массам и должны быть заменены описательными выражениями или же каждый раз поясняться. Весьма популярный язык Никитина теряет свою общедоступность, лишь только поэт вводит в него специальные термины местного колорита (см. **Couleur locale**); таковы, например, четыре строки из “Купца на пчельнике”:

— Давайте, ребята, скорее кадушку! —  
Работников крикнув, сказал им купец:  
— Да, кстати, сейчас же зажгите курушку  
И вместе с ножом не забудьте резец.

К этому четверостишию Никитин делает три примечания, поясняя слова: кадушка, курушка и резец, настолько его язык становится непопулярным, вследствие употребления специальных терминов.

Иностранные слова для сохранения общедоступности речи, по мере возможности, заменяются словами родного языка. Примером языка непопулярного, вследствие применения иностранных слов, могут служить следующие строки из книги стихов Эллиса «**Stigmata**»:

“На каждом знамени иссохшего скелета немые надписи читал смятенный взгляд, на языке, что стал давно владыкой света. Гласила первая: «**Nos sumus – umbra**» там, за ней тянулася еще, прося ответа: «**In nobis nosce te!**» За ней еще очам явилась страшная и вечная загадка: «**Mors – rerum ultima est linea!**» и т. д.

В случае невозможности перевода иностранных слов на родной язык, для сохранения популярности речи, их необходимо заменять описательными выражениями, пояснениями или примечаниями.

Обороты общедоступной речи должны быть простыми и ясными, без особых поэтических фигур и замысловатых украшений. Так, едва-ли можно назвать популярными следующие слова Байрона: “Коль слово “Карнавал” перевести, услышите

610

в нем с пищею мясною надолго безнадежное прости”. (“Беппо”, VI, 1–3).

Далее, сильно вредит популярности языка употребление отвлеченных понятий, отчетливо сознаваемых только на известной степени культурного развития; общедоступная речь должна оперировать более с представлениями, чем с понятиями, и стремиться к конкретности, удаляясь от отвлеченности. Как пример языка непопулярного, вследствие своей отвлеченности, можно привести следующие положения Гегеля в третьей главе первой книги “Объективной логики”.

“Бытие для себя есть, во первых, непосредственно сущее для себя, одно. Во вторых, одно переходит во множество одних — отталкивание; каковое инобытие одного снимается в его идеализации, — притяжение. В третьих, оно есть взаимное определение отталкивания и притяжения, в котором они уравниваются, и качество, достигающее в бытии для себя своего завершения, переходит в количество”.

Популярный язык должен быть общепринятым, родным по своему составу, простым, ясным, конкретным и образным.

Далее, популярность литературного произведения обусловлена общедоступностью его сюжета, который не должен быть слишком запутанным и сложным. Так, в романах Стэндаля или Достоевского, не только язык, но и самый сюжет настолько богат и сложен, что часто бывает

не под силу среднему читателю; ярким примером непопулярного сюжета может служить повесть Достоевского “Хозяйка”.

Кажущимся исключением является сложный сюжет фантастического романа, романа бульварного и романа приключений; однако, общедоступность подобного сложного сюжета объясняется способом его восприятия, так как он не предназначается для усвоения, и сама сложность его должна поддерживать постоянный интерес читателя быстрой сменой разнообразных впечатлений.

Простой, популярный сюжет характерен для многих произведений Льва Толстого, особенно для тех, которые предназначались им для народа и для детей; таков, например,

611

сюжет рассказа “Алеша Горшок”. В отношении популярности литературного сюжета особенно интересно именно творчество Толстого, великого художника, сознательно упрощавшего свои произведения для придания им общедоступности. Значение популярного сюжета в изданиях для народа особенно подчеркнуто деятельностью “Посредника”.

Что же касается общей композиции общедоступного литературного произведения, то, прежде всего, план его должен быть отчетливым и стройным; однако, внимание читателя должно быть сосредоточено не на логических доказательствах и умозаключениях, но на чисто художественной, психологически более приемлемой, связи отдельных образов и картин. Так, популярность ораторской речи увеличивается с преобладанием патетической части над диалектической.

Сильно вредят общедоступности литературного произведения ссылки на другие ценности культуры и искусства, научные данные, исторические факты и т. д. По этой причине нельзя назвать общедоступным следующий отрывок из рондо Валерия Брюсова “Ее колени”:

Как Суламифи дом — где спит жених,  
Как Александру — дверь в покой к Елене,  
Так были сладостны для губ моих  
Ее колени.

Наконец, отнюдь не содействует популярности особая оригинальность, необычность, утонченность или претенциозность мыслей и чувств, выражаемых в литературном произведении. Простые и ясные мысли и чувства столь же необходимы для литературной общедоступности, как для нее необходим простой, ясный и незамысловатый язык, ибо основным признаком популярности художественного произведения является его

понятность широким народным массам. Вот что говорит по этому поводу Лев Толстой: “Если народный журнал серьезно хочет быть народным журналом, то ему надо только стараться быть понятным и достигнуть этого нетрудно: стоит только пропускать все статьи через цензуру дворников, извозчиков, черных кухарок. Если ни на

612

одном слове чтец не остановится, не поняв, то статья прекрасная. Если же, прочтя статью, никто из них не сможет рассказать про то, что прочел, — статья никуда не годится”.

*Михаил Дынник.*

**ПОРНОГРАФИЯ** буквальное значение слова П. — описание проституции. Поэтому П. назывались даже такие произведения, которые были посвящены борьбе с указанным явлением. Подобные сочинения сами авторы озаглавливали: П., напр., Ретиф де ла Бретонн (1769). С течением времени, однако, многие авторы, в целях выражения протеста против того же явления, сочли нужным давать подробнейшие изображения соответствующих фактов и обстановки и привлекали к ним излишнее внимание. Весьма часто указание на благородство цели произведения служило только уловкой для прикрытия задач иного рода. В виду этого установилось современное значение слова П., как описаний непристойного. В этом смысле к П. относятся, например, многие места в комедиях Аристофана, также в произведениях Катулла, Марциала, Овидия, особенно “Сатирикон” Петрония. Во французской литературе к П. принадлежат средневековые фавльо (см. это слово) многие сцены у Раблэ, сказки Лафонтена, “Орлеанская девственница” Вольтера, “Война богов” и многое другое у Парни, затем некоторые сборники, литературные достоинства которых совершенно ничтожны и которые обязаны распространением исключительно отличающему их характеру П. У нас был известен, как порнографический поэт Барков (кон. 18 в.). Есть произведения этого рода у Пушкина (Гаврилиада, “Царь Никита” и др.), Лермонтова и др. Из остальных сочинений, выделяющихся по П., следует еще назвать три произведения маркиза де-Сад, относящиеся к последнему десятилетию 18-го века. В 19 веке много страниц П. дали представители литературной школы натуралистов, а позднее декадентов. Эпохи общественной реакции, следующие за революциями, создают почву, благоприятную для расцвета порнографии, так как освобождение от сковывающих

предрассудков легко переходит в разнузданность в некоторых кругах общества. Особенно богато порнографией французское искусство, русское же искусство, напротив, отмечено скорее духом целомудрия и чистоты.

И. Э.

**ПОРЯДОК СЛОВ** в словосочетаниях может иметь формальное значение, т.-е. указывать на различные отношения между частями словосочетания. В т. н. аналитических языках (см.) П. С., как формальный признак, имеет преобладающее значение, как, напр., в китайском яз. или, из европейских языков, в нынешнем франц., ср. предложение **Pierre aime Paul** (Петр любит Павла), где отношение между **Pierre** и **Paul** обозначено только П. С.; в русском яз. П. С. не имеет такого преобладающего значения, но не является вполне безразличным; так, в предложении “мать любит дочь” при обычной интонации, как подлежащее, сознается 1-ое слово, а не последнее, в выражениях “хорошая погода” и “погода хорошая” в 1-м случае “хорошая” сознается, как стоящее в атрибутивном согласовании со словом “погода”, а во 2-м — в предикативном.

Н. Д.

**ПОСВЯЩЕНИЕ** — выраженное письменно почетное подношение литературного произведения какому-нибудь лицу, группе лиц (напр., друзьям), народу, стране, учреждению, даже отвлеченному понятию (истине, свободе, прошлому), или памяти лица и проч. Иногда такая надпись приобретает художественные достоинства. Таковы, напр., изумительные строки Блока к его стихам “Снежная маска”: “Посвящаю эти стихи тебе, высокая женщина в черном, с глазами крылатыми и влюбленными в огни и мглу моего снежного города”. Чаще художественно-выраженные посвящения написаны в стихах. Таковы, напр., П. к поэмам Жуковского, Пушкина, Лермонтова. Почти всегда это — обращения к определенным лицам. Но, напр., у Лермонтова: “Тебе, Кавказ, суровый царь земли, я посвящаю снова стих небрежный; как сына, ты его благослови и осени вершиной белоснежной”. (К “Демону”). У Гете П. к Фаусту обращено

614

к образам фантазии («**Ihr naht euch wieder schisan kende Gestalten**»). У Жуковского замечательное посвящение “Наль и Дамаянти” является по своему характеру самостоятельной законченной поэмой (форма построения которой, быть может, подсказана знаменитым стих. “Сон”

Байрона). Почти в том же роде и другое его замечательное П. — поэмы “Ундина”. Иногда в П. дается своего рода характеристика произведения, наприм., у Пушкина в П. к “Евгению Онегину” (“...ума холодных наблюдений и сердца горестных замет”).

Встречаются в П. и шутки, остроты. Напр., у Жуковского в П. баллады “Вадим” — (2-й части поэмы “Двенадцать спящих дев”): “Не знаю, дев я разбудил, Не усыпить бы друга”.

В П. обыкновенно указываются основания его, — чаще чувство любви, дружбы, признательности, напр., за участие в труде, путем ли советов или иначе.

В прежние времена, особенно во Франции, П. писали в расчете на денежное вознаграждение или покровительство. Происходило что-то вроде торга. Даже такие писатели, как Вольтер, Корнель не брезгали этим. П., в таких случаях, бывали пространны, высокопарны, часто до крайности льстивы. В XVIII веке была целая литература о П. в виде комментариев к ним и пр. У нас в это время были также распространены П. заискивающего или подобострастного характера. Позднее П. стали употребляться реже и уже почти всегда, как выражение подлинных чувств автора.

*Иосиф Эйгес.*

**ПОСЛАНИЕ.** — письмо в стихах. Еще Гораций дал образцы таких посланий, имеющих у него то совсем частный характер, то затрагивающих темы общего значения. Особенно знаменито его письмо **De arte poetica** (об искусстве поэзии). Овидий писал послания к жене, дочери, друзьям, Августу, — из места своей ссылки у Черного моря («Ex Ponto» также «**Tristia**»). В новые времена послания были особенно распространены во Франции. Первым, кто привлек здесь внимание к этому виду стихотворений, был Маро. Известны его шуточные и галантные

615

послания из тюрьмы к своему другу и к королю. За ним выделился ряд авторов посланий (Скаррон и др.), но особенно Буало (в конце 17 века), давший двенадцать посланий, написанных под сильным воздействием Горация. В 18 веке прославились послания Вольтера, отличающиеся блеском изящества и остроумия. Он писал их Фридриху II, Екатерине Вел., своим друзьям и врагам, даже вещам (к кораблю) и покойникам (к Буало, к Горацию). Известны были также послания Ж. Б. Руссо, М. Ж. Шенье, Лебрен и других. В 19 веке послания писали П. Делавинь, Ламартин, Гюго и др.

В Англии знамениты четыре послания Попа (начало 18 века), составляющие его “Опыт о человеке”, и обработанная им в стихах

переписка Абеяра и Элоизы. В Германии послания писали Виланд, Шиллер, Гете, Рюккерт и мн. др. В Италии известны послания Киабреры, введшего эту форму в поэзию, и Фругони (18 в.).

В русской литературе 18 века послания были также в ходу, как подражания французским. Их писали Кантемир, Тредьяковский, Петров, Княжнин, Костров, Сумароков, Ломоносов (знаменитое письмо в стихах Шувалову: “О пользе стекла”), Капнист, Фонвизин (“К слугам моим”), Державин и мн. др. В первой половине 19 века были также распространены послания. “Мои пенаты” (1812) Батюшкова (к Жуковскому и Вяземскому) вызвали ответ Жуковского: “К Батюшкову”, а затем (в 1814 г.) и подражание Пушкина “Городок”. Замечательны еще послания Батюшкова: “К Д-ву”, “К Н.”, “К Жуковскому”. Из посланий Жуковского замечательнейшие: к Филалету, к нему же: А. И. Тургеневу, Марии Федоровне (“отчет о луне” — два посланья), Вяземскому, Воейкову, Перовскому, Оболенской, Самойловой и др. Во многих из этих посланий Жуковский поднимается на вершины своего творчества. Знамениты многочисленные послания Пушкина: к Жуковскому, Чаадаеву, Языкову, Юсупову (к Вельможе), Козлову, “В Сибирь” декабристам, ряд любовных посланий; еще — “К Овидию”. У Лермонтова послания: Хомутовой, “Валерик” и др. У Козлова одни из лучших стихотворений:

616

послания Жуковскому, Хомутовой (“Другу весны моей...”) и нек. др. Далее послания писали Баратынский, Тютчев (главным образом, из отдела политических стихотворений), А. Толстой (И. Аксакову и ряд юмористических), Майков, Фет, Полонский, Некрасов, Надсон.

После Пушкинской эпохи послания перестают быть излюбленной формой поэзии, а теперь, если изредка встречаются, то как подражания стилю той эпохи (Вяч. Иванов и нек. др.).

*Иосиф Эйгес.*

**ПОСЛЕСЛОВИЕ** — дополнение к законченному литературному произведению, имеющее характер рассуждения, личных признаний и соображений автора, выраженных им по поводу своего произведения. Примером может служить “Послесловие” к рассказу Льва Толстого: “Крейцера Соната”. Послесловие следует отличать от эпилога (см. это слово).

*И. Э.*

**ПОСЛОВИЦЫ** – краткие народные изречения применительно к различным явлениям жизни, часто составлены мерной речью. Пословицы обычно состоят из двух соразмерных частей, рифмующихся друг с другом. Нередко украшены они аллитерациями и ассонансами; иногда основаны на звукоподражании. Многие из пословиц засвидетельствованы памятниками древней письменности (Летописи, Слово о Полку Игореве XII в., Моление Даниила Заточника XIII в. и т. д.). Специальные рукописные сборники их известны уже с XVII в. Происхождение пословиц крайне разнообразно. Часть бесспорно заимствована из переводной литературы (напр., из древних сборников изречений – т. н. “Пчел”), часть из родной литературы (в новое время стихи из “Горя от ума”, из басен Крылова вошли в пословицу), большая же часть восходит к устной древней традиции, иногда индоевропейской. Многие пословицы порождены историческими событиями, или явлениями старого общественного быта. Есть пословицы с явными еще отголосками языческой поры (напр., “взял боженьку за ноженьку, да и об пол”). В основе некоторых пословиц лежит какой-нибудь рассказ, басня,

617

сказка (ср. “битый небитого везет”). По содержанию своему пословицы также крайне разнообразны, нередко даже весьма противоречивы.

К пословицам близко стоят *поговорки*. Это – короткие народные изречения, лишённые однако присущих пословицам обобщающего смысла и поучительной тенденции.

#### БИБЛИОГРАФИЯ.

П. К. Симони. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и пр. ©VI—©VIII ст.ст. СПб. 1899. В. И. Даль. Пословицы русского народа. М. 1862. То же СПб. 1879. В. Н. Иллюстров. Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках. Изд. 3. М. 1915. Из исследований: А. А. Потебня. Из лекций по истории словесности. Басня, пословица, поговорка. Харьков. 1884.

Юрий Соколов.

**ПОЭЗИЯ И ПРОЗА.** Есть внешнее, формальное различие между поэзией и прозой, и есть между ними различие внутреннее, по существу. Первое состоит в том, что прозе противопоставляются стихи; последнее – в том, что прозе, как мышлению и изложению рассудочному, противопоставляется поэзия, как мышление и изложение образное, рассчитанное не столько на ум и логику, сколько на чувство и воображение. Отсюда понятно, что не всякие стихи – поэзия и не всякая прозаическая

форма речи — проза внутренняя. Когда-то в стихах излагались даже грамматические правила (напр., латинские исключения) или арифметические действия. С другой стороны, мы знаем “стихотворения в прозе” и вообще такие произведения, написанные прозой, которые являются чистейшей поэзией: достаточно назвать имена Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова. Если иметь в виду только что упомянутое внешнее различие, то интересно будет указать, что слово *проза* происходит от латинского **prosa**, которое в свою очередь представляет собою сокращенное **proversa: oratio** (речь) **proversa** обозначало у римлян речь сплошную, заполняющую всю страницу и свободно устремляющуюся вперед, тогда как стих занимает на страницах лишь часть каждой

618

строки и, кроме того, в кругообороте своего ритма постоянно возвращается вспять, обратно (по латыни — **versus**). Надо, впрочем, заметить, что о свободе прозаической речи можно говорить лишь условно: на самом деле проза тоже имеет свои законы и требования. Пусть в отличие от поэзии (в смысле стихов) художественная проза не знает рифмы и ритмической размерности стоп, — все-таки и она должна быть музыкальна, и она должна угождать тому, что Ницше называл “совестью уха”. Недаром тот же Ницше советовал над двумя строками прозы работать как над статуей; ваятелю уподоблял он писателя. Да, ваятелем и музыкантом должен быть творец художественной прозы: она в лучших образцах своих пластична, выпукла, скульптурна, и она же пленяет стройностью своего звучания; прозаик, если только он — поэт, слышит слово как проявление мирового ритма, как ноту “музыки божией” (по выражению Полонского). Когда проза слепо подражает стихам и становится тем, что непочтительно, но верно характеризуют как “рубленную прозу”, то это эстетически нестерпимо, и этим она как бы наряжает себя в павлиньи перья; но какая-то особая гармоничность и симметричность, особая последовательность слов, несомненно, прозе свойственна, и тонкий слух это чувствует. Поэт прозы воспринимает слова, как особи, и он ощущает нервное и трепетное, горячее и гибкое тело слов; оттого и фраза у него имеет свою физиономию, свой рисунок и свою живую душу. Переходя к более важному — внутреннему отличию прозы от поэзии, обратим внимание на то, что проза служит науке и практике, тогда как поэзия удовлетворяет нашей эстетической потребности. Вот школьный пример, уясняющий эту разницу: описание Днепра в учебнике географии и описание Днепра у Гоголя

(“Чуден Днепр”...). Прозе нужны отвлеченности, схемы, формулы, и она движется по руслу логики; напротив, поэзия требует картинности, и в живые краски претворяет она содержание мира, и слова для нее — носители не понятий, а образов. Проза рассуждает, поэзия рисует. Проза суха,

619

поэзия взволнована и волнует. Проза анализирует, поэзия синтезирует, т.е. первая разбирает явление на его составные элементы, между тем, как вторая берет явление в его целостности и единстве. В связи с этим поэзия олицетворяет, одухотворяет, животворит; проза же, трезвая проза, родственна мировоззрению механистическому. Только поэт, Тютчев именно, мог почувствовать и сказать: “Не то, что мните вы, природа; не слепок, не бездушный лик: в ней есть душа, в ней есть свобода, в ней есть любовь, в ней есть язык”. Прозаики — вот те, к кому обращается Тютчев, те, кто мнит, что природа бездушный механизм. И не только к Гете, но и ко всякому поэту можно отнести эти яркие и выразительные стихи Баратынского: “С природой одною он жизнью дышал, ручья разумел лепетанье, и говор древесных листов понимал, и чувствовал трав прозябанье; была ему звездная книга ясна, и с ним говорила морская волна”. В высшей степени характерно для поэзии такое восприятие мира, как некоего живого существа, и соответственный способ изображения последнего. Вообще, очень важно усвоить себе, что поэзия это больше, чем стиль: это — мирозерцание; то же самое надо сказать и о прозе. Если поэзия делится — приблизительно и обще — на эпос, лирику и драму, то в прозе современные учебники теории словесности различают такие роды и виды: *повествование* (летопись, история, воспоминания, география, характеристика, некролог), *описание* (путешествие, например), *рассуждение* (литературная критика, например), *ораторская речь*; само собою разумеется, что эта классификация не может быть строго выдержана, не исчерпывает предмета, и перечисленные роды и виды разнообразно переплетаются между собою. В одном и том же произведении могут встречаться элементы как поэзии, так и прозы; и если проникновение в прозу поэзии, внутренней поэзии, всегда желанно, то противоположный случай действует на нас охлаждающе и вызывает в читателе эстетическую обиду и досаду; мы тогда уличаем автора в прозаизме. Конечно, если

620

автор сознательно и намеренно в поэтическом творении отступает в область прозы, то это — другое дело, и здесь нет художественной ошибки: философские рассуждения или исторические экскурсы “Войны и мира” Толстого не могут быть поставлены великому писателю в эстетическую вину. А чисто-литературный факт взаимопроникновения прозы и поэзии свои более глубокие корни имеет в том, объясняется тем, что невозможно самую действительность делить на прозу и поэзию. Одно из двух: либо все на свете — проза, либо все на свете — поэзия. И лучшие художники принимают последнее. Для них — где жизнь, там и поэзия. Такие писатели-реалисты умеют в самом грубом и повседневном, в песках и пустынях житейской прозы, находить золотые блески поэзии. Они прозу преображают, и она начинает светиться у них внутренним светом красоты. Известно, как Пушкин умел своим прикосновением, какой-то алхимией таланта, все превращать в золото поэзии. Не есть ли поэзия — оправдание прозы? Об этом не лишне задуматься, когда теория словесности предлагает свое различие между прозой и поэзией.

Ю. Айхенвальд.

*Поэзия и проза* с точки зрения чисто ритмической не имеют принципиальных различий; ритм осуществляется в обоих случаях равновеликостью временных интервалов, на которые делится речь, как в стихе, так и прозе. Различие наблюдается в строении самых интервалов стиха; если любой правильный и точно ограниченный, в соответствии с общей ритмической тенденцией поэмы, ритмический интервал является интервалом именно метрическим, то надобно сказать, что разница между поэзией и прозой наблюдается именно в метре, а не ритме. Проза не имеет точного метра, ее изохронизм очень приблизителен и скорее относится к ритму, субъективному, чем к объективному явлению. Стих метричнее, чем проза, проза метричнее ораторской речи, ораторская речь метричнее разговорной, но в конце концов они идут от одного источника и Спенсер,

621

разумеется был прав, говоря, что ритм есть эмоциональная идеализация обычной речи. Обследование словоразделов (см.) прозы и стиха (см. Ритм) показывает, что проза пользуется значительно большим количеством слоров, нежели стих, избирая при этом в качестве довольно употребительных именно те, которых избегает стих, т.-е. слоры с очень большим количеством неударных между двумя ударными. Стих двудольный почти исключительно употребляет слоры с тремя неударными между ударениями и значительно реже с пятью, т.-е.:

-UUU-  
-UUUUU-

и хориямбический слор, типа:

-UU-

употребляется двудольником почти исключительно в случае ударения на анакрусе со специальным типом, а именно со слором немедля после первого ударения, тогда как проза употребляет слоры всех мыслимых типов, и в особенности именно хориямбические, или с четырьмя слогами между ударениями (примерно то же дает трибрахоидная пауза в паузном трехдольнике). Вот цифры:

	«Медный Всадник»	Достоевский («Бесы»)
<b>Метрич. слоров</b>	65,10	20,13
<b>Пиррихич.</b>	33,83	20,21
<b>Хориямбич.</b>	1,07	34,69
<b>Проч.</b>	0,00	10,10

То—есть метрических слоров проза употребляет почти в два раза меньше, тогда как хориямбический в 30 с лишним раз больше. Чем вольнее метрическая основа стиха, как, например, в паузном трехдольнике (“Песни западных славян”, “Песня о купце Калашникове” и проч.), тем ближе такой стих к прозе, в случае же отсутствия рифмы такой вольно ритмизованный стих отличается от прозы иной раз всего лишь зарифменной паузой и слабо намеченной диподией. Но это крайний случай, вообще же, чем дальше отходит стих от метрической основы, тем сильнее и резче обозначается в нем ритм, главным образом, диподический. Напр., у Асеева, в стихе, составленном из макросов (односложная стопа), находим:

622

Под копыта казака  
Грянь, брань, гинь, вран,  
Киньтесь, брови, на закат,  
Ян, Ян, Ян, Ян.

Опущение в четных строках неударных слогов создает впечатление значительно более интенсивного ритма. Граница, где стиховое единство начинает разрушаться, т.—е., где метр начинает вовсе исчезать, нелегко уследима, однако это очень часто в белом стихе, особенно там, где часты переступы, — смысловой переброс фразы на другую строку (так назыв. **enjambement**), Веррье указывает, что если бы выпрямить переступы и

уничтожить типографическое единство в первых сценах “Гамлета” или в начале “Потерянного Рая” Мильтона, то получилось бы нечто вроде свободного стиха У. Уитмэна. Кроме этих специально ритмических особенностей, в прозе отсутствует ритмическое объединение временных единиц (стоп), т.е. нет ни диподии, ни колона. Объединения единиц прозы (слов) производится по смысловому признаку, избегая лишь неприятного повторения тех же выражений и сопоставления нескольких схожих грамматических единиц подряд (несколько существительных в одном и том же падеже и проч.). Язык поэзии всегда более архаичен, чем язык прозы, но старинные стихи читаются легче именно поэтому, т. к. в то время, как язык прозы со времени Жуковского уже совершенно изменился, язык стиха испытал сравнительно небольшие изменения. Прозу у Ломоносова почти трудно понимать, его стихи только отзывают стариной. Проза связана еще и сюжетом, т.е., роман, рассказ, повесть объединяются в себе самих связным рассказом о происшествии или ряде происшествий, так или иначе объединенных общим смыслом. Стих, вообще говоря, избегает сюжета, и чем дальше стоит от него, тем яснее выражен его метр. Стих играет постоянно гомофонией, таковая в прозе имеет чрезвычайно ограниченное применение, и в случае, так сказать, внутренней необходимости в игре звуками многие прозаики предпочитают цитировать стихотворение или привести специально-сочиненное для этого случая. Интрига, т.е. развитие

623

действия, построенное так, чтобы читателю только в известной постепенности раскрывался истинный смысл описываемого, чтобы каждая следующая страница обещала что-то новое и будто бы окончательное, отсутствует почти нацело в стихе; даже в поэмах и стихотворных романах, как “Евгений Онегин”, интриги нет; баллада иногда пользуется анекдотическим сопоставлением крайностей, но там идея сюжета так сжата и схематизована, что сюжет зачастую сводится просто к красному словцу. Стих вообще пользуется эмоциями, как материалом для своего содержания, в то время как проза берет эмоции, скорее, как форму изложения. Мысль стиха или эмоциональна, или философически-абстрактна, в то время как проза имеет дело с опытом и так называемой житейской мудростью окружающего. Стих даже в самых импрессионистических вещах сводится к утверждению типа “эс есть пэ”, проза же диалектическим рядом происшествий развертывает рассуждение, которое обычно заканчивается, констатированием происшествия или постановкой вопроса. Идея трагизма, рока в высшей степени свойственна

прозе, тогда как стих более идиллический и мечтателен. Стиху ближе патетика отдельного, тогда как прозе — трагедия коллектива. Это все сказывается и на формальных сторонах дела. Стих с большим старанием обнаруживает свое собственное отдельное наполнение (более явственные фонемы), крепко выделенный ритм захватывает читателя и заставляет его верить эмоциям и деталям настроений, которые нередко с точки зрения практического опыта почти неосуществимы или ложны, так как стих любит предаваться абсолютным чувствованиям типа “любовь навек” и т. п., стих всячески орнаментирует свое наполнение; проза оставляет все это в стороне и удовлетворяется, приблизительной и неопределенной ритмизацией, — как неопределенна судьба одного в судьбе массы. Есть, конечно, переходные формы, такая, так сказать, полупоэзия: “стихотворения в прозе” (редкая и трудная форма), прибаутки, сказки, прибакулочки и пр.; такие, разумеется, могут склоняться

624

или больше к прозе, или больше к поэзии, смотря по настроению автора.

*С. П. Бобров.*

**ПОЭЗИЯ «МИРОВОЙ СКОРБИ»** представляет одну из самых ярких страниц истории всемирной литературы. Временем ее наибольшего развития был конец XVIII в. и начало XIX в., когда она и получила свое наименование, впервые в Германии, **Weltschmerz'a**, т.-е. “скорби о мире”, но отдельные проявления ее наблюдаются как значительно раньше, так и позже этой эпохи. “Мировая скорбь” стоит в тесной связи с развитием пессимистического миропонимания или мироощущения, которое находило себе то или другое выражение почти во все времена и у всех народов. Пессимистические жалобы на жизнь раздавались в древне-еврейской литературе: ими полон “Эклезиаст”. Начиная с греков, отдельным народам свойственно было считать свое время наихудшим. У Гомера и Гезиода, а в особенности у трагиков: Эсхила, Софокла и Эврипида встречаются глубоко-скорбные мысли: “нет ничего на свете несчастнее человека”; “лучше совсем не родиться, а для родившихся — самое лучшее поскорее умереть”. Подобные же скорбные ноты не редкость и в римской литературе, особенно у поэта-философа Лукреция в его поэме “О природе вещей”, которая является одним из ранних изложений материалистического мирозерцания. В средние века пессимистическое настроение питалось суровыми аскетическими тенденциями, набрасывавшими мрачный оттенок на природу человека; поэтому низкая

оценка жизни встречается и у поэтов того времени (Гартман фон дер Ауэ, Вальтер фон дер Фогельвейде и др.). В эпоху жизнерадостного Возрождения, восставшего против крайностей аскетизма и провозгласившего принцип наслаждения жизнью, зародились, однако, более или менее осознанные настроения, предваряющие будущую “мировую скорбь”: глубокой меланхолией подернут духовный облик первого гуманиста и вдохновенного лирика *Петрарки* (1304—1374); он сквозит и в “Песеннике”, и в исповеди “*Secretum*”;

625

своему состоянию разочарования, недовольства жизнью, душевного разлада поэт сам ставил диагноз и давал ему имя “*acedia*”, в которой некоторые критики не без основания видят первообраз мировой скорби. Первые художественные типы разочарованных людей создал *Шекспир* (1564—1616) в лице меланхолика Жака (“Как вам угодно”) и, в особенности, Гамлета, у которого намечаются уже все основные элементы “мировой скорби”: пессимистическое понимание жизни, меланхолическое настроение, мучительные думы над загадками бытия, отсутствие душевной цельности и равновесия, внутренний разлад, мысли о смерти и т. д. Два столетия спустя, гамлетовское настроение упало на крайне благоприятную почву у новых гуманистов эпохи “Просвещения” и дало обильные плоды. Первыми провозвестниками наступающей “мировой скорби” явились в XVIII в. английские писатели: мрачный сатирик *Свифт* (1667—1745), глубокий меланхолик, автор “Ночей” *Юнг* (1681—1765), т. н. *Оссиан* с его элегическим тоном и др. Гуманисты эпохи “Просвещения”, отдавшие себя на служение человечеству, задумавшие полное переустройство общественно-политической и частной жизни на новых, более совершенных и справедливых началах, особенно глубоко ощутили непримиримое противоречие между идеалом и жизнью, возвышенными представлениями о назначении человека и действительным положением его на земле. Вот почему в их оптимистическое в общем настроение, унаследованное от эпохи Возрождения, врываются порою пессимистические переживания и тоны. Наиболее яркое выражение дал им *Ж. Ж. Руссо* (1712—1778) в “Новой Элоизе”, “Исповеди”, “Странствованиях одинокого мечтателя” и др.; именно его идеалы, отрицавшие весь внешний и внутренний строй современной культуры и общества, особенно резко разошлись с неприглядной действительностью, что и заставило его глубоко задуматься над вопросом о возможности счастья в здешней жизни, причем начала

сентиментализма, которые он проводил в поведении и творчестве, еще более изощряли его чувствительность

626

к невзгодам и изъям человеческому существованию. Поэтому все его идеалистические порывы получили меланхолическую окраску, и крупные темные нити “мировой скорби” вплелись в светлую ткань его оптимизма. Его Сен-Прэ, обуреваемый страстями, недовольный ни людьми, ни собою, мечущийся по свету, чтобы разогнать тоску, его снедающую, явил пример “мирового скорбника”, увлекши за собою и других писателей. Все поклонники Руссо, т.-н. руссоисты, воспринимая его общее учение, столь расходившееся с окружающим, впитывали в себя и его скорбные вопли и находили им оправдание в личных переживаниях. Таковы были поэты эпохи “бурных стремлений” в Германии с *Гете* (1742—1832) во главе, который в юношеском романе “Страдания молодого Вертера” дал психологически углубленный и художественно законченный тип “мирового скорбника”, затмивший собою менее рельефную и плаксивую фигуру героя Руссо. В Вертере он нарисовал благородного идеалиста, вступившего в жизнь с самыми высокими и гуманными побуждениями, с раскрытым сердцем и просвещенным умом, но предъявлявшего такие требования, которые эта жизнь не могла удовлетворить, вследствие чего получилось глубочайшее разочарование, поведшее к самоубийству. Вертеризм имел большое распространение не только в немецкой, но и других литературах. Ноты мучительной неудовлетворенности звучат и в монологах Фауста (первой части).

После потрясающих событий французской революции 1789 г., не оправдавшей возлагавшихся на нее надежд и поведшей к крушению идеалов, которыми жило XVIII столетие, в эпоху наступившей повсюду мрачной реакции, пессимистическое настроение лучшей части общества еще более усилилось; первые десятилетия XIX в. ознаменованы расцветом поэзии “мировой скорби”, которая уже не довольствовалась сентиментализмом Вертера. *Шатобриан* (1708—1847) создал в лице Ренэ (1802) новый вариант типа “мирового скорбника”, придав ему черты демонизма, гордости, загадочности, непримиримости. В свою очередь,

627

Ренэ оказал влияние на близкие к нему типы Обермана (“*Obermann*”, 1804), — *Сенанкура* — (1770—1846), Адольфа (“*Adolphe*”, 1816), *Бенжамена Констан* (1767—1830) и др. После этого французского начала, поэзия

“мировой скорби” нашла себе особенно яркое проявление в Англии, в творчестве *Байрона* (1788—1824), который силою своего таланта и рельефностью созданных им типов разочарованных в жизни скорбников превзошел всех своих предшественников, представив богатую галерею их, начиная с *Чайльд-Гарольда* и кончая *Манфредом* и *Каином*. В поэзию “мировой скорби”, развившуюся на почве сентиментализма XVIII в., он внес новые элементы энергии, деятельности, борьбы, протеста против разгула реакционных сил и вдохновенной проповеди свободы. Пассивного *Вертера*, сломившегося от неудачливой любви, и такого же *Ренэ*, замкнувшегося в беспредельном эгоизме, заменяют демонические *Конрады* и *Лары*, ищущие применения своих сил, и титанические *Манфреды* и *Каины*, падающие жертвами своего человеколюбия; тем выразительнее выступает их “скорбь”, принимающая действительно “мировой” характер. До беспросветного пессимизма *Байрон*, однако, не доходит; благородный идеалист, он не теряет надежды на лучшие судьбы человечества в будущем. Его настроение и поэтическое его отражение получили название *байронизма* (см.), разлившегося широкой волной по всем европейским литературам. Одновременно с ним писал итальянский поэт *Леопарди* (1799—1837), пессимизм которого дошел до крайних пределов и свелся к полному отрицанию жизни и восхвалению смерти. У австрийца *Ленау* (1802—1850), затронутого влиянием *Байрона*, пессимизм зиждется преимущественно на личных переживаниях и не доходит до последнего вывода *Леопарди*. У *Альфреда де-Виньи* (1797—1863), который, подобно *Леопарди*, дает философское обоснование своему пессимизму, печальное мирозерцание ведет к проповеди любви и сострадания к людям. Следует иметь в виду, что после *Байрона* нередко трудно бывает отличить “байронизм” от других более или менее

628

самостоятельных течений поэзии “мировой скорби”.

Расцветом в эпоху романтизма не ограничилась поэзия “мировой скорби” и продолжала свое развитие и во вторую половину XIX в. под влиянием, как общих причин, так и систем философского пессимизма, созданных *Шопенгауэром* и *Гартманом*. Французская поэтесса *Акерман* (1819—1890) издала уже в старости томик стихотворений, свидетельствующих о живучести “мировой скорби”, отдаленные звуки которой не редкость встретить и у многих других современных писателей

самых различных национальностей. Отголоски ее мы находим и в произведениях *Тургенева*, особенно в “Стихотворениях в прозе”.

#### БИБЛИОГРАФИЯ.

*Н. Стороженко*. Поэзия мировой скорби (“Из области литературы”. М. 1901). *Н. Котляревский*. Мировая скорбь в конце XVIII в. и в начале XIX в. 2-е изд. СПб. 1910. *Джемс Селли*. Пессимизм. Перев. В. Яковенко. СПб. 1893. *Erich Schmidt. Richardson, Rousseau und Goethe*, Jena, 1877. *Де-ла-Барт*. Шатобриан и “мировая скорбь” во Франции. Киев, 1905. *Ю. Веселовский*. Леопарди (“Литературные очерки”. М. 1900). *А. Веселовский*. Байрон. 2-е изд. М. 1914 *Hermenjat. Werther et les frères de Werther Lausanne 1892*. См. также библиографию при ст. “Байронизм”.

Академик *М. Розанов*.

**ПОЭМА** — слово греческое и таит в себе древнее значение — “творение, создание” — и не потому только, что она повествует о делах, “творениях” людских, но и потому, что сама она есть “действие песенное”, “обработка песен”, их объединение. Отсюда и применение названия “поэма” к эпическим сводам, спевам; отсюда и близость ее по значению к эпосе, близость до тождества. Но все-таки отличие есть. Отличие в том, что термин “поэма” эволюционировал, тогда как термин “эпопея” застыл в своем значении свода былевых — народных — песен. Термин “поэма” входит в литературу, как вид художественного словесного творчества и вместе с литературой переживает ряд эпох. Александрийские ученые

629

устанавливают признаки поэмы, теоретизируют ее и делают литературной, т.-е. возможной к воспроизведению формой. Свою работу они производят над Илиадой и Одиссеей, которые и становятся образцами поэмы. В эпоху Августа в Риме *Виргилий*, пишет под их влиянием и под влиянием неудачных, правда, попыток своих предшественников, римскую поэму “Энеида”, которая, несмотря на изящный стих и многие прекрасные частности, в целом скорее ученое, чем свободно-поэтическое творение. Особенности искусственной героической поэмы следующие: 1) в основу поэмы полагается важное событие, имеющее народное или государственное значение (у *Виргилия* — основание государства в Лациуме), 2) широко вводится описательный элемент (у *Виргилия* описание бури, ночи, щита Энеева), 3) в изображение человека вводится трогательное (у *Виргилия* — любовь *Дидоны* к Энею), 4) в событие вносится чудесное: сны, оракулы (предсказания Энею), непосредственное участие высших существ, олицетворения отвлеченных понятий, 5) высказываются личные верования

и убеждения поэта, б) вводятся намеки на современность (в “Энеиде” игры современного Виргилию Рима). Таковы особенности в содержании; особенности в форме сводились к следующему: 1) поэма начинается вступлением, в котором указывается содержание поэмы (**Arma virumque cano** в “Энеиде”); и призывание Музы (Муза, напомни мне. Эн. 1. 8); 2) поэма, имея единство, группируя содержание около одного важнейшего события, разнообразится эпизодами, т.е. такими вводными событиями, которые, сами составляя целое, примыкают к главному событию поэмы, нередко как препятствия, замедляющие его движение; 3) начало поэмы по большей части вводит читателя в середину события: **in medias res** (в “Энеиде” Эней представлен на 7 году путешествия); 4) предшествующие события узнаются из рассказов от лица героя (в “Энеиде” Эней рассказывает Дидоне о разрушении Трои).

Эти особенности поэмы стали законами для писателей последующих эпох и, главным образом, XVI

630

и XVIII в., получивших впоследствии за свое слепое подражание преимущественно римским образцам название ложно-классиков. В числе их нужно назвать: Освобожденный Иерусалим — Торквато Тассо, Франсиаду — Ронеара, Лузиаду — Камоэнса, Генриаду — Вольтера, “Петр Великий” — Ломоносова, Россиаду — Хераскова. Наряду с героической поэмой — древние знали поэму и другого рода — феогоническую — деяния богов, космогоническую — изображающую мироздание (Дела и дни — Гезиода, О природе вещей — Лукреция). И вот в подражание им и христианские писатели в 14, 17 и 18 веках создают религиозную поэму. Таковы: Божественная комедия — Данте, Потерянный рай — Мильтона, Мессиада — Клопштока. Необходимо указать для более полного раскрытия термина, что поэма, как поэма, известна и индусскому эпосу (Рамаяна, Магабхарата), и, как мифико-историческая, она возникает в конце 10 и начале 11 века по Р. Хр. и у персов, где Абдул-Касим-Мансур-Фирдусси создает Шах-Наме (царственную книгу) в 60.000 двустиший, где он связал действительную историю Персии до низвержения Сассанидов арабами со сказаниями о первобытной старине, изобразив в ней судьбу народа рядом важнейших событий. В Западной Европе наряду с ложноклассической поэмой зародилась и развилась поэма романтическая, возникающая из сказаний средневековья. Основным содержанием поэмы этого рода были сцены из рыцарской жизни с изображением, главным образом,

религиозного чувства, чувства чести и любви. Строгого единства в них нет: приключения многообразны, причудливо сплетены друг с другом (“Неистовый Роланд” Ариосто).

Из этих основ, из взаимодействия ложноклассической и романтической поэмы в начале 19 века вырастает новая поэма в виде поэмы Байрона и его подражателей. Поэма теперь принимает вид то краткого, то распространенного стихотворного рассказа о событиях из личной жизни вымышленного лица, не подчиненного никаким обычным правилам поэмы, с многочисленными отступлениями лирического характера, с обращением

631

главного внимания на сердечную жизнь героя. Скоро поэма утрачивает свой романтический характер и, в связи с общим изменением литературных теоретических установок, получает новое значение лиро-эпической поэмы, как особого вида художественного произведения, классицизм которого сказывается полной оправданностью произведения соответствием его народным особенностям (духу народному) и требованиям художественности.

В этом виде поэма широко распространилась. В русской литературе, как авторов поэм этого рода, можно назвать Пушкина, Лермонтова, Майкова (“Дурочка”), Толстого А. К. и ряд других менее видных поэтов. Сближаясь все более и более с иными видами эпического творчества, в поэзии Некрасова поэма становится уже чисто реалистическим произведением (поэмы “Саша”, “Кому на Руси жить хорошо”, “Крестьянские дети” и др.), скорее похожим на повесть в стихах, чем на ложноклассическую или романтическую поему. При этом и внешняя форма поэмы своеобразно изменяется. Гекзаметр классической и ложноклассической поэмы свободно заменяется другими метрами. Метры Данте и Ариосто в этом случае поддерживали решимость поэтов нового времени освободиться от тисков классической формы. В поему вводится строфа и появляется ряд поэм, написанных октавами, сонетами, рондо, триолетами (Пушкин, В. Иванов, Игорь Северянин, Ив. Рукавишников). Реалистическую поему пробует дать Фофанов (Портниха), но неудачно. С большой охотой мыслят в термине “поэма” свои опыты стихотворной повести символисты (Брюсов, Коневский, Бальмонт). Сказывается это движение и в частых переводах западно-европейских образцов поэмы (начиная с поэм Эдгар По). В последнее время поэма нашла себе новый источник оживления в социальных темах времени. Образцом этого рода поэмы можно назвать “Двенадцать” — А. Блока, поэмы Маяковского,

Сергея Городецкого. Очевидно, героическая эпоха революционной борьбы находит в поэме элементы, формы, наиболее ярко ее отображающие. Таким образом поэма,

632

зародившись в Греции, пережила целый ряд изменений, но чрез все века пронесла свой основной признак эпического произведения, характеризующего моменты яркого подъема и самоопределения народности или личности.

*Л. Богоявленский.*

**ПОЭТИКА** — теория поэзии, наука о поэтическом творчестве, ставящая себе целью выяснить его происхождение, законы, формы и значение. Отсюда следует, что она описательна, а вовсе не нормативна, т.е. не собирается ничего ему предписывать и повелевать; она говорит не о должном, а о сущем, опираясь не на предварительные умствования, а на самые факты поэзии. Но такое правильное понимание поэтики на протяжении ее истории пересекалось с другим, противоположным, которое рассматривало ее как некое руководство и наставление, как сборник правил, обязательных для поэта. Научно понимал поэтику в IV в. до Р. Хр. Аристотель (которого Лессинг называет “Эвклидом поэтики”), и надолго в литературе западных народов укрепилось его учение о том, что искусство сводится к подражанию природе, к ее воспроизведению. Напротив, у Горация (I в. до Р. Хр.) в его «**De arte poetica**» (“О поэтическом искусстве”) нет философской разработки вопроса о сущности поэзии, нет и деления ее на роды и виды; мы находим там лишь несистематизированный ряд указаний о поэтической технике и защиту мысли о необходимости для поэта философского и литературного образования. Как сторонник “золотой середины” вообще, Гораций и в пределах данной темы остается верен себе: целью поэзии он признает сочетание, или смешение полезного с приятным («**misceré utile dulci**»), т.е. поучения с наслаждением; и там, где нужно выяснить, что важнее в художественном творчестве, вдохновение или знание правил, он стоит, в сущности, за то и за другое. «**De arte poetica**» Горация стало не только каноном для поэзии, но и образцом для множества поэм, посвященных той же теме. Из них особенного упоминания заслуживает «**L’art poétique**» Буало представляющая собою кодекс той

633

поэзии, которая во Франции называется классицизмом, а у нас, в России, ложноклассицизмом (потому что в ней видят — не совсем справедливо —

искажение или чисто-внешнее применение теорий Аристотеля). Целый век в Европе свою поэзию строил на поэтике Буало, охотно и радостно подчинялся ей; такие писатели, как Расин, Корнель, Мольер, Вольтер считали ее за непререкаемую истину и приспособляли к ней свою поэтическую практику. В поэтике Буало есть много ценного, есть зерна истины, — достаточно указать хотя бы на тот заключающийся в ней зародыш позднейшего реализма, который представляет собою одна из ее основных формул: “прекрасна только правда” («**rien n’est beau que le beau**»). Но горе в том, что как она, так и другие ей подобные поэтики не дают свободы творчеству и опутывают его сетями всяких требований и наставлений. Поэтика такого типа дедуцирует и поставляет **a priori**, т.-е. не из реальных явлений выводит она свои законы, а, наоборот, законы предпосылает явлениям. Она не доверяет вдохновению художника и старается его — это наитие, этот порыв — ввести в какой-то заранее предуготовленный канал; она не находит правильного синтеза между рассудком и непосредственной интуицией, преувеличивая роль первого на счет роли последней. Она, в силу своей дедуктивности, устраняет себя от пристального изучения “поэтической техники”, как говорит Горнфельд, и, считая незыблемым старое, преклоняясь перед авторитетом и традицией, признавая только классическое, не может не отворачиваться от новых форм, от новых приемов искусства, от свежих веяний литературы. Правда, истинный талант покажет себя и в рамках известной схемы, и Буало не воспрепятствовал развернуться гению Расина; да и вообще поэт не нуждается в поэтике: она ему не помогает и не мешает. Но самый принцип нормативной, связывающей поэтики вреден, и потому в новое время все заметнее и заметнее сказывается реакция против него, идейная борьба с ним. Поэтика становится научной. Так, видная школа теоретиков изучает поэзию в связи с явлениями

634

групповой или коллективной психологии. Но особенно важно то, что поэтика связала себя с научным анализом языка. Преимущественные заслуги в этом направлении стяжал себе замечательный русский исследователь Потебня. Он видит в поэзии особый вид мышления, разъясняет художественное значение словесного образа и показывает элементы поэтичности в человеческом слове вообще. Много интересного высказывает он о роли поэтических обобщений в экономии человеческой мысли. Другой наш даровитый и ученый соотечественник Александр

Веселовский знаменит своей *исторической поэтикой*. Самый термин этот указывает на главную идею автора: теорию поэзии он считает возможным вывести только из истории ее внутреннего развития, путем изучения ее все более и более усложняющихся форм.

Одна из коренных задач исторической поэтики сводится к тому, чтобы установить взаимоотношение личного и коллективного элемента в творчестве; надо определить, где кончается то собирательное, общее, общественное, что находит поэт у истоков своей деятельности и где начинается в ней его индивидуальная, только ему одному присущая, доля. Для Веселовского поэт, как личность, обусловлен и связан не только “готовым капиталом” поэтической речи, общей для всех, но еще и господством в данный момент того или иного рода поэзии, распространенностью того или другого сюжета, наличностью обязательных для мысли категорий как в языке, так и в унаследованных от прошлого высших формах словесного творчества. История стиля, поэтического языка, разных типов поэзии — вот та предварительная стадия, которую необходимо пройти для того, чтобы сделать потом дальнейший шаг в область психологии, уже индивидуальной, туда, где выясняется роль личности, роль самого поэта, в процессе созидания художественных ценностей. Разумеется, как ни велико значение психологической и исторической поэтики, ею не исчерпываются поэтика вообще. Не только наряду с поэтикой исторической, эмпирической, филологической, но, может быть, и

635

впереди ее, должна стоять поэтика философская, углубленно проникающая в суть и дух поэтического искусства. Непременным условием плодотворности изысканий в этой сфере служит лишь одно: не отступать от опыта поэзии, от ее фактов, от ее произведений, не упускать из виду непосредственно ее самой, помнить, что не поэзия зависит от поэтики, а, наоборот, поэтика — от поэзии. Новейшее течение поэтики, нашедшее себе много сторонников и работников в России, центр своей тяжести усматривает в формальном анализе поэтического произведения, в изучении приемов писательского творчества, в уяснении словесной техники. По этому вопросу можно рекомендовать читателю сборник “Поэтика” (Петроград, 1919), где приведена и литература предмета.

Ю. Айхенвальд.

**ПРАВОПИСАНИЕ.** См. Орфография.

**ПРАЯЗЫК.** Открываемый путем сравнительного изучения родственных языков (см. Родство языков) общий предок этих языков. Таковы, напр., П. обще-славянский или праславянский, от которого произошли все славянские языки (русский, польский, сербский и др.), общеиндоевропейский или праиндоевропейский П., существовавший по кр. м., за 2000 лет до Р. Хр., от которого произошли все индоевропейские языки (т.-е. почти все европейские, а также индоиранские и армянский языки), и др.

**ПРЕВОСХОДНАЯ СТЕПЕНЬ.** См. Степени сравнения.

**ПРЕДАНИЕ** — рассказ, сложившийся в народе и переходящий путем изустной передачи от поколения к поколению. Предание об историческом лице называется историческим или сказанием. В зависимости от своего содержания предания бывают героическими (о герое), мифическими (о языческом божестве), легендарными (о религиозном подвижничестве). Слагаясь в циклы, предания представляют богатый источник для эпической поэзии (предания о короле Артуре, Сиде и др.; см. Легенды).

К.

636

**ПРЕДИКАТ** (лат.). То же, что сказуемое.

**ПРЕДИКАТИВНЫЙ.** Свойственный предикату или сказуемому. П. формы прилагательных — краткие формы, которыми они обозначаются, как сказуемые, в отличие от атрибутивных (см.): дуб высок, трава зелена, собаки злы и пр. П. именительный падеж — употребленный в значение сказуемого или входящий в состав сказуемого (см.): погода *хорошая*, мой брат — *учитель* и пр.

**ПРЕДИСЛОВИЕ** — вступительное слово автора к своему произведению, в котором сообщается что-либо по поводу его, напр., дается указание на основной замысел произведения, на план его, ответ критикам и проч. В нашей литературе можно указать предисловия: Лермонтова к “Герою нашего времени”, Тургенева к собранию его романов, Достоевского к “Братьям Кармазовым”. Часто в предисловии излагаются теоретические воззрения автора, манифесты литературных школ. В этом смысле в западной литературе знаменито предисловие Виктора Гюго к его пьесе: “Кромвель”, содержащее заветы романтизма. У нас в указанном предисловии Тургенева даны проникновенные замечания о сущности

художественного творчества вообще. Подобного же рода авторское предисловие Гончарова представляет его самостоятельная статья: “Лучше поздно, чем никогда”, содержащая превосходные страницы касательно самого существа творческой работы, но дающая совершенно ложное и искусственное истолкование произведений самого автора, которое ни в коем случае не следует класть в основу суждений о них, как это делает большинство критиков. Замечательно предисловие Мопассана к роману “Пьер и Жан” о сущности романа. У поэтов иногда предисловия приобретают художественные достоинства. В этом смысле особенно выдаются предисловия поэтов: Фета к четвертому выпуску “Вечерних огней” и Блока к “Земле в снегу”. (“Вместо предисловия”). Предисловие нельзя смешивать с введением (см. это сл.).

*Иосиф Эйгес.*

637

**ПРЕДЛОГ.** Частичное слово (см.), служащее в сочетании с существительным для обозначения тех или других отношений предметов, обозначенных существительными, к другим предметам или их признакам. В языках, имеющих формы склонения, эти отношения выражаются сочетанием П. с определенными косвенными падежами (см. Падеж) существительных, и в том случае, когда П. может вступать в сочетание с различными косвенными падежами, значение сочетаний с одним и тем же предлогом меняется в зависимости от того или другого косвенного падежа; ср. сочетания: *с гору, с горы, с горой, в дом, в доме* и пр.

**ПРЕДЛОЖЕНИЕ** – основное понятие синтаксиса (см.), который часто определяется, как “учение о предложениях”. Тем не менее само “предложение” с трудом поддается определению. Вот, для примера, несколько определений предложения: Дионисий Фракийский (ок. I-го в. до Р. Хр.): “предложение есть соединение частей речи (собст. “слов”, λέξεων, но λέξις понимается, в свою очередь, как типическая часть предложения, и из этого понятия вышли впоследствии “части речи”), выражающее законченный в себе смысл”; Пауль: “Предложение есть словесное выражение, символ того, что в душе говорящего совершилось соединение нескольких представлений или групп представлений, и средство к тому, чтобы вызвать в душе слушателей такое же соединение тех же представлений”; Дельбрюк: “предложение есть осуществляющееся в членораздельной речи изъявление (**Ausserung**), которое представляется говорящему и слушающему, как связное и замкнутое целое”; Фортунатов:

“Предложение есть суждение в речи” (с дальнейшим разделением на “полные” предложения и “неполные”). Все определения предложения, до сих пор дававшиеся, страдают недостаточным обозначением самой языковой природы предложения, т.–е. тех *языковых средств*, которыми создается соответствующее психологическое единство. С другой стороны, невозможно признать правильной и точку зрения Потебни, что у каждого языка

638

и у каждой эпохи свое “предложение” и что общего определения предложению дать нельзя. Если бы было доказано, что между предложениями отдельных народов и эпох нет *ничего* общего, кроме того, что они “выражают мысль”, то тем самым понятие предложения теряло бы свое право на существование в языковедении и переносилось бы целиком в психологию. Но такое допущение противоречит нашему представлению о духовном и физическом единстве человеческого рода и человеческой языковой деятельности. Очевидно, наряду с частными определениями предложения для отдельных эпох и народов (а они необходимы, и в этом верная сторона мысли Потебни) необходимо общее определение предложения, приложимое ко всем языкам человеческим. И оно должно искаться, очевидно, в наиболее *общих* свойствах человеческой речи. А такими прежде всего являются *ритм и мелодия* речи. Таким образом, до разработки этого рода вопросов (пока изучающихся только в масштабе *мельчайших* ритмико–мелодических единиц, звуков и слогов) ожидать определения предложения не приходится. Пока, провизорно, можно, думается, выставить понятие “фразы”, как максимальной ритмико–методической единицы (=“синтаксическое целое” “Овсяннико–Куликовского”), которое можно определить так: “фраза есть синтагма (см. Слово отдельное), характеризующаяся одним из трех ритмо–мелодических строев: законченно–повествовательным, вопросительным или восклицательным”. По обще–психологическим соображениям надо думать, что эти три строя найдутся во *всех* человеческих языках, и таким образом, понятие “фразы” могло бы лечь в основу синтаксиса (см.). “Предложение” определилось бы как “частичная фраза”, т.–е. опять–таки как ритмо–мелодическое понятие, меньшее по объему и большее по содержанию, (напр., включая и ритмо–мелодию придаточных предложений), но всё это требует, как уже сказано, изучения ритмо–мелодических средств человеческого языка. Специальные грамматические признаки

предложения, т.-е. определенные способы синтаксического членения, вошли

639

бы уже в частные определения предложения для отдельных языков и эпох. Во всяком случае, не “фраза” должна быть определена из “предложения” (как сейчас: “сложное предложение”) и не “предложение” из “слова”, а наоборот “слово” из “предложения” (см. “Слово отдельное”), а “предложение” из “фразы”. Кроме того, обычное сведение предложения к суждению должно быть оставлено, так как понятие самого “суждения” (и логического и психологического) выросло на анализе языкового предложения, и наука впадает здесь всегда в порочный круг. Разумеется, предложение, как *синтагма*, обозначает психологическое единство, но в этом оно ничем существенным не отличается ни от фразы, ни от слова.

А. Пешковский.

*Примечание редакции.* В статьях, подписанных Н. Дурново, автор под предложением везде подразумевает т. н. *высказывательные П.*, т.-е. словосочетания (см.) с интонацией законченности или обособленности (см. Обособленные члены П.), заключающие слова с формой сказуемости.

**ПРЕДМЕТ** (в грамматике). В грамматиках термин П. употребляется для обозначения тех понятий, которые выражаются существительными, а такими понятиями являются не только понятия о живых существах и вещах, как вместилища признаков, но и самые признаки, рассматриваемые в отвлечении от их носителей; такими П., напр., являются понятия, обознач. словами: доброта, белизна, хождение и т. п.

**ПРЕРАФАЭЛИТЫ** — группа английских поэтов, отличавшихся своим мистическим направлением и преклонением перед художниками до Рафаэля. Во главе группы стоял Россетти, к которому примыкали Потмор, Вульнер, Свинбери, В. Морис и др. Прерафаэлиты вдохновлялись Дантом и английским поэтом-мистиком Блеком. Их произведения разрабатывают средневековые темы, восточные и северные сказания. Это поэзия символов, в которые прерафаэлиты облачают свои смутные настроения. Характерная

640

их особенность — сближение поэзии с живописью и музыкой.

**ПРЕФИКС.** Аффикс (см.), стоящий перед основой (см.). П. существуют во многих языках, но в европейских языках редки. Сюда относится в немецком яз. П. *ge-*, как формальный признак *participium perfect.*,

**geschrieben, gelobt.** Что касается русских приставок в сложении с глаголами, то они не являются П., п. ч. присоединяются не к основе, а к целому слову и т. о. сами не образуют форм отдельных слов, а только вносят известные частичные изменения в значение целых слов, имеющих форму независимо от этих приставок; ср. *приходить, прихожу* и *пр. со словами ходить, хожу* и пр.

**ПРИБАУТКА** — вставка в речь, не имеющая с ней тесной связи. Обычно в произведениях народной словесности. Пример, прибаутки: “Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается” или “И я там был, мед, вино пил” и т. д.

**ПРИДАТОЧНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ.** См. Главное предложение.

**ПРИДУВНЫЕ СОГЛАСНЫЕ.** То же, что фрикативные.

**ПРИДЫХАНИЕ.** Фрикативный (см.) согласный звук, получающийся в голосовой щели при неполном сближении голосовых связок и представляющий шум от трения выдыхаемого воздуха между сближенными голосовыми связками. Если голосовые связки при произношении П. сближены настолько, что производят шум при выдыхании воздуха, лишь частично, а на остальном протяжении натянуты так, что выходящий из гортани воздух образует голос, то получается *звонкое* П., в остальных случаях — глухое. П. существует м. пр. в украинском и белорусском языках в соответствии с великорусским *г* (город) и в некоторых европейских языках, где обозначается буквой *h*.

**ПРИЕМ** литературный. Выдвигаемое с особой настойчивостью “формальной школой” (см.) понятие “прием” обнимает все те средства и

641

ходы, которыми поэт пользуется при “устройении” (композиции) своего произведения. Исходя из того неоспоримого факта, что поэтическое произведение представляет собою организованное целое, где значимость отдельных моментов определяется, как взаимонаправленностью частей, так и общей направленностью целого, — следует признать вполне правомерным применение понятия “прием” в литературных исследованиях. Действительно, будет ли то “каламбурный круг” (см. “Каламбур”) “Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифор.”, или контрастности “Невского проспекта” или характер Лермонтовского “**enjambement**” (см.), которое то выдвигает логически значимое слово (в “Литвинке” стихи 364 и 365: “Пока страданья не умчат,

как сон (*Все, что мы ценим в жизни только раз*), то является чисто ритмическим ходом (там же стихи 483 и 484: “На мягком ложе, будто бы назад *Тому* лишь день...” — явная обусловленность **enjambement** “тому” только течением стиха) — во всех этих случаях можно говорить о приеме, об использовании автором того или иного хода для наиболее действенного воплощения своего творческого замысла. Но отсюда не следует, что поэтическое произведение представляет лишь совокупность приемов. Значение свое с исчерпывающей полнотой отдельный прием приобретает лишь на фоне целого, но это целое нельзя в таком случае рассматривать, как сумму приемов. Только отдельные слагаемые, из которых составляется арифметическая сумма, имеют совершенно определенное значение, не изменяющееся от характера суммы. Другое дело — поэтический прием. Он имеет различное значение в зависимости от фона, целого (возьмем, напр., гиперболу былин, где гипербола должна “поразить” воображение, и гиперболу у Гоголя, пользующегося ею часто лишь для того, чтобы подчеркнуть внутреннюю незначительность явления, как, наприм., в “Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”), а взятый сам по себе обезличивается. По этой именно причине можно при помощи

642

одинаковых приемов создавать различные произведения, но ошибочно строить изучение литературы на изучении приемов. *Лишь арифметическая сумма представляет соединение обезличенных слагаемых*, — в поэтическом же произведении слагаемые — приемы получают “лицо” именно от “суммы”, которая следовательно, не есть просто сумма, а нечто иное, большее.

Но если сумма приемов не дает произведения, то встает вопрос, откуда же берется этот излишек и каково взаимоотношение между произведением в целом и совокупностью образующих его приемов?

“Общим местом” является высказанная выше мысль, что произведение представляет воплощение известного творческого замысла. Но “воплощение” нельзя понимать в буквальном смысле слова. Дело, конечно, не происходит так, что у поэта появляется какая-нибудь “идея”, которая постепенно одевается в словесную форму, “переливается” в нее. Едва начав мыслиться, т.-е. перейдя сферу сознания, идея тотчас получает словесное выражение. Тот факт, что в известный момент некоторое творческое переживание выявляется именно в данной словесной оболочке, говорит о неизбежности этой оболочки (этого “приема”), в данный момент. Она не

есть воплощение известного творческого переживания — всякое непосредственное изживание жизни проходит вне сферы словесного осознания. Но поскольку поэт, вырвавшись на миг из потока жизни и созерцая его, лишь в словах может закрепить созерцаемое, постольку словесную форму можно сравнить с корой, которую образует лава на своей поверхности. Кора — лава и не-лава, но она выкинута ей, она — результат протекания лавы, неизбежно появляющийся на ее поверхности. Только в таком смысле и можно говорить о воплощении творческого замысла. Не в слово, не в прием, “переливается” замысел. Слово есть лишь известное состояние творческого переживания (как кора — состояние лавы), становящееся видимым поэту, когда он извне смотрит на поток. Но поток все время бежит, поэт опять погружается в него и ясно,

643

что, вырвавшись из него на миг он осознает, и “принимает” (отсюда “прием”) его по иному. Тогда первичная словесная форма — прием кажется ему тесной, и он начинает расширять ее и мучительно искать новых слов. Если применить сказанное к вопросу о взаимоотношении между приемами, образующими произведение, и их суммой, то можно заключить, что в процессе выхода из потока и обратного в него погружения (каждый раз по иному “принимая” его), поэт создает из совокупности многообразных приемов произведение. Но отдельные слова, отдельные “приемы” — суть как бы части коры, образуемые лавой в различные моменты. Чтобы осознать известное произведение и отдельные его части, недостаточно иметь перед глазами только кусок “коры”, явленный в этом произведении, но необходимо попытаться представить себе и тот поток “лавы”, который по мере его течения давал “кору”. Произведение потому и не покрывается суммой приемов, целое потому и является чем-то иным, нежели сумма, что оно — только кора, только “воплощение” (в указанном смысле); по этой же причине отдельные приемы получают значимость лишь на фоне целого. Вне отношения к целому они безличны. Изучение приемов должно, таким образом, производиться не в общей схематической форме, не безотносительно к личности отдельных поэтов, а исключительно в применении к отдельной творческой личности. Аналогия с лавой кончается здесь в том отношении, что у каждого поэта своеобразная лава, и безличная сама по себе кора-слово у каждого в целом ознаменовывает нечто иное, образует иной “стиль”. У всякого поэта своя тема (см. это слово), свой образ мира: важно не то, что любимыми приемами двух известных поэтов является гипербола или enjambement или сон (см.) и т. п.,

а то, что эти приемы обозначают у каждого. Приемами в указанном смысле слова являются следовательно и чисто формальные моменты произведения, и так называемое содержание его — рассуждения героев, их переживания, раздумья самого автора и т. д. Все это служит в одинаковой

644

мере художнику способом раскрытия его темы. Задача исследователя художественного произведения и заключается в том, чтобы на основании приемов, использованных поэтом, установить его основную тему и обусловленность ею этих приемов.

Я. Зунделович.

*Сон, как литературный прием.* Изображение сна, — описание сновидения, вещего сна — весьма распространенный литературный прием. Служит для самых разнообразных целей формального построения и художественной композиции всего произведения и его составных частей, идеологической и психологической характеристики действующих лиц и, наконец, изложения взглядов самого автора.

Сон одного из действующих лиц литературно-художественного произведения может служить как бы рамкой, или обрамлением, основного сюжета, своеобразно подчеркивая его и выделяя на фоне второстепенных подробностей.

Так, в старой пьесе “Укрощение Строптивой”, откуда Шекспиром заимствован сюжет для комедии того же названия, сон медника Христофора Слайя в прологе служит поводом для развития действия всей комедии, а его сон в эпилоге зртаменует собою конец основного сюжета. Шекспир в своей комедии “Укрощение Строптивой” прибегает к тому же приему, но несколько изменяет его, выводя Христофора Слайя только в прологе и в конце первого действия и не считая нужным вернуться к его изображению в эпилоге.

Прием этот встречается и в “Тысяче и одной ночи”, где сон купца Абу-Гассана, в начале и конце рассказа, служит рамкой для развития основного сюжета приключений “Калифа на час” (Сон — рамка литературного произведения).

Сходен, но нетождествен с предыдущим тот случай, когда автором не изображается сон, как рамка, но описывается сновидение, как форма для развития основного сюжета, и все литературное произведение является содержанием сна одного из действующих лиц, в то время, как в первом случае оно только обрамлялось изображением сна.

Этот прием художественной изобразительности как бы помогает читателю, слушателю или зрителю перейти от действительности к эстетическому созерцанию, — уснуть в начале развития действия, чтобы снова проснуться при его завершении — вернуться к переживаниям обыденной жизни.

Так, в рассказе Владимира Короленко “Сон Макара” весь основной сюжет является содержанием сновидения героя (Сон — форма основного сюжета).

Иногда сновиденье героя служит формой сюжета не основного, но эпизодического, выделяя его, как частичный, но значительный эпизод в развитии главного действия.

Обычно, в подобном сне автор отражает, как в вогнутом зеркале, в увеличенном виде то, что для него особенно важно, особенно дорого, а для читателя, по его мнению, значительно.

Таков сон Обломова, форма эпизодического сюжета романа, — соединивший в себе, в конденсированном виде, все, что Гончаров считал существенным и характерным для понимания всего произведения (Сон — форма эпизодического сюжета).

Описание сновидения, как литературный прием, часто бывает эффектным в тех случаях, когда сложный, запутанный или фантастический и непонятный сюжет предлагается вниманию читателя без пояснения о том, что он составляет содержание сна, и только в самом конце автором добавляется, что все это было во сне. К этому приему прибегает Гоголь в повести “Майская ночь или утопленница”.

Еще более резко проступает этот прием в другой повести Гоголя, (позднейшей редакции) “Портрет”, где автор прибегает к описанию сна, как средству ввести совершенно фантастический элемент, но объяснение читателю дает только после окончания сна, усложняя этот прием троекратным его повторением. Сопоставление двух редакций “Портрета” показывает, что Гоголь намеренно пользовался введением сна, как литературным приемом, чтобы фантастическую повесть обработать в реалистическом духе. (Сон — неожиданное разъяснение фантастического сюжета).

Изображение сна помогает художнику удачно ввести и благополучно разрешить запутаннейшую коллизию, как это мы видим у Шекспира в

“Макбете” (сон Дункана и слуг) и особенно в “Цимбелине” (сон Имогены), где вся завязка действия была бы невыносимой без этого литературного приема (Сон — завязка и разрешение сложной коллизии).

Иногда автор прибегает к описанию сна, когда желает при помощи этого приема, путем чисто внешней изобразительности, подчеркнуть известные душевные качества своего героя, чаще героини. Противопоставление преступника, готового действовать, и спокойно спящей перед ним жертвы придает особую выразительность поэмам Лермонтова (напр., изображение спящей Тамары в “Демоне”). Шекспировская Лукреция кажется еще беспомощней перед лицом Тарквиния, ее судьба еще трагичней именно благодаря тому, что она явлена спокойно уснувшей. (Сон — изобразительный эффект).

Совершенно иным целям служит введение сна, как средства перехода от одного эпизода к другому, что особенно важно бывает при описании путешествий, странствований, осмотров, совершения подвигов и т. д., словом, в тех случаях, когда развитие действия приобретает характер кинематографической смены картин.

Особое значение приобретает описание сновидения, как прием для изображения иррационального, потустороннего мира. В церковной письменности и народной словесности в подобном случае сон принимает форму видения, явления или откровения о загробных тайнах. Примером может служить Видение Феодоры, к этому же приему прибегает Некрасов, рисуя картину покаяния дяди Власа.

В утопическом романе широко применяется введение сна для перенесения действия из действительной жизни в воображаемое будущее: герой засыпает в обычной обстановке, но сон его, вместо нескольких часов, длится столетие или больше, и просыпается он в новой эпохе, среди новой культуры грядущих лет. Подобным образом построен роман Беллами “Через сто лет” и роман Уэльса “Когда спящий проснется”. (Сон — переход

647

от действительности к утопическому будущему).

Возможен иной прием: не переход от действительности к будущему, но от прошлых времен к современности для сопоставления двух различных эпох при помощи сна одного из действующих лиц. У Эдгара По эта цель достигается путем возвращения к жизни египетской мумии, проспавшей столетия и проснувшейся в XIX веке (Сон — переход от прошлого к современности).

Вещий сон также зачастую играет значительную роль в развитии действия литературного произведения. Таков вещий сон Анны Карениной у Льва Толстого. В подобных случаях изображение вещего сна является особым художественным приемом, ибо все развитие сюжета предопределяется содержанием сновидения, и развязка романа заранее задана. По тому же плану построен “Сон” у Тургенева. (Сон — вещее предвосхищение героем судьбы, т.е. развязки литературного произведения).

В том случае, если автору необходимо изложить мировоззрение своего героя и в то же время сделать это настолько образно и выразительно, чтобы сохранить художественность своего произведения, не превращая его в философский трактат, он прибегает к тому же приему. Так, сон Ипполита (“Идиот” Достоевского) является вполне художественным, образным изложением целой системы глубочайшего философского пессимизма (Сон — изложение мировоззрения).

Иногда автору бывает необходимо ввести в сюжет элемент морализации, нравственной оценки поступков действующих лиц, между тем, обычный способ этического суждения ценности может оказаться нехудожественным или дать повод к обвинению в тенденциозности; сон преступника приходит в этом случае на помощь, и художник достигает желаемого успеха, не погрешая против эстетической и психологической правды. Свидригайлов (“Преступление и наказание”) перед самоубийством в кошмарном сне вспоминает свое прегрешение, и Достоевский, избегнув художественно опасной морализации,

648

уверенной рукой ведет к искуплению. (Сон — этическая оценка).

Наконец, мотив сна может быть использован для создания особого настроения, эмоционального тона художественного произведения. Примером подобного литературного приема служит “Песнь торжествующей любви” Тургенева, где гипнотический сон, навеянный Фабием на возлюбленную друга, так странно и так прекрасно гармонирует со всей композицией этой загадочно-пленительной повести. (Сон — настроение).

*Михаил Дынник.*

**ПРИЛАГАТЕЛЬНОЕ**, или *имя П.* Слово, имеющее формы согласования (см.) в роде, числе и падеже и обозначающее признак предмета, обозначенного тем существительным, с которым оно согласовано. По

значению и некоторым формальным признакам имена П. можно делить на 1. собств. П., обозначающие постоянный (т.-е. мыслимый без отношения к времени) признак предмета и не имеющие форм вида и залога (белый, волчий и пр.), и 2. причастия (см.). Собств. П. в свою очередь по значению основ делятся на а) П. *качественные*, основами которых обозначаются признаки предметов без их отношения к другим предметам, а суффиксами П. — отношение этих признаков к предметам, обозначенным существительными, с которыми эти П. согласованы (белый, злой), и б) П. *относительные*, основами которых обозначаются те или иные предметы, а суффиксами П. — отношение этих предметов, как признаков, к предметам, обозначенным существительными, с которыми эти П. согласованы (волчий, каменный). Качественные П. отличаются от относительных и некоторыми формальными признаками. Так, б. ч. качественных П. образует 1. предикативную или краткую форму (бел, добр), 2. сравнительную степень (белее, добрее) и 3. наречия на *-о* (бело, хорошо); относительные же П. этих форм не образуют. В старых грамматиках к категории П. не относились причастия, а также П. местоимения (см.) и П. числительные (см.), выделявшиеся в особые категории. Выделение двух последних категорий, как не основанное

649

на грамматических признаках, не научно.

Н. Д.

**ПРИЛОЖЕНИЕ.** Существительное, понимаемое в данном словосочетании, как данный в мысли признак или совокупность признаков предмета, обозначенного в том же сочетании другим существительным, и не обозначающее в то же время другого предмета, отдельного от названного этим другим существительным. П. стоит обыкновенно в том же падеже, как и связанное с ним другое существительное, хотя при косвенном падеже другого существительного может стоять не только в том же косвенном падеже: Петроград стоит на реке *Неве*, — но и в именительном пад.: “мы ехали на пароходе Гончаров”. Чаще встречается несовпадение П. со связанным с ним существительным в роде и числе: женщина–врач, олень золотые рога и пр. С грамматической точки зрения случаи, объединяемые обычно под именем П., неоднородны; следует различать: 1. случаи, где отношение одного существительного к другому грамматической формой (именно — одинаковостью падежей и интонацией) обозначено только, как отношение между двумя названиями одного предмета: тетка Матрена, курица хохлатка, у меня у сиротинки и т. п.; выделение одного из них, как

приложения к другому, основано не на грамматических признаках; поэтому с грамматической точки зрения можно говорить только о параллелизме; 2. случаи, где из двух существительных, связанных интонацией между собою, как названия одного предмета, только одно связано и с другими членами предложения, а другое с ними не связано; напр., прилагательное или глагол, относясь к понятию, выраженному обоими существительными, согласованы в роде или числе только с одним: Царь жила была девица, птичка золотые перышки полетела и пр., или те или другие отношения, выражаемые косвенным падежом существительного обозначены этой формой только у одного из двух существительных, другое же стоит в именительном падеже; в этих случаях грамматическая роль обоих существительных не одинакова. Но употребление термина

650

П. только в этих последних случаях могло бы вызвать недоразумения, как слишком расходящееся с обычным употреблением этого термина. Потебня и Овсянко–Куликовский употребляли термин П. или *аппозиция* также по отношению к таким членам предложения, которые А. М. Пешковский наз. обособленными членами предложения (см.). О П. в этом смысле см. Потебня. Из записок по русской грамматике.

Н. Д.

**ПРИМЫКАНИЕ.** Термин, употребляемый А. М. Пешковским и др. для обозначения таких сочетаний одного слова с другим в словосочетании, в которых форма одного из вступающих в сочетание слов не обуславливается формой или значением другого слова. К случаям П. он относит 1. сочетание наречий и деепричастий с другими словами в словосочетании, 2. такое сочетание косвенных падежей существительных (без предлогов и с предлогами) с другими словами словосочетания, которое не зависит от значения этих других слов и не требуется ими, причем ближайшая связь такого косвенного падежа с одним, а не другим словом в данном словосочетании очень слаба. Примерами П. могут служить косвенные падежи в таких предложениях, как: На солнышке Полкан с Барбосом лежа грелись; Целую зиму мы никуда не ходили и не ездили, и др. В старых грамматиках подобные косвенные падежи по б. ч. относились к обстоятельствам.

**ПРИСТАВКА.** Первая часть сложных глаголов и глагольных основ, являющаяся по происхождению предлогами и указывающая на различные

изменения в месте и способе проявления глагольного признака, а также вносящая и известные видовые различия в значение того же признака, т.е. различия во времени проявления признака. В русском яз. все приставки изменяют значение глаголов несовершенного вида, кроме основ, обозначающих повторяющееся действие, на значение совершенного вида: написать, полюбить, зайти и пр.; что касается основ, обозначающих повторяющееся действие, то в соединении с приставками такие основы по

651

б. ч. сохраняют значение несовершенного вида, утрачивая кратное значение: записывать, заходить, но иногда сохраняют кратное значение: захаживать, причем основы с неопределенно-кратным значением (см. Многократный вид) в таком случае получают значение совершенного вида: вVходить. См. также Виды и Префиксы.,

Н. Д.

**ПРИТЧА** — нравственное поучение в аллегорической форме (см. слово Аллегория), отличающееся от басни тем, что свой поэтический материал оно черпает из человеческой жизни (евангельские притчи, притчи Соломоновы).

**ПРИЧАСТИЕ.** — прилагательное (см.), образованное от глагольной основы, имеющее формы вида, залога и времени и сохраняющее управление глагола, т.е. вступающее в сочетание со всеми наречиями и с теми же косвенными падежами существительных, как и глагол, от которого образовано П. В русском яз. переходные глаголы (см.) имеют формы П. 3-х залогов (см.): невозвратного, возвратного (см. Возвратная форма и Возвратный залог) и страдательного (см. Страд. залог): мывший, мывшийся, мытый; а из непереходных те, которые образуют невозвратную и возвратную форму, имеют и П. невозвратное и возвратное (ср. стучавший, стучавшийся), кроме тех, у которых возвратная форма употребляется только безлично (ср. спящий, без соответствующей возвратной формы). Виды у причастий различаются те же, что и в остальных глагольных формах; что касается форм времени, то глаголы несовершенного вида имеют причастия настоящего и прошедшего времени, а глаголы совершенного вида — только прош. вр. Причастие будущего врем. образуется только от глагола *быть*; впрочем, изредка употребляются и причастия будущ. вр. от глаголов соверш. вида (вымрущий и т. п.). Причастия наст. врем. нестрадат. обозначают действие или состояние, одновременное с наст. или будущ. врем. речи, причастия наст. врем.

страдат. — действие одновременное с временем речи вообще, причастия прош. врем. несоверш. вида нестрад. — действие одновременное

652

прош. времени речи или предшествующее наст. времени речи, а причастия прош. врем. соверш. вида — действие, предшествующее всякому времени речи. По происхождению причастия в русском яз. — из церковно-славянского языка; те же причастия, какие были русским языком унаследованы от общеславянского языка, перешли в русский яз. с течением времени в деепричастия или утратили причастные значения (т.-е. значения вида, залога и времени): горячий, висячий, любимый, желанный.

Н. Д.

**ПРИЧИТАНИЯ**, или причеты, вопли — народные песни-плачи. Причитания бывают: похоронные, свадебные, рекрутские. Это лиро-эпические песни, изображающие горе, вызванное смертью близкого человека, разлукой с родными при выходе замуж, расставанием с сыном, мужем или братом, взятым в солдаты. Причитания — один из древнейших видов народной поэзии. Но несмотря на традиционную разработанную поэтику в области символов, эпитетов ритмического склада, этот вид народной песни легко поддается творческой импровизации исполнителей. Живое, реальное горе, вызывающее причет, каждый раз дает новую эмоциональную окраску, а подробности отдельного бытового факта (смерти, брака, рекрутства) вносят разнообразие в эпическую часть причета — в описание и повествование. Сила переживания требует соответствующей яркости и отчетливости выражения. Этим и объясняется широко распространенный обычай призывать на помощь специалистов-профессионалок, знатоков плача — т. н. вопленниц, плакальщиц, причитальщиц. Среди них встречаются высоко одаренные личности, с большим поэтическим талантом. Стоит, например, указать хотя на прославленную Олонецкую крестьянку Ирину Федосову, от которой в конце 60-х годов Е. В. Барсов записал три тома причитаний. (См. статьи *Народная словесность* и *Свадебные песни*).

**БИБЛИОГРАФИЯ:** Е. В. Барсов: Причитания Северного Края. М. 1872. Н. К. Азадовский. Ленские причитания. Чита. 1922. См. также сборники: *Шейна: Великорусс, Б.*

653

и Ю. Соколовых: Сказки и песни Белозерского Края и многие др.

Юрий Соколов.

**ПРОВИНЦИАЛИЗМ** – слово или выражение в обще–литературной речи, внесенное в нее из “провинциального” говора, или точнее для России — из какого–либо областного–говора, потому что общее понятие провинции слишком неопределенно. В названии областных слов “провинциальными” чувствуется нечто пренебрежительное, отголосок горделивого противопоставления столицы, законодательницы моды и вкусов, — некультурной и невежественной провинции. Но “провинциализмы”, которые относились старыми теориями словесности к погрешностям против чистоты слога, по существу представляют часто обогащение литературной речи. Нередко они вносят в нее, из простонародного говора, всегда ярко конкретного и образного, живость и красочность. Последние стираются в литературной, интеллигентной речи, страдающей общностью и отвлеченностью, не выносимую, например, в обычно–трафаретном торопливом и грубом газетном языке. За провинциализмы в свое время было принято делать упреки писателям, тесно связанным с тою или другою областью России, напр., Тургеневу (Орловские провинциализмы), Гоголю (украинство). Писатели–этнографы — Гл. Успенский, Мельников–Печерский, Григорович, Даль и многие другие дают постоянные примеры употребления областных слов и оборотов, которые то попадают в оборот литературной речи, то выпадают из него. Без провинциализмов, конечно, было бы невозможно художественное воспроизведение простонародной речи, которая иногда на пространстве немногих не только губерний, но и уездов уже представляет значительные особенности и отличия. Провинциализмом в более широком смысле слова называют бытовой тип жизни, обычно складывающийся при оторванности от более подвижного и бойкого склада жизни больших городских центров с сильно развитою умственною жизнью, то–есть тип, характеризующийся мелочностью и пустотою обывательского существования.

654

Этого рода провинциализм в разнообразнейшем воспроизведении составляет обычное содержание почти всего русского бытового романа, повести и рассказа.

В. Ч.

**ПРОЗА** см. Поэзия и проза.

**ПРОЗАИЗМЫ.** Под прозаизмами обычно понимаются такие выражения в строе поэтического языка, которые взяты из языка

разговорного или научного. В таком смысле употреблено, например, слово “прозаизм” Пушкиным в одной из строк отрывка: “Октябрь уж наступил”, в которой Пушкин говорит о своем самочувствии осенью.

Я снова жизни поди: таков мой организм  
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

Но уже в этих стихах эпитет “ненужный” (а известно, какой точностью отличаются Пушкинские эпитеты) указывает на то, что, по мнению Пушкина, могут быть и “нужные” прозаизмы. И, действительно, в заметке: “О смелости выражений” Пушкин насмешливо говорит о французах, что они “доныне еще удивляются смелости Расина, употребившего слово *pavè*, помост” и что поэт “Делиль гордится тем, что он употребил слово *vache*”. Уже отсюда видно, что Пушкин признавал условность понятия “прозаизм”. “Истинный вкус” замечает он, “состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности”. Вот именно “соразмерность” и “сообразность” и решают в конечном счете, является ли то или иное выражение (положение) прозаизмом или нет.

Подходя таким образом к прозаизмам, надо иметь в виду две возможности: 1) есть такие выражения и положения, которые ощущаются, как прозаизмы, безотносительно к тому, встречаются ли они в стихотворной или нестихотворной речи, т.-е. прозаизмы, как нечто по существу противное художественному мышлению, и 2) есть выражения и положения, воспринимаемые, как прозаизмы, только на фоне стихотворной речи.

655

Что касается прозаизмов первого рода, то следует сказать, что прозаизмами являются всякие отвлеченные положения, не выявляющие целостного синтетического устремления автора. Политические или эстетические раздумья героев известного повествования или самого автора (в художественных произведениях) не будут прозаизмами только в том случае, если они носят печать синтетического мировосприятия автора, если они в соответственном плане отражают это мировосприятие. Дело в том, что прозаическому мышлению свойствен абстрактный подход к известному явлению. Так, химик видит в явлении только его химическую сторону, физик — физическую и т. д. Художник же берет явление в его неразрывно целостном виде. Отсюда понятно, какая должна быть разница между политическими раздумьями политика и подобным же раздумьями, вводимыми автором в художественное произведение. Для первого — политическая сторона известного явления покрывает все остальные его

стороны; для второго же она — только одна из частных этого явления. Художественный образ явления получается лишь в результате слияния таких частных на фоне некоторого единого начала, характер которого и определяет синтетическое мировосприятие автора. Таким образом, не являются, например, “прозаизмами” этические раздумия героев Достоевского. Эти раздумия представляют лишь один из моментов того сложного целого, которое живописует Достоевский и которое и в общем, и в частности служит ему для выявления образа его мировосприятия — борьбы в мире добра и зла. Но те же этические раздумия становятся чистейшим прозаизмом, едва только они приобретают самоценность и даются не на фоне некоторого целого, а как выражение односторонней “точки зрения”. Мы встречаемся с подобным явлением в разного рода тенденциозно-нравоучительных произведениях... Так разрешается вопрос о прозаизмах первого рода, прозаизмах, так сказать, по существу.

Что касается прозаизмов второго рода, то прежде всего надо подчеркнуть их условность. Так, например,

656

всякого рода научные термины долгое время воспринимались на фоне стихотворной речи, как прозаизм, а между тем существует так наз. “научная поэзия” (см.). Разговорная речь, также изгонявшаяся из стихов, может стать особым приемом “снижения” торжественности языка в пародии (см.) или даже в чистой лирике, как мы это видим в творчестве Ахматовой (см. книжку Б. Эйхенбаума — Анна Ахматова, Петербург, 1923). “Соразмерность” и “соответствие” разговорной речи всему творчеству поэтессы делает ее прозаизмы поэтическими.

Вообще, наблюдающееся за последнее время сближение между стихом и художественной прозой все более и более суживает понятие “прозаизм”. Любопытно при этом отметить, что у некоторых художников (Белый и др.) проза приобретает как раз такие черты, которые в стихах нас теперь раздражают: нарочитую гармонизацию звуковую и ритмическую. Современные стихи с их резко подчеркнутым бегством от певучести (реакция против Бальмонтского, Блоковского и т. п.) и изломанными, еле уловимыми ритмами, становятся, таким образом, как бы “прозаичнее” прозы. Но, несомненно, что поэзия и проза, взаимно оплодотворившись, дадут в результате некоторый сплав, одинаково пригодный для мерной и немерной речи. С этой стороны противопоставление стихов и прозы на наших глазах уничтожается Впрочем уже и Пушкин смеялся над неким

поэтом, который говорил гордо: “пускай в стихах моих найдется бессмыслица, зато уж прозы не найдется”. Отмечая различие между поэзией и прозой, Пушкин писал: “Проза требует мыслей и мыслей; блестящие выражения ни к чему не служат: стихи дело другое...”. Но к этим словам Пушкин сейчас же прибавляет: “Впрочем и в них (в стихах) не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно...”. Современные поэты тем менее должны, конечно, бояться “прозаизмов” в виде “идей” и простых разговорных выражений. Наша строгая эпоха — эпоха остролинейной графики, а не мягких красочных мазков и от поэзии в целом

657

(поэтов и прозаиков) *она прежде всего требует нового осознания нового мира.* Современному поэту, при творческом осмысливании им мира, угрожают следовательно не мелкие прозаизмы языка, число которых будет все более и более суживаться, ибо поэзия все больше становится жизненным делом, а поэт — участником жизненного строительства. Враги современного поэта — такие прозаизмы, которые превращают синтетическое творчество поэта в аналитику отвлеченных “точек зрения” прозаика, в указанном выше смысле.

*Я. Зунделович.*

**ПРОИЗВОДНАЯ ОСНОВА.** См. Основа.

**ПРОЗОПОПЕЯ** см. Олицетворение.

**ПРОКЕЛЕВСАМАТИК** — квантитативная стопа из четырех кратких слогов. По аналогии русские строки типа “Кочующие караваны” можно рассматривать, как метростопа плюс прокелевсаматик плюс метростопа.

*С. П. Б.*

**ПРОЛЕТАРСКИЕ ПИСАТЕЛИ.** Пролетарскими называют не только тех писателей, которые по своему происхождению, профессии, быту, мироощущению, идеологии принадлежат к пролетариату, но также и тех немногих выходцев из других классов, которые, как белые вороны, резко отделяются от своей социальной среды, порывают с ней, переходят на точку зрения пролетариата и в своих произведениях отражают его интересы. Начиная с Екатерининского века и кончая революцией 1917—22 г.г., в русской литературе резко и отчетливо обозначился процесс демократизации в связи с демократизацией страны в самой тесной причинной зависимости от превращения дворянски-крепостнического строя в буржуазно-капиталистический.

Вторая половина 90-х годов связана с растущим влиянием на русскую литературу городского революционного пролетариата, борьба которого против “незыблемых основ” закончилась всеобщей стачкой 1905 г. и привела к революции или, по выражению манифеста 17 октября, к “неслыханной смуте”. В эти годы господствующие в литературе

658

крайне индивидуалисты переходят к соборности, к воспеванию восстаний масс, Бальмонт переводит Уитмэна, пишет “Песни мстителя”, Минский сочиняет “Гимн пролетариата” и вступает в редакцию социал-демократической большевистской газеты, В. Брюсов переводит Эмиля Верхарна и пишет гимны “Толпе” и даже Ф. Сологуб, охвачен трепетным смятением, покинув тесный свой шалаш, спешит к проснувшимся селяньям, кричит: “товарищи, я ваш”. Если перестройка и ломка 1861 г. выдвинула разночинцев, то перестройка и ломка 1905—17 г. выдвинула вместе с революционным пролетариатом и пролетарских политических деятелей и пролетарских писателей. После 1905 года народился массовый многомиллионный читатель рабочих предместий и окраин и вместе с тем и в литературу хлынул целый поток пролетарских и новокрестьянских писателей. Энергичный лирик Максим Горький явился в 1892 году предтечей целого течения. Начиная с 1905 до 1922 года выступили сотни пролетарских писателей, из этих сотен, путем отбора, выделились очень немногие ярко одаренные, которые вошли в литературу и хотя не выработали своего стиля, но уже внесли свой материал, свои темы, свой словарь, свои приемы, свои настроения и свою идеологию. В поэзии, беллетристике, драме, критике выдвинулись пролетарские писатели: в поэзии — В. Кириллов, М. Герасимов, В. Александровский, В. Казин, Гастев, А. Макаров, Ив. Филлипченко, С. Малашкин, М. Артамонов, Полетаев, Страдный, Анна Баркова, Самобытник, Поморский, Садофьев; в беллетристике — Н. Ляшко, А. Бирик, А. Чапыгин, Всеволод Иванов, Михаил Волков, Жуков, Бессалько, Сивачов, Новиков-Прибой, Лебединский, Гладков; в критике выдвинулись Калинин, Ив. Кубиков, Плетнев. Мы умышленно не упоминаем новокрестьянских писателей — Ив. Вольнова, Неверова, Клюева, Ширяевца, С. Есенина, Клычкова, П. Орешина. Было бы большой ошибкой всех поэтов, выдвинутых революцией, представлять однородными частицами одного потока.

Новокрестьянский поэт Клюев недаром писал о трех жребиях,

659

которые приходится выбирать добру молодцу на распутье: или быть лапотником, тихомудрым черным пахарем, или грезить о рае, высоком мысленном, или стать фабричным горемыкою и “духом ожелезиться”. Эти разные жребии вы сразу заметите в *песнях–думах* пахаря–лапотника и в *мятежных гимнах* борца–пролетария.

Один — “нежный отрок”, “инок”, он нежно грезит: “песня, луг, реки затоны, эта жизнь мне только снится, свет от розовой иконы, на золотых моих ресницах”. Другой, “рядовой пролетарского строя”, в свой победный гимн влагает “торжествующий и пламенный призыв”. Он посвящает свой призыв тем, которые идут “железными рядами”, “железной ратью”, которые получили свое крещение “в купели чугуна”. У звонких станков и пылающих горнов он кует “свои железные цветы” и несет их тем, которые говорят о себе: “мы растем из железа”. Вчерашний крестьянин, оваянный полями, после крещения в купели чугуна чувствует себя иным. Становясь поэтом, он постепенно отрешается от деревенского и сознает, как у него, городского жителя, “осталенною стала злато–соломенная струна”. Когда–то Гоголь делил поэзию народа на поэзию звуков, поэзию поэзии и на поэзию мыслей. Это деление само собой напрашивается, когда слышишь звучную песнь пахаря, проникнутую полевыми настроениями, и читаешь стихи “сознательного” пролетария, охваченного идеей социального переустройства. Один говорит: “из трав мы вяжем книги” и в этих книгах звучит “псалмов высокий лад”, другой, “рожденный вдохновеньем масс”, приходит среди лязга железа и стали, среди грохота молотов и гуденья гудков, как “певец мятежного движенья”. Быт, мироощущение, идеология пахаря, испытывающего на каждом шагу власть земли, власть стихии, связаны с земледельческим укладом и поэзией земледельческого труда, и героем этой поэзии является пахарь, “слуга и работник”, “сам друг с сохой”. Быт, мироощущение, идеология пролетария, стремящегося овладеть машиной, связаны с современным промышленным городом, с творчеством масс, с коллективом,

660

с динамикой жизни, с сознательным отношением к социальному строю.

Все это не может не отразиться на поэзии пролетарского коллективного труда, проникнутой рационализмом. Новокрестьянские поэты идут от безыскусственной народной поэзии, а также и от поэтов Д. Кольцова, А. Блока, ©. Белого, пролетарские поэты идут от принципов научного социализма и от поэзии Верхарна, Уитмэна, ©. Маяковского. Новокрестьянские поэты говорят языком народа и цветущей земли,

пролетарские — языком *книг*. Если сравните стихи Клюева, С. Есенина, Ширяевца, Тисленко, Пимена Карпова, С. Фомина, С. Клычкова со стихами М. Герасимова, Казина, Кириллова, Александровского, Самобытника, Полетаева, Филипченко, Поморского, Макарова, Доронина — вы сразу заметите два социальных уклада, два разных подхода к жизни и творчеству. Когда говорят о пролетарских писателях, о пролетарской поэзии, понимают неопределенную школу, а представителей определенного социального течения, которые принадлежат к разным литературным школам. Начиная с 1900-х годов до наших дней в творчестве пролетарских писателей можно наметить четыре периода. Первый период связан с выступлением на историческую арену широких рабочих масс, массового читателя рабочего и *массового писателя-самоучки*, который пишет в свою рабочую газету обличительную корреспонденцию в стихотворной форме. В рабочих газетах 1905—1914 г.г. печатались тысячи таких стишков, которые забывались с прочитанным номером газеты, да интерес представляли они лишь для рабочих той мастерской, того цеха, в которой работали и автор-обличитель, и тот мастер, которого “пропечатали” в газете. Такой *массовик-рабочий* писал в газетах, “кое-как” и “кое-что” о тяжком положении рабочих, писал для серой массы, почувствовавшей значение газеты и гласности. Второй период связан с выступлением на первый план рабочей интеллигенции, представителя *передового слоя, подлинного поэта-социалиста*. Рабочие поэты, прошедшие через курсы и народные дома, через лиговский

661

народный дом Паниной, Смоленские курсы на Шлиссельбургском тракте в Петербурге, или Пречистенские курсы в Москве, уже проникнуты классовым самосознанием и в то же время резко отличаются от поэтов-самоучек *взыскательным и строгим отношением к своему творчеству*. Они участвуют в рабочем движении, как передовые рабочие и работают над усвоением завоеваний общечеловеческих ценностей. Из сотен корреспондентов-обличителей они выделяются творческим поэтическим дарованием. Лучшие из них группируются, вокруг Максима Горького и А. П. Чапыгина, прибывшего из Олонецкой губернии в Петербург и долго работавшего в качестве маляра. С 1913 года эти рабочие социалисты, одаренные поэтическим талантом, начинают выступать в сборниках “Наши песни” (1913), “Первом пролетарском сборнике” (1914, в изд. Прибой), в “Пролетарском сборнике”, изд. Парус (1917). В этот период в разных сборниках и толстых журналах (“Современный мир”, “Наша заря”, “Дело”, ежемесячный журнал Миролюбова) выступило свыше 50 поэтов и

беллетристов. Среди них были Герасимов, Кириллов, Самобытник, Поморский, Филипченко, Аксень–Ачкасов (Садофьев), Ляшко, Библик, Всеволод Иванов, Ив. Кубиков, Ф. Калинин. Начиная с 1917–19 г. творчество пролетарских писателей идет под знаком революции 1917 г. и *под лозунгом диктатуры пролетариата*, провозглашенным господствующей коммунистической партией. Этот третий период носит *боевой* характер, творчество становится лозунговым. Пролетарские писатели в большинстве *примыкают к господствующей партии и подчиняются партийной дисциплине*. Творческую интуицию у них заменяет писание стихов под диктовку декретов. “Сегодня продразверстка, а завтра продналог”. В период продразверстки, в период национализации промышленности, в период разрушения старого, пролетарские писатели, в особенности, из Петроградского Пролеткульта склонны были отрицать всю работу предшественников. Отвергая всякие “соглашения” с буржуазными писателями, буржуазной эпохи, они уверены, что в самое короткое

662

время создадут пролетарскую культуру, пролетарскую литературу. “Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля, разрушим музеи, растопчем искусства цветы” — провозглашает Кириллов, работавший вначале в Петроградском Пролеткульте. Для создания пролетарской культуры наряду с партией и профессиональными союзами выдвигается сеть пролеткультов. В этих пролеткультах, связанных с фабрично–заводскими культурно–просветительными организациями, воспитываются в студиях артисты, поэты, критики, музыканты, живописцы под руководством специалистов. Уже в 1920 г. на первом съезде пролеткультов говорится о 300 пролеткультах, в студиях этих пролеткультов работают 80.000 студийцев и вокруг пролеткультов, по официальным данным, объединяется 400.000 рабочих. В этот период выпускается свыше 60 коллективных сборников, свыше 100 сборников отдельно выступивших поэтов и свыше 50 книг беллетристов. Пролеткульты возникают в таких местах, как Яранск с 1.000 душ жителей, Усть–Сысольск и т. д., выпускается масса совершенно бездарных, бесвкусных сборников всевозможных Лукашиных, из Орехова–Зуева и Орла, Грунтав, Мишенькиных, Грошиков и т. д. Каждый пролеткульт спешит показать работу своих студийцев. Сотни плакатных “кузнецов”, “зорь”, “взмахов”, “заводов”, “октябрей”, десятки сборников, повторяющих отвлеченные готовые лозунги, как по команде, перелагающие в стихи партийные передовицы и усердно занимающие производственной

пропагандой. В большинстве сборников поражает отсутствие подлинного переживания, подлинного творчества и подлинного знания жизни. Но из сотен выдвинулись десятки, горячо и искренно осветившие революционный подъем 1917—18 г.г., воспевшие коммунистический октябрь и охваченные “коммунистической мечтой”. По этим-то сборникам в будущем будут узнавать, “чем люди жили,” в 1917—22 г.г. Вождем-идеологом этого периода явился создатель пролеткультов, бывший ткач Ф.И. Калинин, видный партийный деятель, несомненно вдумчивый писатель-критик.

Студийная работа

663

Пролеткультов приобщила к культурной работе широкие массы, дала технические навыки там, где руководителями являлись знатоки своего дела. Но специалисты были непартийны, а партийные были не специалисты. У студийцев, тех, которые становились профессиональными писателями, рождалось острое желание стать мастерами формы, свободно ищущими путей творчества, у многих замечалась погоня за последним криком моды. Началась среди самих пролетарских писателей борьба против “опасностей аракчеевщины”, как выразился пламенный апостол футуризма, критик-коммунист Чужак в журнале “Творчество” (Чита).

Пролетарские писатели в сборнике “Взмах” (Саратов) говорят о необходимости отрешения от готовых формул и от восторга по заранее намеченной схеме. В 1920 г. происходит первый съезд пролетарских писателей и на этом съезде возникает “Ассоциация пролетарских писателей”, захотевших порвать с опекой, и эта ассоциация, объединившая лучших писателей пролетарских в Москве, начинает издавать свой журнал “Кузница”. Пролетарские писатели пытаются стать на собственные ноги и “сбросить колпак”, надвинутый на глаза опекунами и охранителями лозунговой поэзии. Новая экономическая политика наносит смертельный удар парниковому творчеству на заказ и слишком дорого стоящей опеке. Четвертый период связан с *новой экономической политикой*. Период разрушения уступает место творческой работе и переоценке всех ценностей. Пролеткульты переживают кризис, на 2 всероссийском съезде их насчитывается только 286 и говорят о необходимости максимального сокращения и перенесения их в центры индустриальные, где сосредоточен пролетариат и культурные силы, говорится о централизации издательств и т. д. Если раньше в одной Москве насчитывалось 5.000 студийцев, то теперь их во всей губернии едва лишь 1.127. В 1923 г. число пролеткультов упало до двух десятков, но эти пролеткульты связаны с индустриальными центрами.

Пролетарским писателям приходится самим пробивать себе дорогу и выпускать книжку на книжный рынок, конкурируя

664

с сотней таких же пролетарских писателей. Арена Пролеткульта выселяется в Москве из Эрмитажа и театр сдается частному предпринимателю, помещение клуба “Кузница”, в Москве на Тверской, сдается под кондитерскую Абрикосова. Борьба за писательское существование приводит к очень строгому отбору. Уже теперь пуды хлама лежат на полках, а пробивают себе дорогу только такие исключительно одаренные художники, как Всеволод Иванов, этот новый Горький, автор книги “Цветные ветра”, очерков “Партизаны”, “Бронепоезд № 14—69”. Пролетарские поэты переживают в настоящее время растерянность. В студиях, как в банках для консервов, они законсервировались, утратили чутье жизни, непосредственное чувство, искренность переживаний и знание подлинной массы. Все они слишком связаны кружковщиной, живут без свежего воздуха. За немногим исключением страдают бытобоязнью, все они эклектики, подражают не только Верхарну, Уитмэну, Маяковскому, но и Бальмонту и Мариенгофу, и Шершеневичу, и Есенину. Только у Казина, Полетаева, Гастева, Александровского, Герасимова, Кириллова наметились свои переживания, свои приемы и только они явились подлинно оригинальными поэтами, но, к сожалению, мало продуктивными. Из беллетристов выделился Всеволод Иванов, а еще раньше А. П. Чапыгин, ибо они переросли рамки класса. Н. Н. Ляшко начинает проникаться кружковой риторикой. Мих. Волков повторяется... Но оба они выделяются... Только при овладении культурным наследием прошлого немногие исключительно-одаренные станут первоклассными художниками, творцами общечеловеческих ценностей, творцами нового, подлинно художественного. До сих пор большинство пролетарских писателей оторвано от пролетарских масс и отошли от быта. В переходное время, когда в городе и деревне выковывается новый быт, новым пролетарским писателям предстоит огромная черная работа — изучение новой России, переживаний широких масс. Этой работы они боятся, они уходят в искание формы, в эстество, прячутся от жизни, но инстинкт самосохранения

665

подскажет им подлинный путь. Только знание жизни и психологии масс приблизит их к массам и укрепит их позицию в литературе, а без этого пролетарские писатели превратятся в узкую замкнутую касту, в кружок

профессионалов–эстетов, литераторов и утратят то оружие, которое давало им силу среди писателей других социальных групп. Будущее пролетарских писателей связано с будущим пролетариата. За 1920–23 г.г. в среде пролетарских писателей идет дифференциация. Возникает ряд новых групп. Одни подчеркивают свою партийность (октябрь), другие свое стремление ближе стать к массам (“Рабочая весна”, “Молодая гвардия”), третьи выдвигают задачи литературного характера (“Кузнецы”).

Быт властно ворвался в поэзию–молодых пролетарских поэтов. Заметен поворот к эпосу, к рассказу. (Безыменский, Лелевич), заметно стремление “простыми словами рассказать о простых вещах”. Целый ряд поэтов повернул к Пушкинской простоте. В. Кириллов пишет “Лирическую повесть”, Пушкинским ямбом, В. Казин пишет посвящения Пушкину.

*В. Львов–Рогачевский.*

**ПРОЛОГ** — вступительная часть, присоединенная к художественному произведению, в которой излагаются обстоятельства, предшествовавшие тому, что изображено в произведении (драме, повести). Вместо этого пролог может содержать указание на основной замысел произведения, освещать его с какой–нибудь особой точки зрения и пр. Но пролог должен обладать художественным характером, иначе он будет просто предварительным разъяснением автора относительно своей пьесы, т.–е. предисловием (см. это сл.). Знамениты два пролога в “Фаусте” Гете: — “Пролог в театре” и “Пролог на небесах”. У нас — прологи в драматических поэмах: Алексея Толстого “Дон–Жуан” и Островского “Снегурочка”. Прологом же является, по существу, первая часть романа Гончарова “Обрыв”, не связанная с самим романом, начинающимся лишь со второй части, — и излагающая события, предшествовавшие отъезду главного лица, Райского, в деревенское поместье

666

(именно его роман с Софьей Беловодовой, по имени которой и была названа эта часть, появившаяся в печати отдельно).

*Иосиф Эйгес.*

**ПРОСОДИЯ** представляет собою в общей форме учение о звуках с той их стороны, которая активна в ритмическом отношении и играет соответствующую роль в стихе. Таким образом, к просодии относится учение о звуке, слоге, ударении, долготе слогов, интонации и паузах, одним словом, о ритмическом материале стиха вне специально–ритмических

подразделений, как стопа, стих и пр. В учении о просодии находятся: фонемы, качество звука, акустика фонем, генетика их, акустический эффект, акустическая разность прозы, поэзии и пения, виды ударений (лексикологическое, синтаксическое, фразное), ритмические сегменты, формы ритма в стихе и прозе, взаимоотношения между долготой и ударностью, удлинения, высота фонем, ударение и интонация, экспрессия ударности, долготы и высоты. В специальном смысле слово просодия употребляется, как обозначение для соотношений долгот и краткостей в квантативном стихе.

С. П. Б.

**ПРОТОЧНЫЕ СОГЛАСНЫЕ.** То же, что фрикативные согласные.

**ПРЯМАЯ РЕЧЬ.** См. Косвенная речь.

**ПСЕВДОНИМ** служит практической цели: заменяет собою настоящее имя, которое по тем или иным причинам желательно скрыть. Под псевдонимом выступают представители искусства (главным образом, на театре и в литературе), реже представители науки. Псевдонимом же пользуются в искусстве и при упоминании реального лица, которому посвящено произведение или которое в нем выводится: таково имя Лесбии у Катулла, имя Лауры у Петрарки, бесчисленные, требуемые кодексом средневековой куртуазии, псевдонимы дам у провансальских трубадуров.

Псевдонимы научных деятелей, кроме практических целей, никаких других, обычно, не преследуют.

667

Псевдонимы театральные отображают стремление к благозвучию, пышности (у первых любовников, теноров) или же к характерности, выразительности (у комиков, резонеров). Здесь сказываются уже художественные возможности псевдонима.

Но они в гораздо большей степени проявляются в псевдонимах литературных.

Так как всякий псевдоним представляет собою имя, то он принципиально заключает в себе все художественные возможности, существующие для автора при изобретении фамилий действующих лиц, всяческих названий и проч. (см. Имя).

Но как особый, частный вид названия псевдоним обладает и некоторыми особыми, частными свойствами. От других имен, существующих в литературе, он отличается своей непосредственной связью с некоторой реальной личностью; обозначает действительно существующее,

а не измышленное лицо. Отношением к той связи, очевидно, и должны определяться художественные особенности, характерные для псевдонима.

Псевдоним, за которым всегда стоит реальная личность, может отображать собою, в той или иной степени, эту связь или не отображать ее вовсе. В последнем случае эффект псевдонима построен иногда на полном отрицании всякой связи с какой бы то ни было личностью вообще. Таков псевдоним И. Анненского — Никто. Таково наименование, избранное капитаном Nemo (по лат. Никто) в романе Жюль Верна “80.000 верст под водой”, где оно еще более подчеркивает загадочность героя. На этом же псевдониме построен целый эпизод в мифе об Улиссе: Улисс, ослепивший Полифема, называет себя Никто, и когда Посейдон, желая отомстить обидчику, спрашивает сына, кто его обидел, тот, называя ложное имя, отвечает: Никто.

Обычные псевдонимы типа “Неизвестный”, “Инкогнито” и пр. подчеркивают неопределенность скрывающегося за ними лица. Интересны случаи, когда неопределенность эта сочетается с кажущейся формальной определенностью: “Брат своего брата” — Н. М. Пазухин, “Развлеч.”. 1887; “Сын своей матери” —

668

В. М. Дорошевич, “Развлеч.”. 1887—88.

Когда псевдоним отображает в своем построении связь с действительным лицом, в нем проявляются те же приемы, что и в каждом измышленном имени: он может подчеркивать ту или иную особенность этого лица — либо реальным смыслом слов, из которых он образован, либо звуковыми своими особенностями (см. Имя). Но и здесь могут быть наблюдаемы черты, присущие исключительно ему: это те, которые связаны со звуковым составом соответствующего действительного имени. Из эффектов, построенных на этой стороне псевдонима, наиболее распространенный — обращение фамилии, которым как бы загадывается загадка. И чем менее близки по своему стилю слова, чем неожиданнее связь, тем ощутительнее эффект (Вотсереб Роге — Егор Берестов, “Иллюстрация” Кукольника). Есть псевдонимы, построенные на осмысливании фамилии (Евоипь — Н. Г. Чернышевский, “Свисток”, 1862). В случае сотрудничества псевдоним отображает и количество авторов: Бр. Гонкуры — А. П. Петров и С. Я. Уколов (“Пет. Лист.”, 1892). Впрочем, имя “Козьма Прутков” прикрывает собою несколько лиц: А. М. и В. М. Жемчужниковых, ©. Толстого и др. Роль его такова же, как и портрета, приложенного к сочинениям этих лиц: он — носитель мифа об авторе этих сочинений.

Обратно — наши дни являют пример, где творчество личное, при помощи псевдонима, выдается за творчество коллективное: это поэма В. Маяковского “150.000.000” (“сто пятьдесят миллионов — автора этой поэмы имя”).

Наконец, в некоторых псевдонимах автор предстает перед нами как бы в замаскированном виде, пользуясь готовым историческим либо литературным образом (Гамлет — И. Н. Измайлов, Диоген — Ф. В. Билибин, “Новости”, 1890).

Вне связи с действительным лицом выразительность псевдонима может быть построена на применении типографских эффектов, неприменимых внутри произведения, где они должны неизбежно примелькаться. Здесь интересно противоположение латинского шрифта

669

и звукового состава слов, напр., **Incognitènko**, Е. С. Федоров–Чмыхов (“Развлеч.”, 1884), где шрифт еще более подчеркивает нелепое соединение лат. корня и характерно–украинского окончания.

На том же типографском эффекте построены псевдонимы–головоломки с искусственно затемняющим начертанием слов — Каран д@Аш, псевдоним–шарада (см. Шарада) — Шут–Ник (Н. О. Ракшанин, “Развлеч.”, 1887), псевдоним–ребус, как, напр., подпись Д. Д. Минаева в / “Стрекозе”: **Mi**  
f

Валентина Дынник.

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН:** роман, объектом которого является субъект. В то время как другие формы эпоса берут человека *извне*, описывая обстановку его жизни, его действия, слова, наружность, — психологический роман проникает *внутрь* “я”: сознанию читателя предносится *сознание*. “Действующее” лицо романа этого типа необходимо бездейственно, так как всякая акция размыкает круг сознания, переводя тему во внешний мир.

Парадокс Лейбница о том, что **les monades n’ontpquin de fenêtres** (**Monadologia N 70 p. Phil. 705**), т.–е. что “у души нет окон” — вводится в практику психологизма: и так как у души все же есть “окна”, то их плотно закрывают, искусственно изолируя “я” и выключая его из многообразного склада жизни. Конечно, внешний мир как–то воткан в ткань романа о “я”, но лишь как фон, как безразличное “не — я”. Психо–физиологический круг жизни таков: воздействие — бездействие — действие, т.–е. сначала — *восприятия*, как бы втекающие по чувствительным нервам в мозг, затем — рефлексия, внешне бездейственная, как бы спрятанная в мозгу, и,

наконец, — выводящий жизнь по двигательным нервам *во-вне* рефлекс, *задержанный*, но *взрощенный* до состояния полной осознанности предваряющим его чисто-психологическим моментом (рефлексией). Роман *о душе* распределяет эти моменты так: восприятие отнесено обычно к завязке романа: дав раз толчек сознанию, оно остается где-то назади

670

(см. напр., “Пьер и Жан” Мопассана). Момент рефлексии служит основой: поскольку роман является “большой формой”, момент этот должен быть искусственно растянут и пространно разработан: “рефлексия” замедляется, усложняется и удерживается от быстрого разрешения ее в рефлекс (действие).

Содержание сознания героя дано, как “со-знания”, т.-е. раздваивается: в одном “я” вмещаются два противоположных “знания”: две логически — непримиримые идеи, два взаимоисключающие мотива, эмоции и т. д. Нейтрализованные друг другом психологические противосилы\*) оспаривают “поле сознания” (терм. Гербарта) обыкновенно очень длительно, с чередующимся успехом, ведя *борьбу за поступок*. Поступок или “мотивированный рефлекс”, долго удерживаемый, обрывает, как, например, в знаменитом произведении Киркегера, наконец, нить романа на полуслове, являясь его естественным “концом”. Психологический роман, считающийся одной из самых тонких и богатых литературных форм, на самом деле *обогащает “я” своего героя за счет жизни*: психология — лишь момент бытия, а не все бытие. Произведения, проникнутые чистым психологизмом множатся всегда в периоды затухания общественности, возобладания индивида над коллективом, “я” над “мы”.

С. Кржижановский.

*Психологический роман* — дитя нового времени, христианской культуры (А. де-Виньи усматривал генезис П. романа в исповеди — **le roman d'analyse est nè de la confession**) научившей ценить индивидуальную внутреннюю жизнь человека, достигающую на вершинах европейского развития своего напряженнейшего расцвета, усложненности и глубины. Правда, некоторые исследователи, в том числе такие авторитеты, как акад. А. Н. Веселовский, усматривают наличие психологического

---

\*) Любопытно, что схемы «психологического романа» - точно совпадают с формулами старой «атомистической психологии» Фр.Гербарта, и что схемы и формулы ровесники, так как возникли в 20-х г.г. XIX века.

романа уже в александрийской литературе, в центре которой стоит, по их мнению, “анализ чувства любви” (К. Тиандер указывает зарождение П. романа в “Золотом осле” Апулея, поставившем проблему “борьбы животной природы человека с идеальной его стороной” и т. п.). Однако, самая любовь в Александрийском романе играет вполне служебную роль, являясь композиционным фактором, своего рода нагнетательным насосом всевозможных чисто внешних авантюр и приключений. Равным образом еще не родился в нем и позднейший тщательный психологический анализ любви, ее неотвратимой силы, тех чудесных превращений, которыми исполняет она внутренний мир охваченного ею человека; взамен этого анализа авторы его ограничиваются обыкновенно ссылкой на связавшую двух любовников судьбу. Такое свое значение судьба, случай, сохраняет во всем, что касается любви, в течение очень долгого времени. Характерно в этом отношении развертывание фабулы в стоящей на границе эпоса и развившегося из него средневекового рыцарского романа замечательной “повести–сказке” “Тристан и Изольда” (XII в.), явившейся в мировой литературе первым откровением роковой и единой любви.

Поведение Тристана, этого совершенного рыцаря долга, чести, раз данного слова, — по началу исключительно преданного своему дяде, королю Марку, а затем марионетки любви, не останавливающегося ни перед каким коварством, обманом и изменой, ведущими к осуществлению его желаний, изображено с исключительной убедительностью и силой. Однако, мотивируется оно чисто внешним поводом — волшебным любовным напитком, приготовленным для короля Марка и случайно выпитым Тристаном и Изольдой.

Первым психологическим романом в собственном смысле этого слова, если не считать появившейся несколько ранее (XIII в.) поэтической автобиографии Данте **Vita nuova**. (Возрожденная жизнь), явилось произведение Боккаччио (1318–75) “Фиаметта” — **Ich-roman** в котором рассказ ведется от первого

лица — кропотливо–красноречивая летопись охваченной одинокой любовью и ревностью души. Долгое время “Фиаметта” оставалась без всякого влияния на эволюцию романа в смысле дальнейшего развития содержащегося в каждом произведении этого рода психологического зерна. Сознательно психологические цели, изучение “анатомии влюбленного

сердца” ставят перед собой авторы французского героического романа XVII в., но за исключением г-жи Лафайет (1634—1692), произведения которой (*M-elle de Montpensier, Zaide, Princesse Glèves* и др.) приближаются к типу английского семейного романа, их психологический аппарат слишком скуден, орудие анализа слишком мало заострено. Шагом вперед в отношении указанных авторов являются романы аббата Прево, в особенности его знаменитая “История Манон Леско и кавалера де Грие” (1633). Любовь в этом последнем произведении является еще все той же неисповедимой слепой силой — “особым ударом судьбы” — и одновременно единственным мотивом действий героев, как и в “Тристане и Изольде”. Однако, автором прослеживается в ее облагораживающем действии на человеческую душу вся эволюция этого чувства от страстного плотского влечения до глубокой и чистой привязанности, достигающей силы почти религиозного самоотречения.

Душевная жизнь героев Прево отличается утонченной сложностью и богатством.

Противопоставляя себя “чувствительному только к пяти–шести страстям, в кругу коих проходит их жизнь и к коим сводятся все их волнения”, большинству людей, кавалер де Грие говорит: “но лица с более благородным характером могут приходить в волнение на тысячу разных видов; кажется, будто у них больше чувств и что в них могут возникать идеи и чувства, превосходящие обыкновенные человеческие пределы”. Из этого меньшинства из этой аристократии души и заимствует своих героев аббат Прево, начавший по словам одного исследователя (*Le Berton. Le roman au dixhuitième siècle P. 1898*), “то великое дело понимания глубин жизни, которое продолжали

673

после него Шатобриан, Гюго, Флобер, Мопассан и Л. Толстой”. Еще большего совершенства психологическая разработка романа достигает под руками представителей английского сентиментального направления, Ричардсона, Стерна и некоторых других (см. Сентиментальный роман), применяющих метод почти микроскопического исследования всех малейших оттенков, нюансов чувств и настроений своих героев. Под непосредственным воздействием Ричардсона написана и знаменитая “Новая Элоиза” Руссо (1763) — это евангелие страсти и природы для стольких поколений, оказавшая в свою очередь столь же непосредственное влияние на юношеский роман Гете (1749—1832) — “Страдания молодого Вертера”. Усвоенный всеми этими авторами метод психологического

самораскрытия, исповеди, непосредственных лирических излияний обуславливал и новый внешний вид романа, облеченного в форму писем, дневников, автобиографий и т. п. В центре романа Гете стоит любовь Вертера к добродетельной жене своего друга. Однако, это служит только толчком к глубочайшим его переживаниям, касающимся всех сторон природной и человеческой жизни и с наибольшей полнотой и поэтической прелестью отражающим характерную и окрасившую собой десятилетия психологию оскорбленной миром и отвечающей ему беспредельной скорбью о нем души.

Характерной особенностью романа типа Вертера и “Новой Элоизы” является повышенное чувство природы, вводимой в него не только, как некий декоративный аксессуар, но и в качестве существенного момента внутренней жизни героев. Природа у авторов этих романов является очеловеченной, психологизированной, отражением погруженной в нее в страстном созерцании человеческой души (**le paysage c’est l’état d’âme**\*) Психологический рисунок Вертера лег в основу длинного ряда всевозможных “детей века”, “героев времени” и т. п. — болезненно утонченных, с обнаженными нервами, с чутким, развитым интеллектом, настроенным в унисон их взволнованно-вибрирующей эмоциональной природе, натур, явившихся в подавляющем

674

количестве на переломе двух столетий, на заре новой эпохи, открытой французской революцией. Таковы Ренэ Шатобриана (**René ou les effets des passions 1807 г.**), этот “христианизированный Вертер”, герои стихотворных романов Байрона (1788—1824), итальянский Вертер — Джакомо Ортис, Уго Фосколо (**Ultime lettere d’ Jacopo Ortis 1802**), наши Онегины, Печорины и др. вплоть до серии “лишних людей” Тургенева и т. п. К этой же группе принадлежат болезненно-раздвоенные и в то же время обладающие повышенно-развитым личным чувством — Адольф Бенжамэна Констана (116), герой романа А. де-Мюссе **Confessions d’un enfant du siècle** (1836) и др., — нашедшие себе наиболее яркое воплощение в Обермане Сенанкура (1804), “который не знает, что он такое, что он любит и чего хочет, который томится без причины и стремится, не зная цели, скитаясь в бездне пространства и в бесконечной суете страданий” — этом, по словам русского исследователя (П. Д. Боборыкин — “Европейский роман 19 стол.”, 1900 г.) — “последнем слове аналитического индивидуализма, какое произнесено было на рубеже двух веков одним из самых чутких

анализаторов души европейца". Почти одновременно разрабатывается и психология современной женской души в произведениях **m-me de Stael** (1766—1817 г.г.) — Дельфина, Коринна, и, в особенности, в пламенных и стяжавших ее автору европейскую славу романах Жорж Санд (1804—1876; под ее влиянием сложились, между прочим, и многие женские образы Тургенева), заявившая свои права на самостоятельное существование и особое развитие. Сообщивший такой мощный толчок эволюции европейского психологического романа своим Вертером, Гете придает ему новую силу в другом произведении поры полной зрелости и сорокалетнего опыта — “Ученические и страннические годы Вильгельма Мейстера”, воспринятом немецкими романтиками в качестве предельного художественного достижения всей новой европейской литературы и положившем начало особому виду П. романа — роману воспитания (**Bildungsroman**). ставящему задачей изучение генезиса и всей последующей

675

сложной динамики психической жизни человека. Почин Гете был подхвачен романтиками (Новалис, Генрих фон Офтердинген — 1772—1801, Тик 1773—1853, Похождения Франца Штернбальда). К тому же типу романа воспитания, впоследствии особенно излюбленного английскими авторами, относятся произведения Жана Поля (Иоганн Пауль Рихтер) — Невидимая ложа 1793, Титан — 1800—1803 и некот. др.). Разработке специально-любви психологии отдан третий роман Гете “Избирательное сродство” (**Die Wahlverwandtschaften**).

Иррациональную проблему любовного выбора Гете пытается разрешить остроумной гипотезой особого притяжения (**l'amour c'est une sorte de coulant magnetique** — говорил еще аббат Прево), действующего вопреки всему между предназначенными друг другу людьми, на манер того таинственного сродства, которое существует между различными химическими элементами. Любовный напиток, выступающий в качестве единственного стимула в сильнейшей чем смерть любви Тристана и Изольды, и роман Гете, полагающий основу любви в глубочайшие недра внутренней человеческой организации — таковы те два полюса психологического истолкования любовно-страстного чувства, между которыми лежит почти все развитие европейского романа этого рода. Кроме названного романа Гете на дальнейшую эволюцию любовно-психологического романа оказал большое влияние не утративший вплоть до наших дней своей свежести и силы вышепоименованный роман аббата Прево, отразившийся в течение ©Ю© в. произведениями Дюма-сына (“Дама с

камелиями”, 1848, сюжет которой, как и сюжет Манон, давший начало опере того же имени, лег в основу знаменитой Травиаты), А. Додэ (Сафо 1884 г.) и нек. др. Тонкий рисунок женщины–хищницы, играющей роковую роль в жизни полюбившего ее мужчины, едва намеченный в своей героине автором Манон, был обведен более резкими контурами в замечательной повести Мериме Кармен (сюжет оперы того же имени), в новейшее время в романе Пьера Луиса (род. 1870) “Женщина и паяц”, романе Мирбо “Голгофа”

676

(**Le calvaire** 1886), романах Стриндберга и мн. др. Вращаясь по преимуществу в сфере “романического романа” (**roman romanesque**), европейский психологический роман первой половины XIX в. выходил за пределы разработки проблем, связанных с психологией любви, только в виде нечастых исключений. Одним из ярких явлений этого рода был роман Гюго (1802–1885) “Последний день осужденного”, — образцовый психологический этюд на тему последних переживаний смертника (в русской литературе тот же мотив затронул Достоевский в “Идиоте”. Из новейших авторов подробно разрабатывает его Л. Андреев в “Рассказе о семи повешенных”). К середине XIX в. европейский специально психологический роман был сдвинут в сторону блестящим развитием реалистического и социального романа. Творцы этого типа романа — Стендаль, Бальзак, Флобер, А. Додэ, Золя, у нас Тургенев — обнаруживают в большинстве своих произведений выдающиеся качества психологов–аналитиков. Однако, их интересы движутся главным образом изнутри к наружи, направлены на изучение второстепенных лиц, окружающей героя обстановки, среды, быта — широких общественно–социальных полотен в ущерб заднему фону картины, тому потаенному “святилищу души”, безраздельное обладание которым уступается ими поэтам–лирикам. Новый импульс к дальнейшему развитию психологического романа исходит от русских авторов, особенно склонных к психологизации, самопогружениям, бисерному анализу малейших движений души. Таковы романы воспитания в широком смысле этого слова и любовно–психологические романы Гончарова (1812–1891) и Л. Толстого (1828–1910 — “Обыкновенная история”, “Обломов”, “Воскресение”, “Обрыв”, “Анна Каренина”), — в своей “Крейцеровой Сонате” давшего психологический анализ ревности и женоубийства и, в особенности, все произведения Достоевского (1821–1881), влияние которого на последующую эволюцию русского и европейского

романа громадно и обещает все возрастать (О. Шпенглер в своей книге “Закат Европы” прямо, напр.,

677

сулит, что целая, имеющая наступить в ближайшем будущем эпоха европейской литературы и жизни пойдет под знаком Достоевского, интерес к творчеству которого на Западе в наши дни действительно подавляюще велик). В своих романах Достоевский касается решительно всех сторон душевной жизни современного человека, подымая самые глубинные ее пласты, дерзая на запрещенные пределы того “шевелиющегося хаоса”, который подстиляет и объемлет собой малую область дневного человеческого сознания. Его романы ставят во весь рост психологические проблемы преступления, раскаяния (“Преступление и наказание”), святости (“Старец Зосима” и “Идиот”), религиозных исканий, бунтарства и самоуничтожения (“Братья Карамазовы”, “Бесы”), всех видов одержимости, сладострастия и греха. Основная черта его творчества в том, что все выводимые им характеры в основе своей патологичны. В этом отношении влияние Достоевского скрецивалось на европейской почве с резкой линией, проведенной сквозь литературу XIX в. творчеством Э. По, (1811–1849), сыгравшего выдающуюся роль в развитии европейского декадентства и демонстрировавшего в своих замечательных новеллах все виды той душевной извращенности, явное или завуалированное присутствие которой он обличает в каждой человеческой душе. Двойное влияние Достоевского и По определило собой в конце XIX и начале XX в. основной характер современного П. романа, ставящего отныне своей главной целью изучение жизни больной, пораженной тем или иным недугом души. Таково творчество Гюисманса, Пшибышевского, Мирбо, Стриндберга и др., создающих целую галерею героев, страдающих всеми половыми искажениями, сатанистов (см. Сатанизм), наркоманов, визионеров, маниаков, галлюцинирующих безумцев и т. п. Несколько в стороне от этой патологической линии шло развитие французского любовно-психологического романа-новеллы, считающего в числе своих авторов Бурже (р. 1852 г., романы **Mensonges**, **Crime d’amour**, **Cruelle énigme**, **Physiologie d’amour** и др.), выдвигающего, однако, совсем в духе Достоевского,

678

культ страдания (**religion de la souffrance humaine**); Прево (**Les demi-vierges** 1894 и др.) и мног. др. и достигшего предельного художественного блеска в творчестве также не чуждого болезненным моментам Гюи

де Мопассана (1850—1893). Еще более патологично творчество “австрийского Тургенева”, Захер-Мазоха (1836—95), являющегося в таких своих романах, как “Венера в мехах” патологическим антиподом маркиза де Сада, скандальные романы которого (**Justine ou les malheurs de la vertu, Juliette**) появились в конце XVIII в., как и этот последний, оставившего свое имя не только в литературе, но и в известных психиатрических терминах. Из других авторов психологических романов конца прошлого века и наших дней должно назвать Сенкевича (р. 1846 г.) с его известным “Без догмата” (исповедь славянского Вертера), и особенно пришедшегося по вкусу русскому читателю Кнута Гамсуна (р. 1860 г.), в лучших своих романах (Мистерии, Виктория, Пан), подвергающего самому тщательному анализу психологию “рокового поединка” двух любящих сердец, в “Голоде” рисуящую яркую картину переживаний голодающего бродяги, а в последних своих произведениях до конца погружающегося в примитивно-неповоротливую душевную жизнь крестьянского тяжеловоза — хозяйственного мужичка — колониста (Соки земли), любовно прислушивающегося к “бабьему лепетанию” своих “женщин у колодца”. Из русских П. романов последней поры нельзя не отметить неоконченное еще произведение А. Белого “Котик Летаев” — замечательный опыт проникновенного изображения душевной жизни ребенка. Особый отдел П. романа образуют, правда, немногочисленные попытки воссоздания психической жизни животных (на западе, напр., “Голос крови” и “Белый клык” Дж. Лондона, у нас рассказ Л. Толстого “Холстомер”). В связи с общими тенденциями времени на очереди стоит создание классового П. романа, в частности посвященного воспроизведению психологии пролетариата (из уже появившихся произведений этого рода могут быть названы некоторые романы Уптона

679

Синклера). Наконец интересны попытки французского писателя Жюль Ромэна, возглавляющего особую литературную школу унанимизма (**unanimisme**), изучить психологию коллективной души, явления психической жизни масс.

*Д. Благой.*

**ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ СКАЗУЕМОЕ.** См. Сказуемое.

**ПУБЛИЦИСТИКА** (от слова публичный, общественный) — та область литературы, которая занимается политическими, общественными

вопросами с целью проводить определенные взгляды в широких кругах читателей, создавать, формировать общественное мнение, возбуждать определенные политические кампании. Зарождение публицистики относится, конечно, к той эпохе, когда впервые появился массовый читатель, равно как и средства воспроизводить литературные произведения в большом количестве, т.-е. к началу капиталистического периода Европы, с наплывом новых идей, соответствовавших новым общественным отношениям, с развитием городской жизни и торговли, с появлением ряда открытий и изобретений и в первую голову — *книгопечатания*. Публицистика — дитя молодой, зарождающейся буржуазии и развивается в Европе вместе с развитием буржуазных отношений. Поэтому родиной публицистики является Италия, где вместе с первыми банками появились и первые газеты и где в эпоху “Возрождения” возникла первая литературная форма публицистики — *памфлет*, т.-е. небольшая брошюра ярко агитационного содержания, занимающаяся каким-либо злободневным, наиболее важным вопросом или нападающая на особо ненавистных в политическом отношении лиц и группы.

Конец средних веков и начало нового времени, эпоха крушения феодализма, с его натуральным хозяйством, экономическим и духовным застоём, есть эпоха глубоко революционная. И как все последующие революционные эпохи, она создает обширную публицистическую литературу и в первую очередь памфлеты. Кроме ряда итальянских гуманистов, выступивших против католической церкви, особенно

680

прославились в конце XV и начале XVI века германские гуманисты *Эразм Роттердамский* с его “Похвалой глупости” и *Рейхлин* — своими “Письмами темных людей”, высмеивавшими невежественных монахов, наиболее ненавистную и реакционную общественную группу того времени. Великое общественное движение, известное под названием реформации, всколыхнувшее огромные массы низших слоев населения, впервые создало публицистику *для народа*, популярную, грубую по форме, но нередко едкую и остроумную. Ядовитыми памфлетами полемического характера обменивались вождь умеренной реформации — *Лютер* с апостолом еретического коммунизма и вождем крестьянского восстания 1525 г. — *Фомой Мюнцером*, который в своих брошюрах и воззваниях предавал проклятию и духовенство, и властей.

Особенно развился памфлет в эпоху первой английской революции XVII в. Великий английский поэт Мильтон впервые в истории написал памфлет в защиту свободы печати. Тогда же появился знаменитый памфлет «**Killing — no murder**» (“умерщвление — не убийство”), оправдывавший казнь короля. Ряд памфлетов был написан демократом Лильборном и коммунистами — “истинными левеллерами”. С тех пор памфлет сделался любимым духовным оружием английских оппозиционных партий и дал образцы высокого агитационного мастерства, особенно во время больших политических кампаний, как борьба за избирательную реформу и за отмену хлебных законов в первой половине XIX в., борьба за освобождение Ирландии или чартизм. Замечательного развития достиг также памфлет (наряду с политическими газетами) в эпоху Великой французской революции, которая открылась брошюрой аббата Сийеса “Что такое третье сословие”, достигла апогея в газетах Марата и окончилась “Народным трибуном” Бабефа. В эпоху реставрации сатирическими памфлетами против вернувшихся дворян и королевской администрации прославился французский Шедрин — *Поль Луи Курье*. Замечательны также памфлеты социалистов 30-х и 40-х г.г. После того памфлета все

681

более вытесняется во Франции газетной публицистикой.

В Германии до революции 1848 г. в качестве публицистов прославились поэт *Гейне* и критик *Берне*. Но затем первое место бесспорно занял *Карл Маркс*, который в своих памфлетах и газетных статьях умел соединять блестящий литературный талант, остроумие и язвительный, убивающий сарказм с глубоким и ясным теоретическим анализом. Вот почему его памфлеты — одновременно и агитационные, и глубоко научные работы. Первой такой работой явился “Манифест коммунистической партии” Маркса и Энгельса. Затем статьи Маркса в “Новой Рейнской газете”, “18-е Брюмера Луи Бонапарта”, где с уничтожающей сатирой и насмешкой по адресу героя переворота 1851 г. дается и классовое объяснение самой возможности этого переворота, — наконец, “Гражданская война во Франции”, манифест I Интернационала, выпущенный тотчас после усмирения Парижской Коммуны.

Большим мастером агитационно-научного памфлета был в Германии и Лассаль, который писал свои речи и распространял их в форме брошюр.

В России вследствие цензурных условий публицистики в настоящем смысле слова не было вовсе, вплоть до 1905 г., кроме кратких периодов ослабления цензурного гнета, как начало 60-х или самый конец 70-х годов.

Поэтому в России публицистика скрывалась под видом *литературной критики*, в которой авторам иногда удавалось при помощи “эзоповского” языка, т.е. иносказаний и умолчаний, обмануть бдительность цензора. С этой точки зрения первым подлинным русским публицистом надо считать *Белинского*. А его “*Письмо к Гоголю*”, ходившее по России в рукописных списках, было первым нелегальным политическим памфлетом.

Первым создателем *бесцензурной* политической газеты “*Колокол*” был *Герцен*, со своим огромным литературным дарованием.

Выдающимся публицистом и в то же время великим мастером обманывать цензуру — был *Чернышевский*, выработавший умение прямо издеваться над цензором и

682

с полуслова быть понятным *своим* читателем.

Высокоодаренным публицистом–сатириком был *Салтыков–Щедрин*, соединявший с талантом публициста глубокий дар художника. Ярким публицистом был также социолог и литературный критик, идейный вождь и теоретик народничества — *Н. К. Михайловский*. С 60–х годов несколько талантливых газетных и журнальных публицистов выдвигает и реакционный лагерь русской общественной жизни. На первом месте здесь нужно поставить *Каткова*, затем *Достоевского*, как автора “*Дневника писателя*”, а в более поздние времена — *Суворина* и *Меньшикова*, редактора и фельетониста газеты “*Новое Время*”.

С появлением в русской литературе марксизма выступает целый ряд талантливых публицистов и памфлетистов, проникнутых марксовским духом в литературе, т.е. не ограничивающихся литературной агитацией или критикой политических и общественных порядков, но придающих им научное содержание в духе исторического материализма. Учителем всех марксистских публицистов и в этом отношении является *Плеханов*, несравненный полемист и стилист, одновременно остроумный и глубоко содержательный. А когда в начале 1900–х годов к Плеханову присоединяются молодые марксистские публицисты Ленин и Мартов, и они за границей начинают издавать вместе политический журнал “*Искра*”, получается яркое литературное созвездие, которое ведет публицистическую войну на *четыре фронта*: против царизма, против либералов, народников, наконец, против оппортунистов внутри самой социал–демократии. “*Искра*” — это одна из самых блестящих страниц в истории не только русской публицистики, но и публицистики вообще, как по глубине

содержания, так и по силе наносимых ударов. С 1902 года в “Искре” начинает сотрудничать *Троцкий*, который ко времени революции 1905 года вырабатывается в первоклассного публициста, оригинального и яркого, как в области ударных газетных статей, так и в области брошюр памфлетного характера. Его маленькие статьи в копеечной “Русской Газете” в “дни свободы” 1905 г., его написанный

683

в тюрьме весной 1906 г. памфлет “Господин Петр Струве в политике” — это шедевры публицистического искусства.

По мере ускорения темпа общественной жизни в Европе, т.-е. по мере развития капитализма и городской жизни, тяжеловесное орудие памфлета и журнальной статьи все более заменяется легкой, текучей, подвижной газетной публицистикой, имеющей форму передовой статьи или фельетона и дающей возможность вести политические кампании изо дня в день.

Особенное значение, конечно, приобретает газетная публицистика в эпохи революционные и предреволюционные, а также во время войн, т.-е. тогда, когда живущие обыкновенно инертною, пассивною жизнью массы втягиваются в политические вопросы, в борьбу политических партий. Вместе с тем публицистика приобретает все более *партийный* характер, являясь органом сложившихся политических партий, выражающих определенные классовые или групповые интересы. Уже во время первой французской революции появилось множество газет и выдвинулись талантливые газетные публицисты, как *Камилл Демулен* или проницательный и верный “друг народа” *Марат*. Огромную роль играли газеты и в европейских революциях 1848 г., а также в России в 1905 и 1917 г., когда особенную популярность приобрел Ленин. Но затем крупный капитал начинает постепенно подчинять себе газетную публицистику, делая ее не только орудием своих политических интересов, но и средством экономического обогащения. Последней вспышкой буржуазной “свободной мысли” были 60-е годы, эпоха Наполеона III, когда радикальная республиканская публицистика, отражавшая интересы средней и мелкой буржуазии, выдвинула таких талантливых публицистов, как *Рошфор* и *Клемансо*, которые потом оба стали оплотами буржуазной реакции. Начиная с последней трети XIX в. и особенно с конца его, с эпохи новейшего империализма, большие газетные предприятия, требующие огромных средств, постепенно попадают в экономическую зависимость от капиталистических

клик или отдельных магнатов капитала. “Свободная” пресса перестает быть выразительницей “общественного мнения”. Наоборот, став простыми наемными агентами капитала, редактора и публицисты больших газет обрабатывают общественное мнение в интересах своих хозяев, не останавливаясь ни перед самой бесстыдной ложью, ни перед замалчиванием самых вопиющих фактов. В лучшем случае газеты вынуждены заискивать перед капиталом из страха лишиться объявлений, которые составляют главную финансовую опору газетного дела. В большинстве же случаев газеты просто скупаются капиталистами и делаются орудием рекламы для них, орудием борьбы с конкурентами и политических интриг. Образуются целые тресты, владеющие большинством “уличной”, “бульварной”, “желтой”, т. е. обывательской и потому наиболее распространенной прессы. Таковы газеты недавно умершего *Нортклифа*, в Англии, газеты *Херста* в Америке. Орудия информации, телеграфные агентства делаются монопольной собственностью акул мирового империализма и в соответственном духе обрабатывают или, наоборот, замалчивают факты. Особенного разврата, продажности и покорности капиталу достигла пресса Соединенных Штатов, о чем красноречиво поведал честный и талантливый американский писатель *Уитон Синклер* (особенно в своей книге “Медная марка”), которого бойкотируют в Америке не только все редакции и издательства, но даже все типографии, так что он должен сам набирать, печатать и распространять свои произведения. Само собой понятно, что бедные и независимые от капитала социалистические газеты в капиталистических странах не могут бороться с могущественными газетными трестами. И поэтому капиталистической, империалистской прессе удается дурачить и обманывать и широкие массы пролетариата и крестьянства, подчиняя их идейному влиянию буржуазии.

Наряду со школой и казармой буржуазная публицистика стала важнейшим орудием духовного закрепощения и одурманения масс. С особенной силой сказалась эта роль буржуазной публицистики во

время мировой войны, когда, в интересах затеявших войну капиталистических клик, вся почти без исключения печать воюющих и даже нейтральных стран, в том числе даже отчасти печать социал-демократическая изо дня в день проповедывала необходимость и

справедливость войны, оглушала и притупляла сознание народных масс патриотическим барабанным боем и тем помогала превращать эти массы в покорное пушечное мясо.

Октябрьская революция в России пробила первую серьезную брешь в мировой буржуазной монополии в области публицистики. Впервые в истории в руках коммунистической партии оказалось такое могущественное средство пропаганды, как государственная власть, все типографии, все запасы бумаги, почта, телеграф, радиостанции. И если в России публицистика сделалась монополией коммунистической партии и средством воспитания масс в революционном, антикапиталистическом духе, то и на Западе становилось все более невозможным замалчивать эту революционную пропаганду. Ибо самые декреты Советской власти, направленные против помещиков и капиталистов внутри России, а также дипломатические ноты, посылавшиеся по радио воевавшим с Россией или блокировавшим ее правительствам, становясь на Западе достоянием гласности, превращались в руках европейских и американских коммунистов, а также революционеров Азии — в *публицистику*, в орудие пропаганды и революционизирования пролетариата. Самый факт существования Советской России сделался средством революционной публицистики для одних, контр-революционной — для других.

К публицистике в широком смысле слова может быть отнесена и специально агитационная литература, т.-е. литература, обращенная к массам, призывающая к определенным *действиям*. Вот как характеризовал когда-то Плеханов роль агитации и ее отличие от *пропаганды*, т.-е. деятельности *общественно-просветительной*: “Пропаганда, собственно, так называемая, утратила бы всякое историческое значение, если бы она не сопровождалась агитацией. Пропаганда сообщает правильные взгляды десяткам,

686

сотням, тысячам людей... Но влияние на общественную жизнь современных цивилизованных стран немислимо без влияния на массу, т.-е. без агитации... Пропагандист дает *много* идей одному лицу или нескольким лицам, а агитатор дает только одну или только *несколько* идей, зато он дает их целой *массе* лиц, иногда чуть не целому населению данной местности. Но история делается массой. Следовательно, агитация есть цель пропаганды: я веду пропаганду затем, чтобы иметь возможность перейти к агитации”.

Поэтому, если литература пропагандистская носит форму брошюр, журнальных, а иногда и газетных статей, то агитационная литература чаще всего имеет характер кратких *воззваний*, разбрасываемых *прокламаций*, стенных *афиш* и даже *плакатов*. Обыкновенно к таким формам влияния на массы прибегают революционные партии, не имеющие своего широко разветвленного газетного аппарата или преследуемые цензурой, а также и органы власти в моменты острых политических кризисов, как войны или революции. Одним из наиболее распространенных видов агитационной литературы в так называемых парламентских странах являются *избирательные афиши*, где разные партии перед выборами излагают свои программы, дают обещания, критикуют противников и зовут массы голосовать за своих кандидатов. Но даже при видимой свободе предвыборной агитации богатые буржуазные партии имеют все преимущества в этой бумажной войне и заклеивают своими афишами все стены европейских или американских городов.

Тайные революционные прокламации, “подпольные листки”, были очень распространенной формой агитации в царской России с конца 90–х и особенно с начала 900–х годов и давали первый толчок пробужденной политической мысли и классового самосознания русских рабочих. Но захватывали они лишь небольшую часть пролетариата и не могли проникать в самую толщу народных масс. Только в советской России и этот вид литературы, стенные воззвания, иллюстрированные плакаты и даже агитационные листки, разбрасываемые с аэропланов (что во время мировой войны

687

ловко умело использовать германское правительство) — впервые в мировой истории стал орудием воздействия на массы в руках стоящей у власти коммунистической партии.

Б. Горев.

**ПУНКТУАЦИЯ.** Расстановка знаков препинания (см.).

**ПУРИЗМ** — преувеличенное стремление к чистоте литературного языка и к изгнанию из него всяких посторонних элементов. Особенно прославился своим неумеренным пуризмом по отношению к русскому языку знаменитый адмирал Шишков, предложивший говорить вместо “аллея” — “просад”, вместо “кий” — “шаропих”, вместо “калоши” — “мокроступы” и т. п.

**ПУТЕШЕСТВИЕ** — название, применяемое к произведениям, в которых повествуется о путешествиях, действительных или мнимых.

Из двух категорий путешествий (основанных на 1) реальном или на 2) вымышленном материале), каждая, в свою очередь, имеет несколько подразделений.

Наиболее часто встречаемые подразделения первой категории определяются, главным образом, характером реальных путешествий, легших в основу литературного произведения. Так, *Ἀναβάσις* Ксенофонта дает описание военного похода, “Хождение Даниила Паломника” — описание путешествия предпринятого с религиозной целью, “Хождение за три моря Афанасия Никитина” повествует о путешествии, предпринятом с целью торговой. Карамзин (“Письма русского путешественника”) и Гончаров (“Фрегат Паллада”) дают примеры путешествий, где преобладающая роль во всех наблюдениях принадлежит любознательности...

Этим основным материалом определяется в значительной мере стиль произведений, т.-е., следовательно, их литературные особенности.

Особенности эти зависят также от того, что в каждом путешествии, в большей или меньшей степени, встречаются три основных элемента: описательный, повествовательный элементы и рассуждение.

688

Впрочем, самое преобладание одного из этих элементов тоже в большой мере зависит от цели путешествия: так, в “Письмах” Карамзина естественно преобладание описательного начала, ибо самое путешествие отвечает целям любознательности, — от Ксенофоновского же *Ἀναβάσις* мы в праве ожидать рассказа о событиях, сопровождавших военный поход Кира. Обычно в каждом путешествии встречаются все три элемента, отличаясь друг от друга только степенью.

Все сказанное о путешествиях, дающих на своих страницах реальный материал, может быть отнесено и к путешествиям, основанным на чистом вымысле.

Но последняя категория путешествий дает большой простор для литературного творчества — в области сюжетной компоновки материала.

Большую роль здесь играет и изображение субъективных эмоций путешественника, обращающее иногда все путешествие в полу-лирическое произведение, примером чего может служить “Сентиментальное

путешествие” Стерна. Очень силен лирический элемент и в Байроновском “Чайльд Гарольде”.

Для большинства же путешествий характерна пестрая смена событий, усложненная фабула, что приближает их к роману приключений. Самая форма путешествия, по существу своему, располагает к пестроте фабулы, перебрасывая действующих лиц из одной обстановки в другую, заставляя их сталкиваться с множеством неожиданностей, немыслимых в мирной обстановке домашнего очага.

Обилие приключений особенно отличает так называемые романы для юношества; среди них наибольшей популярностью пользуются романы Жюль Верна, в последнее время в этой области выдвинулся итальянский писатель Э. Сальгари.

Прообраз всех этих романов с приключениями — данная античной Грецией “Одиссея”, где возвращение героя на родину служит нитью, на которую нанизаны самые баснословные события.

Помимо целей общехудожественных, стремление к занимательности рассказа — одна из характеризующих черт подобного

689

рода произведений. Но, кроме того, автор, пользуясь эластичной формой путешествия, может осуществлять и более специальные задания.

Так, “Образовательное путешествие” Ворисгофера, большинство романов Жюль Верна, романы Э. Сальгари — ставят себе целью дать читателям целый ряд географических, этнографических и иных научных сведений.

Особую область путешествий составляют так наз. “фантастические романы”. Здесь избранная форма позволяет авторам преодолевать не только огромные расстояния на земной поверхности, но даже межпланетное пространство; излюбленный конечный пункт подобных путешествий — луна. На луну отправляются герои Жюль Верна, туда же — герои Уэллса и Журавского. Герои художника-астронома К. Фламариона предпочитают Марс.

Но мало этого: фантастические путешествия могут преодолеть и самое время, перенося нас в самые отдаленные эпохи, как прошлого, так и будущего, и создавая целый ряд разнообразных утопий, гл. образом научного и социального характера. Уэллс пользуется для этого “машиной времени”,двигающейся в четвертом измерении. К. Фламарион заставляет своих героев перенестись на отдаленную звезду со скоростью,

превосходящей скоростью света и увидеть, благодаря этому, события прошлого.

Таковы примеры, наиболее показательные для путешествий, построенных из вымышленного и реального материала. Во всех этих произведениях путешествие героев и переживания, связанные с ним, представляют собой основное ядро.

Но в “Кентеберийских рассказах” Чосера форма путешествия использована в виде рамочного сюжета: рассказы вложены в уста паломников. При помощи этого приема устанавливается внешняя связь между рассказами и придается большая живость и цельность произведению.

Что касается литературной формы, в какую обычно отливается путешествие, то исторически и по существу с ним наиболее связана форма романа. Байрон использовал для своего “Чайльд

690

Гарольда” форму поэмы; наконец, Э. Ростан изображает путешествие Жоффруа Рюделя в Триполитанию, к “далекой принцессе” Мелисанде — в форме драматической.

Путешествие нередко пользуется эпистолярной формой, фиксируя, подобно кинематографу отдельные моменты в непрерывном течении событий. Карамзин пишет “Письма русского путешественника”. Ряд писем представляет собой и “Сентиментальное путешествие” Стерна, “Фрегат Паллада” Гончарова дает форму дневника.

*Михаил Дынник.*

**ПУШКИНСКАЯ СТРОФА.** За последнее десятилетие этим термином принято называть строфу по схеме строф “Евгения Онегина”. Строфа имеет 14 стихов, четырехстопного ямба, начинается женской рифмой, кончается мужской, следовательно, при сцеплении со следующей повторяется та же схема. Имеет 6 рифм. Обозначая мужские рифмы  $a, a^1, a^2, a^3$ , женские —  $b, b^1, b^2$ , имеем:

$$babab^1b^1a^1a^1b^2a^2a^2b^2a^3a^3.$$

691

Этой строфой писали за последнее время Вяч. Иванов и др. Строфа соответствует заданиям большого произведения. В общем поэтическом русском запасе можно насчитать несколько десятков интересных строф, на которые не было обращено должного внимания и которые при иных

условиях могли бы приобрести значение твердых форм. Строфы, названные по имени автора: Спенсерова (англ.), Державинская (или Ломоносовская).

*И. Р.*

**ПЭАНЫ** или **ПЭОНЫ** — четыре греческих стопы из трех кратких и одного долгого, по аналогии возможны схожие ходы в “ямбе” (см.) при соединении ускорения с метро–стопой (см. Пиррихий). Схема пэанов:

1) –UUU

2) U–UU

3) UU–U

4) UUU–

*С. П. Б.*

692

## Р

**РАССКАЗ.** В русской литературе обозначение более или менее определенного повествовательного жанра подзаголовком “рассказ” утверждается сравнительно поздно. Н. Гоголь, и Пушкин предпочитают название “повесть”, там где мы могли бы сказать “рассказ”, и только с 50-х годов начинается более отчетливое разграничение. Наименьшие колебания и наибольшая точность чувствуются у Толстого в его подзаголовках 50-х годов, которые могут изучаться в качестве примера чуткости к литературной терминологии. (Так, “Метель” названа “рассказом”, “Записки маркера” “повестью” — и то, и другое в высшей степени точно).

Конечно, основные колебания могут быть только между двумя жанрами: повестью и рассказом, иногда соприкасающимся по своим заданиям и очень неопределенными по своему терминологическому значению. В самом деле, в то время как итальянская новелла эпохи возрождения — понятие вполне конкретное, ставшее в своей конкретности историческим и образовавшее твердый литературный жанр (отсюда легкость и объяснимость стилизации именно под итальянскую новеллу) — этого вовсе нельзя сказать о “рассказе”. Разнообразие приемов композиции, мотивов, интересов, самой манеры изложения (у Тургенева, например, есть рассказ в 9 письмах — “Фауст”) — связывается с рассказом XIX-го века. К нему принадлежат и отточенные в духе итальянской новеллы, произведения Э. По (одного из величайших мастеров рассказа) и развившиеся из приемов так называемой “сценки” “рассказы” раннего Чехова. Все эти соображения заставляют начать определение термина “рассказ” не с

693

его теоретически и абстрактно установленного типа, а скорее с общей манеры, которую мы обозначим, как *особую тональность повествования*, придающую ему черты “рассказа”. Эта тональность, довольно трудно определяемая в отвлеченных понятиях, дается иногда сразу в деловитости начатого сообщения, в том, что рассказ очень часто ведется от первого лица, в том, что ему придаются черты чего-то действительно бывшего (отсюда характерный для рассказа прием — создание особой иллюзии случая, например, найденная рукопись, встреча, эпизоды во время путешествия и т. п.). Так, тон рассказа сразу уловлен в образцовом по построению “Хозяине и работнике” Толстого: “Это было в 70-х годах, на другой день после зимнего Николая. В приходе был праздник, и деревенскому дворнику, купцу второй гильдии Василию Андреевичу Брехунову, нельзя было

отлучиться". Эта фактичность и деловитость начатого сообщения сразу настраивает на ожидание *рассказа* о каком-то событии ("Это было"), подчеркнутого детальным упоминанием времени (70-е годы). Дальше, соответственно началу, вполне удержан *тон* специфического рассказа. Не лишнее прибавить, что элементами рассказа пронизано все творчество Толстого: те или иные части его романов при соответствующий закругленности могут быть выделены как отдельные рассказы). Совсем иная тональность начала "Фауста". Первые же письма создают ощущение повествовательной лирики, с очень подробной передачей чувств и различных, довольно расплывчатых, воспоминаний. Тон рассказывания предполагает нечто другое — строгую фактичность, экономию (иногда сознательно

694

рассчитанную) изобразительных средств, незамедленную подготовку основной сущности рассказываемого.

Повесть, наоборот, пользуется средствами замедленной тональности — она вся наполнена подробной мотивировкой, побочными аксессуарами, а ее сущность может быть распределена по всем точкам самого повествования с почти равномерным напряжением. Так сделано в "Записках Маркера", где трагический конец кн. Нехлюдова воспринимается не трагически, благодаря равномерному напряжению и равномерному распределению. Таким образом, особая специфическая тональность рассказа создается вполне определенными средствами. Хороший рассказчик знает, что он должен сосредоточить внимание на сравнительно легко обозримом случае или событии, быстро, т.-е. незамедленно, объяснить все его мотивы и дать соответствующее разрешение (конец). Сосредоточенность внимания, выдвинутый по напряженности центр и связанность мотивов этим центром — отличительные признаки рассказа. Его сравнительно небольшой объем, который пытались узаконить в качестве одного из признаков, всецело объясняется этими основными свойствами.

К. Локс.

**РАССУЖДЕНИЕ.** Доказательное развитие какого-нибудь отвлеченного положения до степени его очевидной ясности называется рассуждением. В противоположность строго индуктивным или математическим наукам, рассуждение не основывается на одном определенном методе, пользуясь, как и обычными для всякого мышления и доказательства средствами логики, так и способами мышления художественного. Оно может

основываться на единичном примере или описании, подкреплять свою доказательность аналогией, образом, эмоциональными доводами, наконец, чисто стилистическими приемами. Прекрасный пример такого рассуждения представляют диалоги Платона с их умелым передаванием чисто логической аргументации и элементов мифа или художественного рассказа. Но Платон был только наиболее замечательным представителем

695

античного мышления, создавшим тонкое кружево из логики и искусства, мышления, отчасти возродившегося в эпоху Ренессанса в творчестве Мирандолы, Бруно и др. Следующим периодом расцвета рассуждения был так называемый “век просвещения”. Бесчисленные «discours», «eloges», и т. п. по поводу проблем этики, религии, политики и т. п. узаконяют рассуждение, как основной способ доказательства данной эпохи. Изящество и тонкость стиля, остроумие и находчивость занимают далеко не последнее место в этих “рассуждениях”, доказательная сила которых отнюдь не выдерживает сравнения с геометрией. Начиная с XIX-го века, самый жанр рассуждения все более и более приходит в упадок, вытесняясь более строгими и точными методами, только некоторые проблемы философии останутся по видимому, навсегда его областью.

Формы рассуждения не избегает и художественная проза. Оно является одним из основных средств аналитического романа: “Адольф” Бенжамена Констана, “Оберман” Сенанкура, “Исповедь сына века” Мюссе перемешаны рассуждениями о душевной жизни, о тех или иных моральных истинах. Форма записок, дневника, автобиографии является обычной для такого рассуждения, делая незаметным его рационалистические особенности, которые воспринимаются в порядке подлинности темы, сюжета и поэтому узаконены, как прием данного художественного произведения. Рассуждение можно найти и в других, самых разнообразных художественных произведениях. Им охотно пользуется Толстой, Достоевский. Особенность рассуждений Толстого заключается в том, что они даются в форме отступлений, внося, таким образом, интересное и часто неожиданное изменение в самую композицию.

У Достоевского большинство диалогов, развитие мысли или идеи какого-нибудь героя построены также на проникнутом пафосом рассуждении (напр., Раскольников, Кириллов, Карамазовы). Рассуждение, введенное в художественную прозу, представляет для писателя настоящее испытание его дарования. Здесь основная задача — избежать

696

впечатления, противоречащего самой основе художества. Достигается это самыми разнообразными средствами, первое из них — особое чувство “уместности”, которым, конечно, должен обладать каждый большой писатель. Вообще к рассуждению художник прибегает и в тех случаях, когда не хватает или недостаточно обычных изобразительных средств, и для мотивировки действия или развертывания сюжета необходима подготовка в форме рассуждения. Так, в тексте “Войны и мира” рассуждения вполне совпадают с развитием темы и всегда мотивируют изображения последующих событий. У Достоевского рассуждения тесно переплетены со всей психической жизнью его героев и воспринимаются, как заострение или предварение действия. Как общее правило, рассуждения в художественной прозе, в противоположность научной, исходят не из отвлеченных положений, а из чего-либо конкретного (данная душевная жизнь, данная ситуация).

*К. Локс.*

**РАСТЯЖЕНИЕ** — долгий слог, содержащий в себе не две моры, как обычно (— = UU), а три (UUU). Знак L обозначает в ритмике такой долгий трехмерный слог. В нотной транскрипции предложено обозначать долгий трехморный слог одной четвертью с точкой (♩.) если краткий одномерный слог ( ) обозначим одной восьмой (♩) и долгий двухморный (—) (UU) одной четвертью ноты (♩).

*И. Р.*

**РЕАЛИЗМ И НАТУРАЛИЗМ.** Реализм, это — верность жизни, это — такая манера творчества, при которой оно возможно меньше отходит от действительности (действительность и реальность — одно и то же). Но ведь действительность можно понимать по-разному, и в известном смысле ничего, кроме нее, и не существует и от действительности уйти некуда, так что все искусство и всякое искусство непременно реалистично и все его направления — один сплошной реализм. Такой взгляд едва ли и не будет самым правильным. Надо лишь реализм не мыслить,

697

как нечто внешнее, как простое копирование всего окружающего. Французский критик Эмиль Фаге говорит, что все искусство исчерпывалось бы только прогулкой по улице, если бы реализм состоял в том, чтобы бесстрастно и безразлично заносить в свиток красоты любую случайность, первый попавшийся факт. Но если понимать под реализмом некий

сознательный *отбор* наиболее типичных и примечательных содержаний жизни, то именно он, реализм, и окажется незыблемым основанием художества. Ведь понятие реальности обнимает собою как внешний, так и внутренний мир, как предметы, так и психику, т.е. обнимает собою те два начала, объективное и субъективное, из которых и слагается художественное произведение. Оттого реалистом будет и тот писатель, который правдиво изображает самый повседневный быт, и тот писатель, который воспроизводит самые тонкие линии души, ее бесконечно-малые величины, ее едва заметные и нежнейшие нервы. Под знамя реализма одинаково станут и Островский, и Метерлинк.

Однако, в истории литературы и в литературной критике термин *реализм* употребляют не в том широком и углубленном значении, какое мы только что отметили. Обыкновенно этим словом характеризуется такое направление литературы, которое обращено больше к внешней фактичности, чем к психике, и которое воспроизводит эту фактичность объективно, трезво, точно. Реализм (как уже самое название показывает) в философии противоположен идеализму; в искусстве поэтому он воздерживается от идеализации, — он ищет одной только правды (которую недаром великий реалист — Толстой считает главным и прекраснейшим героем своих творений). В искусстве реализм противоположен романтизму; и очень показательно, что, обращаясь к реалисту Бальзаку, романтик Жорж Занд так определила разницу между им и собою: “вы берете человека таким, каким он представляется вашему взору; я же чувствую в себе призвание изображать его таким, каким хотела бы видеть”. Реализм не позволяет себе фантазировать: он не дает воли

698

воображению, для того, чтобы тем больше простора предоставить фактам. Реалист (употребляя слова Аполлона Григорьева) судит и рядит жизнь во имя идеалов, жизни самой присущих, а не им. поэтом, сочиненных. Реализм, эта “поэзия фактов”, играет в высшей степени благотворную роль тем, что умеет находить красоту не где-нибудь далеко, не где-нибудь высоко над действительностью, а в ней самой; реализм, это — оправдание прозы, поэтизация прозы, возвеличение простоты и правды. Этой внутренней сущности его соответствуют и те приемы, какими он пользуется для творческого воспроизведения действительности: именно, он расширяет границы дозволенного, произвольно установленные тем или другим эстетическим кодексом, он идет за пределы оцепеневшей теории, он

отвергает рутину и условности; по духу своему реализм — всегда свежий, смелый, пребывает на чистом воздухе вольного искусства, вне пределов душной школы. Любя живую жизнь, не испытывая ложного стыда перед нею, ощущая красоту простоты, он решается воспроизводить все подробности человеческих будней и обихода, он интересуется мелочами, или, лучше сказать, для него не существует мелочей, а все важно, значительно, и обыденность освещает он изнутри — освещает и освящает: истинный реализм вообще соединим с истинным тоже идеализмом, т.е. с верой в человека и в жизнь. При таком внимании ко всей широте бытия и быта естественно, что излюбленной формой для писателей-реалистов оказывается роман с его обширным охватом, с его способностью вмещать в себе столько разнообразных сторон реальности. Реальность эту реализм не фотографирует, а творчески преображает, и в этом отношении он тоже совпадает с самой сутью, с подлинным назначением искусства. Мы сказали бы даже, что прогресс искусства и заключается в возрастании реализма, т.е. в его углублении и утончении; в самом деле, разве нельзя утверждать, что целью искусства является творческое овладение реальностью? В этом смысле реализму обеспечена непрекращающаяся жизнь, и не может искусство не двигаться под

699

знаком реализма. Не надо только упускать из виду, что реализм, как и всякое другое направление художества, не замкнут в однажды навсегда установленные берега и что в искусстве важно не столько направление, сколько каждый отдельный представитель его. В сущности, в литературе — столько направлений, сколько писателей. Вот, например, и Толстой, и Тургенев, и Достоевский, и Чехов: все они — реалисты, но каждый — на свой образец...

Одной из разновидностей реализма является натурализм, т.е. приверженность уже не ко всей жизни, не к действительности вообще, а преимущественно к ее наиболее стихийным, низшим проявлениям, к той стороне человеческой природы, которая роднит нас с животными. Натуралист в литературе хочет приблизиться к натуралисту в науке: как и последний, он посвящает себя бесстрастному исследованию и изображению фактов; он стремится отождествить искусство с наукой, литературу — с естествознанием. И самая теория натурализма возникла, несомненно, под влиянием успехов науки, — так сказать, осененная и защищенная принципом эволюции. Натурализм не преображает, а протоколирует реальность. В этот свой точный, сухой и строгий отчет о ней он вносит идею

механической причинной зависимости. У героя он отнимает свободу. Больше того: натурализм вообще — противник героического начала и поэтому обнаруживает стремление все и всех уравнивать. Рисуя жизнь как логическое, predetermined сцепление событий, автор–натуралист запрещает себе испытывать по отношению к ней какие бы то ни было чувства, — не говоря уже о чувствительности. Он уподобляет себя наблюдателю или экспериментатору в лаборатории; он производит опыты над человеческим матерьялом. Он воздерживается, как и естествоиспытатель, от всякой моральной оценки, он добру и злу внимает равнодушно, не ведая ни жалости, ни гнева... Один из виднейших представителей натурализма, французский романист Эмиль Золя в своем теоретическом очерке “Экспериментальный роман” характеризует свое направление именно в тех чертах,

700

какие мы наметили выше. И под пером Золя натурализм явно показал, как легко переходит он в грубейший материализм и цинизм, как вырождается в нем тот здоровый реализм, который лежит в его основе. .

Интересно указать, что задолго до теорий и практики Золя, еще во времена Гоголя, который был современником Бальзака, считающегося родоначальником натурализма, у нас в России уже существовал термин “натуральная школа”: им объединялась группа писателей–реалистов. К натурализму могут быть причислены Арцыбашев, Куприн (как автор “Ямы” или “Морской болезни”) и ряд других бытописателей. К счастью, согласно уже сделанной нами оговорке, что дело не в направлении, а в самом писателе, — чуткие и талантливые художники, представители натурализма, оказываются лучше своей теории, и не удается им свои романы превращать в протоколы, и над сухими домыслами торжествует живая сила творчества. © натурализм до конца не осуществим, и это очень хорошо для самих натуралистов. По литературе вопроса можно рекомендовать существующую в русском переводе книжку Давида Соважа: “Реализм и натурализм”, Москва 1891 г.

*Ю. Айхенвальд.*

**РЕДАКЦИЯ** — термин, означающий или окончательную оформлений творческого замысла писателя, или одну из разработок традиционного литературного сюжета. В двух последних случаях название “редакция” чередуется с названиями “извод”, “вариант”. В последнем случае подготовку к изданию чужого литературного материала, или одно из

произведение писателя подвергается сложным видоизменениям. Часто видоизменяются не только детали — отдельные слова, выражения (примером чего могут служить лирические стихотворения в различных изданиях одной и той же книги, — почти у всех поэтов); изменения могут захватывать весь основной замысел, — так, в романе может быть изменен совершенно сюжет, фабула. Следы таких редакторских изменений находим в рукописях Л. Толстого: в одной из редакций “Войны и Мира” — князь Андрей

701

Болконский выздоравливает. Л. Толстой нередко приносил в жертву основному замыслу целые высоко-художественные страницы, часто превосходящие по своим достоинствам многое из остального напечатанного материала.

При издании сборников стихов или рассказов, редакторская воля автора сказывается, кроме работы над отдельными вещами, еще и на подборе и расположении материала: далеко не случайны циклы, на которые распадается лирика А. Блока или К. Бальмонта. (Вот почему посмертное издание даже вполне законченных произведений отличается по существу от изданного при жизни).

Иногда авторская и редакторская работа не сосредоточивается в одном лице: так, первое издание тютчевского сборника стихов вышло под редакцией И. С. Тургенева. И пример этот может послужить доказательством, что не раз умелая даже редакторская рука может исказить художественный смысл редактируемого материала: сам — знаток и ценитель размеренной речи, сам создатель незабываемых **Senilia** — образцов ритмической прозы, — Тургенев-редактор не умел услышать в “неправильных” ритмах тютчевского стиха — предвестия того нового ритмического строя, что принесли с собой символисты, — и выправленные редактором строки лишь кое-где хранят еще воспоминания об утерянном богатстве пленительного ритма Тютчева.

Но, с другой стороны, та же редакторская работа И. С. Тургенева создала этот первый сборник (ибо Тютчев был до странного небрежен к изданию своих стихов), та же работа, следовательно, способствовала кристаллизации тютчевского творчества в сознании читателя. Точно также, воскрешены были для нас редактором-Блоком стихи Аполлона Григорьева, Валерием Брюсовым — поэзия Каролины Павловой.

Когда сборник или журнал создается участием нескольких лиц, — задача редактора подобрать материал, который при всем своем

разнообразии давал бы впечатление некоей цельности и согласованности в частях. От редактора гораздо больше, обычно, чем от сотрудника,

702

зависит лицо журнала, сборника.

Наконец, редакторская работа направляет общий ход деятельности всякого более или менее крупного издательства, ибо большинство из них, как и журнал, имеет свое лицо. Некоторые из издательств своею деятельностью способствовали даже укреплению тех или иных течений в искусстве: таково, например, — оплот символизма — русское издательство “Триф”.

*Валентина Дынник.*

*Черновик* — пробная запись литературно-оформляющегося текста; не обелившийся от описок, пропусков, разночтений, шероховатостей стиля и ошибок — черный текст, подлежащий дальнейшей авторской обработке.

Путь от черновика к беловику, процесс постепенного оформления литературного замысла часто требует 5—6 и более промежуточных этапов. Толстой шесть раз переписывал “Анну Каренину”: это не спасает первую корректуру его романа от новой авторской правки.

Поразительно упорство Пушкина в борьбе за эпитет. Если снять чернильные черты с перечеркнутых в его черновиках слов, то, напр., эпитет в одной только строке его “Элегии” проэволюционирует так: 1. “...надежда робкая лелеет.

2. ...кого надежда....лелеет  
(выпадение эпитета)
3. ...надежда легкая лелеет
4. ...надежда сладкая лелеет.
5. ...надежда тихая лелеет.

Гоголь подготавливая второе издание “Тараса Бульбы” долго колеблется, редактируя знаменитый ответ Тараса Остапу (см. сцену казни), между “слышу” и “чую” (см. письмо к Прокоповичу, июль, 1872.).

Лишь черновик знаменитой речи Достоевского о Пушкине, весь исчерченный и искромсанный, с дробными приписками и вставками, дает верное представление о формовке “слова”, которое многим показалось вдохновенной “импровизацией”.

До второй половины XIX в. черновики великих писателей если и

703

собирались, то лишь для музейной витрины: многое погибло и затерялось, уцелевшее же тлеет за защелком музейного замка.

Полагали, что авторизованный *окончательный* печатный оттиск почти обесценивает несовершенные тексты черновиков. Но постепенно легенда об “окончателности” текста, как бы отменяющего своей завершенной “оттиснутостью” беспокойно движущиеся, борющиеся за бытие буквы черновика — стала терять свою убедительность.

Творческий процесс имеет начало, но *не имеет конца*, и если, обычно, он бывает остановлен *извне*, в силу чисто практических нужд (напр., нельзя исправлять *отпечатанное*), то *изнутри* он продолжает длиться (см. выше случай с Гоголем).

Таким образом расширяя понятие “черновика”, можно утверждать, что никакое творчество не выходит за его пределы, что все самые образцовые произведения лучших мастеров лишь более или менее выправленные *черновики*. В последние десятилетия работа научной литературной критики предпочитает изучение *процесса* творчества анализу его *продукта*. Произведение мастера рассматривается, как непрерывно движущееся от черновика к черновику, через корректуру и тексты изменяющихся (“исправленных”) изданий. Жизнь живой буквы, как и жизнь живой особи, останавливает обычно не завершенность, а... смерть.

Техника исследования испорченных — стертых (карандашные записи) и поблекших черновых текстов требует тщательного изучения почерков автографа (важно при разночтениях рукописи), фотографической съемки постепенно истлевающих черновых листиков, определенной методики для установления хронологической последовательности и т. д. и т. д. Исследовательская работа этого рода, предполагающая огромное внимание и осторожность в выводах, с каждым годом как за границей, так и у нас, ширится, захватывая все новые и новые материалы и обещая дать вскоре чрезвычайно шатким пока обобщениям нынешнего учения о психологии творчества — более прочные научные обоснования.

С. Кржижановский.

704

**РЕДУКЦИЯ.** Изменение звука, состоящее в утрате полноты образования. Сюда относятся: а) Р. *по количеству* или сокращение, приводящее к замене звуков нормальной краткости звуками иррациональными (см.); б) Р. *сонорности*, или ослабление голоса при произношении сонорных звуков, т.-е. гласных и сонорных согласных (см.

Глухие гласные); в) Р. по качеству, состоящая в неполноте или неотчетливости артикуляции органов произношения; сюда относится, например, изменение согласных взрывных перед согласными того же места образования, когда полный взрыв заменяется частичным; таковы согласные звуки в первой части аффрикат (см.), согласные фаукальные (см.) и согласные латеральные, т.-е. *t*, *ð* перед *l*. Р-ей по качеству вызвано и появление т. н. слабых глухих (т.-е. глухих согласных, произносимой с той же артикуляцией языка или губ, как и звонкие) в верхне-немецком яз. Ср. верхне-немецк. *kater* “кот”, где в м. *k* и *t* произносятся глухие *g* и *d*.

Н. Д.

**РЕДУЦИРОВАННЫЕ ЗВУКИ** Звуки, получившиеся в результате редукции (см.).

**Reise-Roman** (ром. путешествий). В то время, как схема *исторического романа* движет события во времени, роман путешествий дает всегда движение в пространстве; единственным “событием” чистого романа путешествий, является самый процесс покрытия пути, факт “смены мест”. Единственный законный герой романа этого типа — само Пространство, как таковое. Если “история” (и ее аналог, “истор. роман”) какого-нибудь города или государства окружает себя стеной или границей с тем, чтобы развернуть ряд событий, прикрепленных к данному месту, — то “путешествие” начинает с того, что открывает городские ворота, переступает пограничные линии и отдает себя во власть путей, речных течений и глухих троп.

“Протяженность” тянет в себя, путь сам ведет\*) и стелется под

705

ноги: только попав в особую тягу пространства, действующую не только сверху вниз (“притяжение бездны”), но и по горизонталям земли, можно дать роману тот *пафос пути*, который и создает “внутреннее” **Reise-Roman’a**.

Поскольку право на изменчивость и многообразие отходит всецело к пространству, передвигающийся в нем “путешественник” должен быть прост и несложен, как фишка или шахматная фигурка, которая, двигаясь, меняет игру, но сама не меняется. Ступни героя-примитива при каждом шаге должны получать как бы толчок от земли: дальше и дальше. Единственное безумие, дозволенное ему, обычно рассудительному, точному и практичному, — это желание настичь горизонт, наступить на его вечно

\*) Двигаются не только «вращающиеся тротуары», все пути живы и толкают вперед.

уходящую в даль черту. Увеличивая психологию в “я” путешественника, т. е. допуская в роман *меняющегося пространства* и *смену душевных переживаний*, автор в силу соперничества двух изменяющихся рядов посягнет на права *пространства*, которому принадлежит всецело его роман. Правда, такого рода смешанные формы возникали: например, литература **Wander Jahre** (у стыка XVIII и XIX в.в.); но формы эти, “несмотря на их применение первоклассными мастерами (Гете, отч. Новалис), не показали достаточной стойкости.

Тему о смене пространства (точнее содержания его) глушит не только тема *смены внутренних событий* (психологический роман), — еще большая опасность грозит ей со стороны темы *смены событий во-вне*, приводящей в область *романа приключений*. Роман приключений внешне схож с романом странствий: но на самом деле, в то время, как последний жив пространством, страстно влечется в него, для первого — пространство лишь препятствие, подлежащее преодолению. Роман приключений, подделяясь под “путешествие”, например, у Жюль-Верна, если и покрывает “80.000 верст”, то “под водой”, грозящей гибелью, если и движется “вокруг света”, то в “80 дней”: мысль о количестве дней (временный ряд) отесняет заботу о ряде пространственных явлений, мелькающих где-то за окном вагона или судна.

706

Любопытно отметить: роман приключений любит двигаться по меридианам широт (от тропиков к полюсу и обратно, *по линии наибольшего сопротивления земного пространства*), роман же путешествий предпочитает перемещение по меридианам долгот (*по линии наибольшей длины*): таковы средиземноморские маршруты “Одиссеи” и “Путешествия Телемака” (Фенелон), произведений, по тематике являющихся, безусловно, зачатком отделяющегося от героического эпоса “романа пути”. Герои названных произведений — Одиссей и Телемак — рассудительно-ровны, чужды психологических смен и покорны “воле богини путей”. Слабой стороной романа странствий является неизбежная связанность и вялость его архитектоники: роману этому трудно шагнуть за шаблоны “путевого дневника”, “дорожных заметок” и пр., перенятых им от доподлинного протокольного описания путешествий. Конечно, даже такие яркие по стилю и образам путешествия — как “Фрегат Паллада” Гончарова, **Reise um Welt** Шемиссо, **La vie errant** Мопассана, — не романы, именно, в силу подлинности своего материала.

Роман пути должен быть *воображаемым странствием, но по настоящей земле*. Поэтому, автор такой концепции, подобно художнику, ищущему “на-натуре” нужный его палитре пейзаж, — должен уметь *отыскать на глобусе свою черту*, исследование точек которой совпадает с его пространственно-архитектонической перспективой романа.

С. Кржижановский.

**РЕТАРДАЦИЯ** — поэтический прием, состоящий в замедлении, задержании повествовательного потока, ритмической устремленности, развития сюжетных положений и т. п. Ретардация часто является результатом тавтологии (см.); а так как последняя служит порой для утверждения и закрепления известных моментов, то ретардация теряет в подобных случаях свой чисто статический характер и получает даже насыщенную эмоциональностью динамическую окраску. Так, напр., у Достоевского длительное задержание на какой-нибудь детали, приостанавливающее развитие действия, носит часто

707

характер исступленности и служит для обнаружения в соответствующем герое повествования маниакальной заинтересованности известным явлением. Поэтому у Достоевского описания, — которые у иных художников обычно являются самым простым ходом замедления, — лишь в условном смысле задерживают повествование, ибо они у него ведутся, преломляясь через *действующее* лицо. Обычно же то обстоятельство, что автор описывает известную деталь так, как видит ее он сам, а не действующее лицо, и делает из описания самый элементарный прием задержания. В самом деле, приостанавливая действие и начиная, например, описывать местность, где происходит действие, автор резко раскалывает рассказ на два плана — динамический и статический, причем, вследствие контрастности, статический характер описания бросается в глаза. “Задержательность” описания в таких случаях становится очевидной и оттого, что в динамическом (повествовательном) плане действуют вполне определенные “вымышленные” лица, а в статическом (описательном) — появляется живое лицо автора...

Ретардация, столь явственная при введении в повествование описаний, характеристик и т. п., имеет более замаскированный характер, когда в основное действие вплетаются действия побочные и автор, оставляя главное русло, переносит внимание на то, что можно бы назвать “повествовательными притоками”. “Задержательный” и “замедлительный” характер подобного переноса особенно чувствуется, когда автор вводит

новое так, что с первого взгляда трудно установить связь между главным и “побочным” повествованием и когда вследствие этого “побочное” повествование получает самоценную мотивировку. Пример такой ретардации имеем мы в “Сорочинской ярмарке” Гоголя. В *пятой* главе “Ярмарки” рассказывается о сговоре парубка Грицко с цыганом, который за определенное вознаграждение обещает устроить свадьбу Грицко с нравящейся ему Параской. Плана своего цыган, однако, не раскрывает, и о развязке мы узнаем только в *двенадцатой* главе и опять из разговора Грицко с цыганом.

708

На протяжении шести глав Гоголь, следовательно, держит читателя в недоумении, причем любопытен “задержательный” характер этого недоумения. Так, непосредственно за пятой главой, где происходит сговор Грицко с цыганом, в главе шестой Гоголь неожиданно рассказывает о том, как мачеха Параски, не желающая свадьбы падчерицы, устраивает свидание с понравившимся ей поповичем. Так как Гоголь рисует мачеху Хиврю женщиной, падкой на ласки, то указанная шестая глава кажется сначала “мотивированной” лишь желанием автора оттенить отмеченную черту Хиври. Впоследствии, однако, оказывается, что рассказанное в этой шестой главе повело к облегчению плана цыгана, и, таким образом, эта глава получает характер задержания. Задержание это является тем более действенным, что кажущаяся мотивировка введения шестой главы делает ее особенно медлительной после повествовательного узла, завязавшегося в пятой главе в сцене сговора Грицко с цыганом.

В ритмическом отношении ретардация может иногда явиться как бы центром сгущения ритмической насыщенности произведения. Это ярко, напр., видно на ретардационном описании Днепра в Гоголевской “Страшной мести”. Данное описание служит как бы переходом от одной части повествования к другой, ибо оно следует за рассказом о смерти мужа Катерины, т.-е. завершает одну из повествовательных нитей. В связи с таким центральным положением, описание Днепра представляет как бы вершину ритмической устремленности произведения, которая после описания начинает снижаться для вторичного усиления в конце произведения. То же относится и к евфонической стороне описания Днепра (см. Евфония). Особым случаем ритмического значения ретардации является случай, когда ипостасой ямба служит спондей. Сравним, например, следующие стихи из стих. Тютчева: “О, вещая душа моя!”:

Пускай страдальческую грудь  
Волнуют страсти роковые

с обращением поэта к душе (из того же стихотворения):

709

Так, ты, жилище двух миров,  
Твой день — болезненный и страстный,  
Твой сон пророчески неясный.

Во втором случае мы имеем в первых стопах спондеи “так ты”, “твой день” и “твой сон”. Эти спондеи замедляют, конечно, соответственные стопы при сравнении их с “пускай” и “волнуют”, а вместе с тем, благодаря этим спондеям, оттенена смысловая значимость важных по замыслу стихотворения слов.

*Я. Зунделович.*

**РЕФРЕН (refrain)** — повтор (иногда припев) одного или нескольких слов или строк. Указывает на народное происхождение. В твердых формах рефрен встречается в Рондо, в Рондели, во Французской балладе.

*И. Р.*

**РЕЦЕНЗИЯ (recensio — рассматривание, поверка, разбор)** — небольшая критическая статья или заметка, по большей части монографического характера, по поводу той или иной книги, только что вышедшей в свет. Р-ии помещаются в общих и специальных органах периодической печати (газетах, журналах). Со все увеличивающимся разрастанием издательского дела и колоссальным наполнением книжного рынка, роль р-ий, с наименьшей затратой времени знакомящих читателя с общим ходом интересующей его области литературы, отмечающих ее наиболее выдающиеся явления, позволяющих, даже не читая самой книги, судить об ее характере, содержании, достоинствах и недостатках, наконец, предостерегающих от макулатуры, становится все значительнее. Поэтому, кроме общих органов печати, в которых Р-ии находятся обычно на последней странице газеты или в конце журнала и играют сравнительно второстепенную роль, за последнее время на Западе и у нас появились многочисленные издания, ставящие себе специальную цель систематического описания в ряде Р-ий, составленных *рецензентами-специалистами*, всех областей текущей литературы. Соответственно этому р-ия выдвигается здесь на преобладающе-почетное место,

710

зачастую весь журнал является не чем иным, как сплошным собранием *р-ий*. Таковы у нас журналы: “Печать и революция” (лучшее из изданий этого рода), “Книга и революция”, “Бюллетени литературы и жизни”, “Новая книга” и нек. др.

Большая составная *р-ия*, охватывающая целую серию книг, объединенных между собой по хронологическому или какому-либо иному внутреннему признаку (напр., “Семь лет русской поэзии”, “Западная литература по авиации за годы войны” и пр.) называется *обзором*.

Д. Благой.

**РИТМИЗОМЕН** (греч.) — материя стиха, то, на чем вырастают ритмические явления. Аристоксен называл ритмизоменом речь и музыкальные звуки, когда они подчинены законам ритма, когда они обратились в легко-подвижный материал, вошедший в ритмические схемы.

С. П. Б.

**РИТМ** представляет собою непрерывное возвращение эффективных феноменов через ощутительно равновеликие промежутки. Очевидно, что для суждения о ритме необходимо подразделить ритмические явления на: 1) явления временного ритма и 2) явления ритма пространственного. Дальнейшим подразделением будет: а) те, вне нас существующие явления, которые вызывают в нас представление о существующем и воспринимаемом ритме, т.-е. ритм объективный, и б) специальная, заложенная в нашем воспринимающем аппарате система восприятия ритмических явлений, видоизменяющая, модулирующая то, что мы воспринимаем, создавая этим субъективный ритм. Все физиологические ритмы (дыхательный, сердечный, походки, работы и пр.) не являются основанием ритма интенсивного, ритма артистического и могут лишь совпадать с ним или сопровождать его. Специальные обследования показали, что основанием интенсивного ритма является исключительно внимание; физиологические ритмы (исключая периферические) обычно приспособляются к артистическому: маршрутка под музыку и пр.; в таком случае приспособляющийся ритм входит, как образующая, в сложный ритм, получающийся

711

приэтом. Ощутительный и легко выделяемый ритм есть ритм временной, легко улавливаемый и отсчитываемый вниманием; очевидно, что ритм пространственный является физиологической модификацией временного; для воспринимающего нашего аппарата нет различия между тем и другим. Наиболее эффектными являются ритмы, где временное и пространственное

начало объединены, как в танце. Детские песенки под хоровод и “считалки” представляют собою обычный голый ритм, снабженный рядом легко ритмующих фонем, которые могут и не образовывать слов. В разговорной речи встречаемся лишь с элементами ритма; ораторская речь далее дает уже более ритмизованный материал. Греческий оратор помогал себе флейтой, на митинге простолудин, говоря, мерным движением вытянутой руки “рубит” воздух, создавая ритмическую канву своей речи. Жорес, ораторствуя, в патетических местах отбивал ритм короткими сухими ударами по кафедре. Ритмический эффект характеризуется рядом специальных физиологических особенностей: сильно выделенный ритм, резко задевающий внимание, затрагивает слушающего: по телу пробегает легкий холод и дрожь, начиная с головы и волос. Как в речи, так и в стихе вообще, говорящий или читающий стремится замять ритмическими сегментами своего речевого материала одинакие промежутки времени. В разговорной речи таким сегментом является слово: короткие слова растягиваются, длинные произносятся скороговоркой. В стихе ритмическим элементом является стопа (см.) определение которой основывается именно на ее изохронизме. Очевидно, что этот изохронизм (см.) приблизителен и правилен, так сказать, в пределе; чистый изохронизм до таких-то долей секунды не бывает совершенным даже в пении. Стих отличается от прозы скорее не ритмом, а метром, т.-е. формой ритмических сегментов и их комбинациями, на примере это можно для русского языка показать количеством длинных слов, приходящихся у нас на прозу и на стих. Классический наш “четырёхстопный ямб” вообще избегает ряда длинных слов. Так,

712

напр., “ямб” избегает случаев, где между двумя ударениями заключено четыре неударных слога совершенно, в прозе же (“Дубровский”) таких словоразделов (слов) набегает до 7%; хориямбический слог малоупотребителен в стихе, в “Графе Нулине” (макс.) их нет и 2%, тогда как у Лермонтова в прозе (“Фаталист”) их 32,5%. Трибрахионные слогоры (с шестью неударными между ударениями) неизвестны классическому стиху и попадают лишь в единичных случаях в свободном стихе футуристов, тогда как в прозе их бывает до 4% (Достоевский). Что касается собственно стихового ритма, то он определяется иерархией ритмических элементов, где первым и основным является стопа (один ударный и несколько неударных слогов) со своими подразделениями, как анакруста (безударный приступ,

ауфтакт), далее объединение двух стоп: диподия, затем стих или колон, двустопные (период) и строфа (куплет). Разнообразие наших стиховых ударений характеризуется именно этими обстоятельствами. В строке, напр., нашего четырехстопного двудольника с анакрусой (четырехстопный ямб), если не считаться с полуударениями всех родов (пиррихий, спондей, хорямб и пр., следуя терминологии Белого), мы имеем основное стопное ударение, вторая и четвертая стопы несут сверх того диподическое, на второй же стопе находится сильнейшее, колоническое (строчное, стиховое) ударение, на четвертой, кроме того, рифменное, т.-е. вызываемое в порядке субъективного ритма последующей паузой (субъективный ритм усиливает сильные ударения и удлиняет их, ослабляет слабые и укорачивает их, за сильным он дает впечатление паузы, перед паузой усиливает ударение). За этим следуют и строфические ударения, слабо воспринимаемые. Обследования нашего стиха, начатые с Белого, имеют в виду главным образом полуударения, совершенно игнорируя разность полных ударений, что, конечно, решительно несообразно и не дает представления о стихе. Несколько устаревшие работы Корша о стихе (об окончании "Русалки" главным образом) дают все же более богатый материал для суждения о ритме русского стиха,

713

чем работы символистов и их последователей. Общие ритмические условия стиха, вообще говоря, тесно связаны с ритмическими формами данного языка. Так, английский язык пользуется нисходящим хорейским ритмом, как в стихе, так и в диподии, так и в расположении определения и определяемого (сильное время лежит на определении); наоборот, французский пользуется ритмом восходящим, ямбическим во всех случаях. В русском языке наблюдается неясность в этом отношении, аналогично, как в расстановке ударения в словах. Наша русская диподия, как в двудольниках ("Кобылица молодая"), так и в трехдольниках ("У без отдыха гнал меж утесов и скал") пользуется ямбическим ритмом, тогда как речь и проза в расстановке определения и определяемого предпочитают почти исключительно хорейский ритм ("красивая девушка"), как и народная песнь. Разница эта разительна, у Тургенева в прозе ("Дворянское Гнездо") несколько разобранных страниц дают 0% ямбических детерминатур, у Пушкина в прозе ("Выстрел") их всего лишь 6%, тогда как в "Медном Всаднике" находим 27% детерминатур, т.-е. в 4,5 раза больше, нежели в прозе. Даже у футуристов ямбические детерминатуры доходят до 30%. Таким образом: в речи у нас господствует нисходящий ритм, в прозе почти

что то же, в стихе только преимущественно восходящий (около двух третей); в ритме диподическом восходящий, в колоническом — нисходящий. Эта сложность неизбежно приводит к коллизиям разговорной и стиховой речи, где обычно стиховой ритм, как более интенсивный, пересиливает. Вообще говоря, можно заключить: речь ритмична вообще, как материал, стих, обрабатывая этот материал, упорядочивает его, синхронизирует. Стих с гораздо большей чувствительностью, нежели разговорная речь, относится к ударению и долготе, стих замедляет произнесенное, удлиняя фонемы и делая их значительно более ясными: в стихе произношение фонем гораздо более приближается к написанию (к “букве”), нежели в разговорной речи. Все эти средства, имеющие не только орнаментальный характер, и дают стиховому

714

ритму то своеобразие, которым он может нравиться. Чем сложнее стих, тем менее внимание уделяет он ритму, опираясь в таком случае на разнообразие сегментов и гомофонию, так сказать, мелодическую форму стиха. Большинство русских ритмических обследований стиха, начатых с Белого, по существу бесполезны, ибо заняты обследованием случайных явлений в стихе в массовых масштабах; согласно теоретической статистике, такие явления всегда обнаруживают известную правильность; эта правильность, вообще говоря, может быть обнаружена на любом явлении (ср. исследование академика Маркова, о встречаемости буквы “о” в “Евгении Онегине”, исследование, произведенное для специально-математических целей) и решительно ничего не говорит о существовании стихового ритма, тем паче, что исследователи, как повелось с Белого, или ограничиваются обнаружением данной правильности или при помощи казуистической диалектики, доказывают полученными цифрами собственные “прозрения”. Обследования Белого имеют презумпцию — “форма адекватна содержанию”, и все его цифры блестяще доказывают данное положение, однако, они с неменьшим остроумием могли бы доказать и обратное.

*С. П. Бобров.*

**РИТОРИКА** — собственно — наука об ораторском искусстве. Зародилась Р. у греков в Пифагорейской школе. Особенное развитие получила Р. у софистов. Среди них выделялась риторская школа Георгия Леонтинского, давшая ряд знаменитых риторов. Устине здесь предпочиталось красноречие (красивое говорение), умение высказывать противоречивые суждения об одном и том же предмете, использование

разнообразных средств для убеждения и склонения в свою сторону, напр., приема насмешки, уничтожающей серьезные возражения, и выдержанного достоинства, спокойно встречающего насмешку. В школе Георгия создано учение о метафорах, фигурах, аллитерации, параллелизмах, и затем о периоде (Усократ). Характер этой школы — практический; научной стала Р. у Аристотеля, посвятившего ей отдельную

715

большую работу. Самое понятие Р. Аристотель сильно расширил. Он определяет ее, как, вообще, способность находить способы убеждения относительно каждого предмета, к какой бы сфере он ни принадлежал, — к судебной и государственной, или чисто житейской. Труд Аристотеля оказал огромное влияние на позднейшие риторик, и многие его положения были приняты, как догматические истины. У греков после Аристотеля выделились два направления: Р.: аттическое, ставящее задачей точность выражения и сравнительную простоту, и азиатское, выдвигающее пышность и изысканность. У римлян представителем первого направления считают Юлия Цезаря, второго — Цицерона. Впрочем, последний скорее примирил эти направления, так как у него совмещаются оба начала. Цицерону принадлежит ряд знаменитых трактатов о Р. Полное же развитие получила Р. в трудах Квинтилиана. Во время борьбы христианства с язычеством возникла христианская Р. или Гомилетика, достигшая блеска в 4 и 5 веках. Однако, в теоретическом отношении дано мало нового по сравнению с Р. древних. Р. эпох средних веков и Возрождения всецело придерживается Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана. В Италии, благодаря встрече латинского научного и итальянского народного языков оформилась теория о трех стилях (высоком, среднем, низком). Во Франции знаменитый трактат по Р. принадлежит Фенелону. Всякая речь, по его учению, должна или доказывать (обыкновенный стиль), или живописать (средний стиль), или увлекать (высокий стиль). В России Р. первоначально могла иметь применение только в области церковного красноречия. Риторические наставления имеются уже в Уборнике Святослава. (Георгий Херобоск. “О образах”, — т.-е. о тропах). К 16 веку относится “Речь тонкословия греческого”, затем “Наука о сложении проповедей” Уоаникия Гелятовского. С 17-го века начинается преподавание Р. в юго-западных духовных школах — по латинским учебникам. Лучшие же образцы древне-русских речей воспитаны на Р., перешедшей из Византии и отличающейся

716

азиатским направлением, напр., знаменитые речи Уллариона и Кирилла Туровского.

Первым русским серьезным трудом является “Риторика” Ломоносова. Ему же принадлежит “Рассуждение о пользе книг церковных”, в котором выработанная на Западе теория трех стилей применена к русскому языку. Впоследствии руководства мало самостоятельные по светской Р. дал Кошанский.

Что касается значения Р. для литературы, то оно основано на том, что, содержа материал по стилистике и грамматике, Р. становилась, тем самым, теорией прозы, за которую и признавалась долгое время. А затем многое из Р. перешло и в теорию поэзии. Напр., понимание эпитетов, как украшения речи (**epitheton ornans**), метафор и мн. др. просто переносилось из Р. в поэтику. У нас только труды Потебни и Александра Веселовского освободили поэтику от пережитков Р. и определили исследование поэзии, как чего-то совершенно иного по существу, чем ораторское искусство, — как область, где найденные Р. особенности речи имеют совсем иное назначение и соответствуют совсем иным по природе переживаниям, чем внешне сходные с ними, но не тождественные — приемы ораторской речи.

*Иосиф Эйгес.*

**РИТОРИЧЕСКИЙ ВОПРОС**, см. Фигура.

**РИТОРНЕЛЬ** — терцетная строфа, имеющая две рифмы, в первом и третьем стихе, второй остается без рифмы. Второй терцет имеет новую пару рифм, третий тоже по той же схеме и т. д. Второй стих каждого терцета обычно не встречает себе рифмы до конца. Принято разнообразить эту форму укорочением определенных стихов каждого терцета. Размер неопределенный, число стоп тоже. Формы бесконечного типа, — по началу игривого содержания. В Италии употреблялась под музыку. Характер песенный.

*И. Р.*

**РИФМА** “отмечает сходным звучанием слов определенное место (большой частью конец) в метрических и евфонических звукорядах”. (Валерий Брюсов, “О рифме”, “Печать и Революция” кн. I 1924 г.)

Отсюда к рифме прежде всего должно подходить со стороны ее звукового состава и со стороны композиционного ее значения (об этом подробно см. книгу В. Жирмунского: “Рифма, ее история и теория” Петроград 1923 г.).

Согласно деления, даваемого Валерием Брюсовым в его “Науке о стихе”, евфонически можно разбить рифмы на следующие основные группы: 1) собственно рифмы или верные рифмы; 2) ассонансы (см.); 3) диссонансы — созвучие, где одинаковы конечные согласные, но различны ударные гласные (напр., “напрасный — пресный — кипарисный”) и 4) полурифмы (см.) — созвучие слов до ударной гласной (убогий — убитый). Собственно рифмы или верные рифмы (как и ассонансы) могут быть подразделены на более мелкие группы (см. напр. слова: “омоним” и “тавтология”), из которых особый интерес представляют так называемые сочные и глубокие рифмы. Под *сочными* рифмами Брюсов понимает такие верные рифмы, в которых созвучна и *согласная*, предшествующая ударной гласной — так называемая *опорная согласная* (напр. *рада — ограда*), а под *глубокими* — рифмы, в которых созвучны не только опорная согласная, но и предшествующие ей слоги (напр., “миновало — овала”). Сочные и глубокие рифмы отличаются, таким образом, от обычных верных рифм тем значением, какое в них имеет опорная согласная и звуки *слева* от нее. Если теперь представить себе, что созвучие *справа* от удара и опорной согласной будет становиться в рифме все приблизительноней, то характер рифмы постепенно изменится. В современной рифме мы и видим такой процесс перенесения созвучности в *предударную* часть рифмующихся слов при одновременном ослаблении звучальной точности в *заударной* части. Следует, однако, подчеркнуть вслед за Брюсовым, что изменение характера рифмы не есть ее разрушение. Если у поэтов-классиков рифмы более точны, чем у современных поэтов, то и у них не всегда наблюдается равновесие в значении предударной и заударной части рифмы. Можно сказать, что поэты классики обращали главное свое внимание на созвучие заударных

частей рифм, а новые — предударных. Приэтом, однако, ни поэты классики, ни подлинные поэты современности не забывали “пренебрегаемых” ими моментов: у Пушкина, как отмечает Валерий Брюсов, есть “новые рифмы” (т.-е. со звучальным центром в предударной части), а у современных поэтов усиление звучального сходства в предударных частях не всегда ведет к окончательному ослаблению “заударной” созвучности. В самом деле — хорошие современные рифмы —

не диссонансы, не полурифмы, а ассонансы нового типа (“сходные по произношению слова” по определению Брюсова) т.-е. рифмы с уравновешенной созвучностью предударных и заударных частей, как, напр., “детства — одеться”, “папахи — попахивая”, “Ковно — нашинковано” и т. д. Такова в общих чертах характеристика *звуковой* стороны рифмы.

Основной *композиционной* функцией рифмы является, как сказано выше, закрепление определенного места — большей частью конца — в метрическом и евфоническом звукоряде. Отчетливо обнажая границы звукорядов, рифма дает следовательно возможность естественного расчленения стихотворного материала и объединения отдельных звукорядов в группы высшего порядка — полустрофа, строфа (см. Строфа). Композиционное значение рифмы с этой стороны особенно ясно в тех случаях, когда рифмы создают “внутренние строфы” в свободных стихах (см. Свободные стихи). Закрепляя то или иное место звукоряда (по положению в стихе рифмы могут быть не только конечными, но находиться и в начале, и в середине, и внутри стиха), рифмы могут соответствовать, или не соответствовать метрической, евфонической или синтаксической направленности звукоряда в целом (или какой-либо комбинации этих направленностей), и в зависимости от этого усиливать (или ослаблять) композиционную свою роль. Рассмотрим, напр., расхождение метрической направленности звукоряда и рифм. Основным делением рифм в метрическом отношении является деление по числу слогов (с этой стороны различаются рифмы мужские, напр. “грусть — наизусть”, женские, напр.

719

“услугу — кольчугу”), дактилические (“странники — изгнанники”) и гипердактилические, т.-е. рифмы 4-х сложные, пятисложные и т. п. (напр., *сковывающий — очаровывающий*). Расхождение метрической направленности звукоряда и рифм и может получиться в том случае, если, напр., в ямбическом звучащем стихотворении рифмы будут дактилическими, как мы это видим в нечетных стихах Лермонтовской “Молитвы”:

В минуту жизни трудную,  
Теснится ль в сердце грусть,  
Одну молитву чудную  
Твержу я наизусть.

Композиционно такое расхождение очень существенно. Объединенные дактилическими рифмами, выделяющими их из общего строя, соответственные звукоряды выдвигаются на первый план и стихотворение

строится как бы на чередовании руководящего мотива и припева, лейтмотива и рефрена (“С души как бремя скатится, — Сомненья далеко” — второе отзвук первого). Еще более интересны случаи расхождения синтаксической (и связанной с ней смысловой) направленности звукоряда и положения рифмы. Как удачно напоминает Мюллер–Фрейенфельс (см. его книгу “Поэтика”, Харьков 1923, Культ.–просв. изд. “Труд”) “по Вундту звуковая рифма возникла из смысловой”. Расхождение между смысловой (и синтаксической) значимостью рифмующихся слов в пределах объединенных ими звукорядов, как таковых, и композиционной значимостью рифм, как элементов этого объединения, и происходит порой благодаря контрасту между положением и композиционным значением рифмы с одной стороны и значением рифмующегося слова самого по себе, — с другой, т.е. вследствие разрыва между звуковой и смысловой рифмовкой звукорядов. Возьмем, напр., следующие Тютчевские стихи:

Лишь жить в самом себе умей,  
Есть целый мир в душе твоей  
Таинственно волшебных дум.

Дающие определенное композиционное членение полустрофе, рифмы — “умей” и “твоей” — совершенно очевидно *не* имеют столь важного значения в смысловом и синтаксическом строе соединяемых

720

ими звукорядов, как таковых. Смысловый центр соответственных звукорядов сосредоточен в словах: “в самом себе” и “в душе”, синтаксически же “твоей” — член второстепенный, что и подчеркнуто **enjambement** (см.), а слову “умей” лишь видимо придана синтаксическая значимость, ибо синтаксическая роль этого слова могла быть придана глаголу “жить” (живи). Мы видим таким образом, что между смысловой (и синтаксической) и звуковой рифмовкой разбираемых звукорядов существует расхождение, и оно придает особую окраску композиционной роли рифм “умей” и “твоей” в образовании полустрофы. Эта окраска заключается в ярко выраженной *служебности* рифм, обнажаемой, кроме всего прочего, *затушеванной созвучностью слов, находящихся перед рифмами*:

Лишь жить в самом *себе* умей,  
Есть целый мир в *душе* твоей.

Расхождение между евфонической направленностью звукорядов и объединяющих их рифм можно наблюдать в тех случаях, когда в рифмах

появляются новые звуки, не имеющиеся в звукоряде, или когда затушеванные в последнем звуки выдвигаются в рифме на первый план. Композиционное значение рифмы от этого, конечно, увеличивается.

Интересный случай композиционной значимости рифмы в связи с особенностью звукового ее строя имеем мы в стихотворении Тютчева: “Я знал ее еще тогда”... Это стихотворение написано сплошь мужскими рифмами, причем из 15 составляющих его стихов лишь две пары имеют разные ударные гласные (это рифмы — “лучом — голубом” и “темноты — цветы”), а остальные 11 стихов имеют одну и ту же ударную гласную а. Интересно, кроме того, что эти отличные от прочих по своей ударной гласной рифмы находятся в I и II строфах (в стихотворении всего 3 строфы и 5 стихов в каждой), а третья строфа сплошь однообразна по рифмовке, причем даже одно из пары рифмующихся слов в этой строфе то же, что и в первой строфе (“звезда”). И вот любопытно, что эти общие с первой строфой рифмы (“звезда — года” в I-й и “звезда — чужда” — в третьей) занимают в третьей строфе как раз то

721

же место, которое в первой и во второй строфах занимают отличные по своей ударной гласной от всех прочих рифмы (т. е. “лучом — голубом” и “цветы — темноты”). При ближайшем рассмотрении стихотворения такая композиционная роль рифм оказывается обусловленной всем замыслом произведения, еще раз подчеркивая этим то основное эстетическое положение, что в настоящем художественном творении ничего случайного нет, и что довлеющая себе рифма есть просто “игрушка, глухого ребенка” (слова Верлэна).

*Я. Зунделович.*

**РОД. 1. Р. существительных.** Способность существительных сочетаться с известными формами согласуемых слов (прилагательных и согласуемых в роде форм глагола), отличающая их от других существительных, вступающих для обозначения тех же грамматических функций в сочетании с другими формами тех же согласуемых слов. Эта способность обуславливается или различиями в форме существительных (ср. стол, скамья, окно), или различиями в значении существительных (ср. судья, сестра), или тем и другим. В существительных русского языка существуют двойные категории Р.: 1. мужской, женский и средний Р., различающиеся только в единств. ч., и 2. одушевленный и неодушевленный Р., различающиеся только у существительных муж. Р. в единств. ч. и у существительных во множ. ч. (см. Одушевленные предметы). Категории

муж., женск. и средн. Р. унаследованы русским языком от древнейших эпох (это деление восходит еще к общеиндоевропейскому яз.) и в настоящее время различаются по разным признакам, частью по значению, частью по окончаниям падежных форм. Можно думать, что первоначально в общеиндоевропейском яз. (за 2.000 лет до Р. Хр.) эти признаки совпадали: к муж. и женск. Р. относились имена лиц, животных и растений, к среднему — имена вещей (гл. о. сделанных); из первых к муж. Р. принадлежали имена особей муж. пола, а к женскому — имена особей женск. пола; остальные распределялись по родам по другим признакам; определенным родовым

722

значениям соответствовали и определенные группы падежных окончаний. Еще в общеиндоевропейскую эпоху к среднему Р. были отнесены названия детенышей, как существ с неполне определившимся полом, ср. средний Р. таких имен в украинском: теля, дівча и средний Р. уменьшительных в древнегреч. и немецк. Еще позднее в отдельных индоевропейских языках явились некоторые существит. среднего Р., представляющие общие названия животных и растений, безотносительно к полу, ср. русск. животное, насекомое, растение. В нынешних индоевропейских языках старое значение категорий мужеского и среднего рода сохранилось лишь отчасти; во многих языках уцелело только два рода, мужеский и женский или одушевленный и неодушевленный, а в некоторых род существительных, как грамматическая категория, вовсе утрачен.

2. Р. прилагательных и других согласуемых в роде слов. Различные формы согласуемых слов, зависящие от Р. существительных, с которыми эти слова вступают в сочетание. Из определения Р. существительных ясно, что у согласуемых слов различаются те же категории рода и в тех же падежах, как и у существительных. Одушевленный и неодушевленный Р., различающиеся только в форме винительного падежа, могут различаться поэтому только у прилагательных в атрибутивной форме, а у слов, имеющих формы только предикативного согласования, не различаются.

Н. Д.

**РОДСТВЕННЫЕ ЯЗЫКИ.** Языки, стоящие в родстве друг с другом, т.-е. происходящие от одного общего праязыка (см. Родство языков).

**РОДСТВО ЯЗЫКОВ.** Происхождение от одного общего праязыка (см.). Сами языки, происходящие от одного общего праязыка, называются

родственными. Р. Я. может быть более близким и более далеким. Так, русский, польский, сербский и др. славянские языки, происходящие от общего им предка, яз. общеславянского, стоят в более близком Р. между собой, чем к балтийским языкам, литовскому и латышскому, потомкам языка общебалтийского, т. к. ближайший общий им предок,

723

язык балтийско–славянский является общим предком языков общеславянского и общебалтийского; и те и другие языки стоят в более близком родстве между собою, чем к тоже родственным им языкам французскому, немецкому, греческому и др., п. ч. ближайший общий предок их с языками славянскими и балтийскими, яз. общеиндоевропейский, является предком и для языка балтийско–славянского. Родственные связи существуют или по кр. мере могут быть доказаны при современном состоянии науки далеко не между всеми языками. Так можно считать установленным Р. между всеми индоевропейскими языками (т.–е. б. ч. европейских и языками Индостана и Ирана), а также между всеми турецкими или тюркскими языками, между семитскими языками, между финскими языками и во многих других случаях, но говорит о Р. индоевропейских языков с финскими, турецкими, китайскими и др. мы в настоящее время не имеем достаточных оснований, как нет таких оснований и для того, чтобы говорить, положим, о родстве финских или турецких языков с китайским и т. д. Классификация языков по происхождению или по степени Р. называется *генеалогической*.

Н. Д.

**РОМАН** — одна из самых свободных литературных форм, предполагающая громадное количество видоизменений и обнимающая несколько главных ответвлений повествовательного жанра. В новой европейской литературе под этим термином поднимается обычно какая либо воображаемая история, возбуждающая интерес в читателе изображением страстей, живописью нравов или же увлекательностью приключений, развернутых всегда в широкую и цельную картину. Этим вполне определяется отличие романа от повести, сказки или песни. Он требует обширного развития основной темы, при сохранении целостности главного замысла во всех побочных эпизодах повествования; приэтом он не предполагает обязательного морализирования, как некоторые другие виды повествовательного искусства. Из приведенного определения явствует, что жанр романа предполагает

724

три основных рода: роман страстей или психологический, роман нравов или бытоописательный и, наконец, роман приключений. Три этих вида в различных сочетаниях могут встречаться в одном произведении, при чем в истории жанра они получали иногда своеобразные особенности, породившие специальные термины и понятия, как роман исторический, философский, социальный, плутовской, сентиментальный, семейный, комический, роман “плаща и шпаги” и проч. Это разнообразие видов объясняется в значительной степени той основной свободой формы, которую предполагает данный жанр (см. у Пушкина в “Евгении Онегине”: “и даль свободную романа”...). Классическая древность не знала этого повествовательного вида и поэтика Аристотеля не смогла подчинить его определенным правилам. Вот почему в отличие от драмы, поэмы, ораторского искусства или истории, — роман мог развиваться совершенно независимо и прихотливо, вырабатывать особенно вольные и парадоксальные формы (как, напр., у Стерна повествование начинается с развязки), вести рассказ в нескольких планах (как у Достоевского), принимать форму дневников, писем, воспоминаний и проч. Отсюда необыкновенное разнообразие тем и композиционных методов в романической литературе всех времен, начиная с конца греко-римской культуры, давшей такие шедевры романического искусства, как роман Лонгуса “Дафнис и Хлоя”, “Сатирикон” Петрония и “Золотой осел” Апулея. Затем формы романа необычайно разнообразятся на протяжении всего средневековья и нового времени — “Фиаметта” знаменитого Боккаччио (XIV в.), прославленный рыцарский роман “Амадис” (появившийся в Португалии в XIV ст.), старо-германские романы о Фаусте, Эйленшпигеле и позднее “Симплициссимус” Гриммельсгаузена (XVII в.), гениальный роман Сервантеса “Дон-Кихот” (1605 г.), “Гаргантюа и Пантагрюэль” Рабле (XVI в.) — вот крупнейшие факты романической литературы до XVIII в. Эта эпоха отмечена во Франции именами Лессажа (“Хромой бес” и “Жиль

725

Блаз”), Руссо, Вольтера, Дидро, аоата Прево (“Манон Леско”); в Англии знаменитым “Робинзоном Крузо” Даниэля Дефо и популярными в свое время семейными романами Ричардсона; в Германии она представлена “Вертером” и “Вильгельмом Мейстером” Гете. Литературный XIX в. может считаться периодом бурного расцвета романа. В Англии с начала столетия с небывалым по-истине европейским успехом выступает Вальтер-Скотт целой серией исторических романов. Ему на смену приходят Диккенс,

Бульвер и Джордж Элиот. Во Франции романическая школа, дающая в романе ряд замечательных своих достижений в лице Шатобриана, Гюго, Виньи, Мюссэ и др., сменяется школой романистов–психологов и зорких живописцев современности в лице Стендаля, Бальзака, Меримэ, Жорж–Занд, затем Густава Флобера, написавшего один из прекраснейших романов мировой литературы “Мадам Бовари” (1858 г.), наконец, Эмиля Золя (основатель натурализма в романе), братьев Гонкуров и Гюи–де–Мопассана. Имена Шпильгагена, Келлера и Ауэрбаха отмечают развитие романа в Германии в прошлом столетии. Наконец, XIX в. выдвинул на арену мировой литературы русский роман, признанный всюду как одно из величайших явлений мирового творчества. После некоторых опытов, восходящих к XVIII в., затем к произведениям Нарезного и Карамзина, русский роман достигает высокой степени совершенства в лице Пушкина (“Евгений Онегин”, “Капитанская дочка”). Плеяда великих романистов 2–й половины XIX в. дает у нас образцы романа религиозно–философского в лице Достоевского и Льва Толстого (давшего в “Войне и Мире” величайший образец и исторического романа), в лице Тургенева — своеобразный литературный вид, сочетающий черты интимного и общественного романа, в лице Гончарова — совершенно обновленный тип романа семейно–психологического. Рядом с корифеями выступают имена даровитых романистов, известность которых не вышла за пределы России — Писемского, Алексея Толстого (“Князь Серебряный”), Всеv. Соловьева,

726

Эртеля и некоторых других. Новейшая литература не оставляет этого жанра и, повидимому, ему суждено в Европе еще длительное развитие и процветание. Анатоль Франс, Анри де–Ренье и Ромэн Роллан во Франции (много томный роман последнего “Жан Кристоф” считался крупнейшим событием европейской литературы перед войной), Д’Аннунцио и Фогаццаро в Италии, Киплинг и Уэльс в Англии, Густав Мейер в Германии продолжают высокую традицию старого романического искусства. Новейшая литература в России дает образцы романического жанра в лице Мережковского (исторический роман), Кузмина, Брюсова, Андрея Белого (замечательного новатора в области романа, совершенно обновившего его в своем “Петербурге” и “Серебряном голубе”). Пролетарская литература пока еще не выдвинула у нас своего крупного романиста.

*Л. Гроссман.*

**РОМАНС** — у нас, как и во Франции, название стихотворения с характером любовной песни. Это название охотно придавал своим стихотворениям Лермонтов; также оно встречается у Пушкина, Козлова, Фета; позднее, напр., у Блока (“Дым от костра струею сизой”... в “Ночных часах”). В Англии Р. называются большие рыцарские романы и поэмы. В Испании Р. — это национальные народные песни, напр., знаменитые песни о Сиде. (Сборники таких испанских Р. — “Романцero”). Само слово Р. указывает на его происхождение от песни на родном языке романских племен (а не на латинском, прежде общепринятом в литературе).

Обычно же под Р. понимают соединение стихотворения и музыки, как пения под аккомпанемент фортепиано (редко другого инструмента или оркестра). Это неправильно обозначают, как переложение стихов на музыку, тогда как переложить, перевести можно только музыку с одного инструмента на другой и стихотворение с одного языка на другой, а “переложить” поэзию на музыку — немыслимо. Композитор творит музыку под впечатлением текста и поручает исполнение мелодии голосу. Приятно текст

727

вполне подчиняется музыке, а не наоборот. Музыка в Р. вовсе не следует за текстом в качестве его иллюстрации, но слова, напр., растягиваются, собразуясь с музыкой, так что одна гласная может длиться в течение нескольких музыкальных тактов и т. п. Следовательно, в Р. собственно, не текст сопровождается музыкой, как обычно говорят, но музыка, т.-е. голос (пение) с аккомпанементом сопровождается словами текста, которых можно даже и не слушать.

*Иосиф Эйгес.*

**РОМАНСКИЙ АССОНАНС** (рифма), ведет начало от латинских гекзаметров. Элемент тождества окончаний только в одинаковости гласного звука. Для европейского духа почти неуловим. Этот вид ассонанса часто встречался два раза в стихе гекзаметра, до цезуры и в конце стиха. Исторически Р. А. служил переходом от полной безрифменности к началам ассонанса, затем к рифме.

*И. Р.*

**РОМАНТИЗМ.** Историки литературы сами признают, что из всех терминов, какие употребляет их наука, самый неопределенный и расплывчатый, это — именно *романтизм*. Еще кн. П. А. Вяземский в письме к Жуковскому остроумно заметил: “романтизм, как домовая; многие верят

ему; убеждение есть, что он существует, — но где его приметы, как обозначить его, как наткнуться на него палец?” Может быть, эта неопределенность романтизма объясняется тем, что в сущности нет такого направления и даже такого произведения искусства и литературы, в котором совершенно отсутствовала бы романтическая струя. Если под романтизмом, как это и должно, понимать мечтательность, устремленность в даль и в высь, парение к идеалу, в сферы фантазии, отрешенность от грубого практицизма и житейской пошлости, то такой внутренний, психологический романтизм, идущий из глубины едва ли не каждого индивидуального сердца, непременно окрашивает собою всякое творчество, потому что творчество вообще идеалистично и творец, это — романтик. Как бы писатель не был верен в своих произведениях действительной жизни, какую бы щедрую

728

дань ни платил он реализму и даже натурализму, все равно: уже тем, что он — художник, он причастен пафосу романтизма. Но, конечно, не в этом широком смысле пользуется история литературы данным термином, а специально применяет его к тому течению художественной словесности, которое в начале XIX века явилось в Европе как противовес классицизму, опиравшемуся на строго-рационалистические устои, на поэтику Аристотеля и Буало. Романтизм был прежде всего освобождением чувства, воображения, поэтической личности. Романтизм — вольница в поэзии. Он принимал самые различные формы, глядя по стране, где развевалось его прихотливое знамя, и по творческим особенностям отдельных его представителей. Общее во всех его разновидностях, это — тоска по дали, порыв и искание, повышенная требовательность к жизни и людям, культ внутреннего мира. И так как чувство, эта опора, этот жизненный нерв романтизма, имеет свои вершины и свои равнины, свой мажор и свой минор, свое горение и бурление и свою тихость и мерцание, то в романтической литературе и можно подметить две основные полосы: одна — та, которую заполняют писатели бурного темперамента, кипучих страстей, громкого душевного голоса, вспышек протестующего духа, и другая — та, где, наоборот, встречаются нас умиление, отречение, слезы сердца, скромное и благочестивое приятие мира, грустная задумчивость. Если назвать имена Байрона и нашего Жуковского, то сразу станет ясно, какие полосы одного и того же направления представляют эти два поэта, оба — романтики, но один огненный, стремительный, демонический,

другой – тишайший, кроткий, благостный, один – певец гордыни и гнева, другой – воплощение доброты и смирения. Романтики первого типа преклоняются перед сильной личностью, перед гением и героем, перед носителем бунтарских настроений; они воспевают Прометея, Каина, Манфреда, Фауста, идеализируют разбойников, в роде Карла Моора; им тесно в рамках обыкновенности и повседневной морали, и точно пламенная

729

лава клоочет в их груди неудержимая страстность. Романтики второго типа тоскуют по голубом цветке идеализма, и от того яркого солнца, которое любил классицизм, они, как и сентименталисты, уходят под томную сень луны, спутницы влюбленных; полноте ощущений предпочитают они полутоны, оттенки, шопоты, шорохи, меланхолию, сумерки, бледность, воздушные замки грез. Романтизм обоих толков не довольствуется живым населением реальности, и в творчестве романтиков обычными гостями бывают призраки и видения, обитатели потусторонности, бесплотные небожители. Для романтизма характерна также склонность к старине, преданиям, легендам, народной поэзии, миру мифов и сказок; романтизм иногда брезгливо отворачивается от современности, которая кажется ему пыльной, тусклой, прозаической, и вообще всяческое *там* более любо ему, нежели *здесь*. Он не от мира сего, он знает касание “мирам иным”. Таким образом, романтизм, это – гораздо большее, чем просто литературная школа: это – особое мироощущение и мировоззрение, в значительной мере проникнутое мистическими элементами; недаром в произведениях многих романтиков значительную роль играет средневековье и вся эстетика католицизма с его не только внешней, но и, если можно так выразиться, внутренней готикой. Для романтика человеческая душа – искра божественного пламени, трепетная частица мирового духа. И в силу этого родства своего с высшим началом человек тоже обладает даром творчества, и в искусстве, этом светозарном откровении, он уподобляется богу. В высокой степени свойственно романтизму такое благоговение перед художником, такое молитвословие красоте и искусству, как выявлению самой сущности мироздания. Поэт – избранник неба, его вдохновенными устами вещает сама премудрость. Особенно для немецких романтиков, для их так называемой *иенской школы* (см. это слово), характерно убеждение, что поэзия, это – синтез философии и религии, т.-е. предел и вершина, до каких только может достигнуть человеческий гений. Поэт –

730

пророк, жрец и маг, отгадчик, проникающий в тайны вселенной. И замечательно, что романтики являются предтечами современного нам символизма: они исповедуют, что факты и феномены окружающей действительности не имеют значения сами по себе; это — символы, отражения сверхчувственных сфер, намеки на непостижимое бытие, просветы бесконечности и вечности, Абсолюта, сквозь временные, конечные и относительные предметы быта. “Все преходящее — это только символ”: знаменитые слова Гете из “Фауста”. Живой образ поэта-романтика начертал в “Евгении Онегине” Пушкин в лице Ленского, и если вчитаться в характеристику этого юноши “с душою прямо геттингенской”, поющего “раздуку и печаль, и нечто, и туманну даль, и романтические розы”, то перед нами проступят наиболее выразительные черты романтиков — по крайней мере, того иенского типа, о котором мы только что упомянули и на котором больше останавливаться не будем, отослав читателя к нижеследующей статье предлагаемой книги. Перейдем к романтизму в других его проявлениях. Отметим прежде всего то, что если классическое направление литературы достигло особого блеска во Франции, то, естественно, реакция этому направлению, поэзия романтическая, пышного расцвета на родине Буало и Расина достигнуть не могла, и потому французский романтизм, хотя и записавший на своем свитке такие имена, как Шатобриан, Виктор Гюго, Ламартин, все же первостепенного значения не имеет. Духовной и территориальной резиденцией романтизма остается Германия; именно ей, старой Германии, романтизм больше всего к лицу. В Англии он имеет своего представителя в нежном, одухотворенном, идеалистическом Шелли; но Шелли не создал школы, и вообще в истории европейской литературы он, это “сердце сердец”, как его называл Байрон, не оказался влиятельным. Зато Байрон именно стяжал себе в этом отношении непревзойденную славу, и окрещенное его именем блистательное течение романтизма влилось мощными волнами в море европейской культуры. Конечно,

731

байронизм, это — не только романтизм: это — нечто большее, потому что к общим признакам романтической идеологии здесь присоединяется такое своеобразие, такая исключительная особенность, как личность самого Байрона; но во многих струях своих байронизм сливается как раз с романтизмом. Под знаком байронизма движется последний, поскольку он пылает огнем протеста, поскольку его стихия, это — свобода, поскольку на стяге своем он пишет лозунги вольной, никем и ничем не стесняемой личности, отвержение авторитетов, презрение к обветшавшей традиции,

смелость и дерзание. Нам, русским, в чьей литературе отблески байронизма так засверкали в творчестве Пушкина, Лермонтова, Полежаева, Козлова, — нам особенно памятливы черты этого духовного владычества над умами писателей и читателей, — да, и читателей, даже в том смысле, что никакая литературная школа так не отразилась на нравах, на конкретной жизни, как байронизм. “Властитель наших дум” — назвал Байрона Пушкин: вот это и есть формула байронизма. Знаменитый английский поэт не только своей поэзией, но и своей эффектной личностью сумел претворить себя в какую-то категорию европейской культуры и следы своего пылкого духа запечатлеть на горных вершинах поэзии: “изумленный мир на урну Байрона взирает, и хору европейских лир близ Данте тень его внимает”. Байронизм пленял силою и страстностью своего отрицания, мрачным пламенем своих проклятий и той сплетенностью любви к людям и презрения к ним, которая для него так существенна. “Мученик суровый”, Байрон “страдал, любил и проклинал”: это сочетание, соответствуя сложности романтизма вообще, его фантастичности, его пристрастия к идейным арабескам (вспомните немецкого фантаста Гоффмана), — это сочетание и обусловило собою обаятельность байронизма. Гейне и Альфред Мюссе, Мицкевич и Leopardi приняли его в свои романтические души, возлюбили раскаты его душевных грез, его безграничную вольнолюбивость. Байронизм — самое революционное, что есть в романтизме, высшая точка

732

его достижений. Это — богоборчество, состязание Иакова с Иеговой; это — вызов общественности и морали; это — насмешка над мнимыми святынями, но во имя святыни истинной. Вообще, романтизм не скептицизм: он проникнут жаждой веры, и всегда сопутствует ему патетичность, увлеченность, убежденность — хотя бы и тихая, смиренная, сосредоточенная. Байронизм, как форма романтизма, не смотря на отличающую его силу утверждения личности и ее безграничных прав, не звучит однако ликующими нотами, и от него далеки настроения жизнерадостные. Напротив, часто звуки его песен напоминают рыдающую виолончель. “Душа моя мрачна” — это могло бы служить девизом для байрониста. И Пушкин говорит: “Лорд Байрон, прихотью удачной, облек в унылый романтизм и безнадежный эгоизм”. Под эгоизмом надо понимать здесь именно индивидуализм, самоутверждение человеческого “я”; но вот индивидуализм этот, оказывается, не радуется, не бодрит, он “безнадежен”, и безнадежность эта облечена в “унылый романтизм”. Унылость

романтизма, — это то, что немцы называют **Weltschmerz**, мировая скорбь — одна из примечательных особенностей романтической литературы. Скорбят Байрон и Гейне, Леопарди и Ленау, Гете и Шатобриан. Конечно, мировая скорбь гораздо древнее романтизма (от Экклезиаста и Будды можно вести ее происхождение), и слишком оправдано ее существование трагизмом бытия, неразрешимостью вселенских тайн, неисчерпаемостью страдания. Но для некоторых представителей романтизма скорбь о мире, “долине слез”, имела еще особые причины, и среди них видное место занимает то настроение, которое после французской революции испытывала значительная часть европейского общества. Надежды, которые подала было великая революция, не оправдались; человеческий разум, столь возгордившийся в эпоху просвещения, выказал свое бессилие перед силами жизни, перед мощью стихии, и в людей проникло разочарование. Известны слова Гейне о том, что мир раскололся на—двое и что трещина прошла прямо через его

733

сердце, сердце поэта. Расколотость, разорванность, истерзанность недоумевающей души, все эти недуги Фауста и Вертера, как бы сгущаются в душе иных романтиков, и, например, байроновский Манфред выступает как носитель мировой тоски, как отдаленный потомок тоскующего принца Датского, бессмертного Гамлета. Мировая скорбь могла переходить и в гримасу, становиться деланной, и вообще ничто так легко не вырождалось в позу и фразу, как романтический байронизм; но там, где она была искренней, достигала она потрясающей силы и в свой благородный траурный цвет окрашивала много прекрасных творений европейской романтики.

*Ю. Подольский.*

*Иенская школа.* Центр романтического направления — в Германии, в малом, но славном (резиденция Шиллера, Фихте, близость Веймара) университетском городке — Иене, в деятельности “небольшого по количеству членов кружка литераторов и мыслителей, которые группируются вокруг братьев Шлегель”, охватывающей ничтожный промежуток времени около четырех лет (1798—1802 г.г.) — “классический период” не только Иенского, но и всего романтизма. На периферии этого направления по одну сторону “эпоха бурных гениев” — **Sturm und Drang Periode** (Буря и натиск), которую прежде также тесно сращивали с романтизмом, как теперь тщательно отделяют от него, и могучая универсальная деятельность Гете, по другую — “поэзия мировых

скорбителей”, творчество Гейне, воспринявшего и доведшего до полного внутреннего опустошения выработанные предшествующим литературным развитием формы, и поздних эпигонов — представителей реализма и натурализма, расцветших на подготовленной романтиками почве. Французская революция, реакция, деятельность тайных обществ и национальное одушевление эпохи наполеоновских войн явились тем историческим плугом, который взрыхлил эту почву; руссоизм и сентиментальная литература, философия Канта и Фихте, мистика Экхардта, Беме и позднее Сведенборга поочередно оросили ее

734

своим животворным дождем. С другой стороны, семена Иенских романтиков были разнесены по всей Европе, плодотворя ближайшие десятилетия. На изучении деятельности Иенского кружка легче всего распознать основные черты романтизма, самые потаенные его чаяния и порывы, его поэтику и стилистический канон. Теоретиками — вождями нового направления были братья Шлегели, установившие его имя, наметившие главные линии романтической теории и критики, собравшие в своем журнале «**Athenaum**» самых выдающихся романтиков, своей переводческой деятельностью открывшие Шекспира и Кальдерона, мир национальных эпосов и индусских Вед. Выступивший несколько позднее Тик развил поэтику народной сказки, наивной средневековой легенды и дал первые образцы специфического театра романтиков, с его разрушением привычной театральной формы. Одновременно протекала гениально-мгновенная деятельность Гарденберга-Новалиса, его знамени и живого символа, которому выпало на долю редкое счастье не только в творчестве своем, но и самой своей жизнью воплотить все самое характерное, истинное и волнующе-неуловимое, чем была преисполнена Иенская романтическая школа. Радостная мистика “Гимнов к ночи” с ее новой жизнью, раскрывающейся по ту сторону земного дня, поворот в средние века “Гейнрихом фон-Офтердингеном”, веяния и предчувствия “Учеников в Саисе”, мессианизм “Христианства или Европы”, проникновенная мудрость “фрагментов” — все это составляло собой как бы то зерно, которое проросло и достигло полного своего развития в творчестве его сверстников и последователей. Произведения Новалиса, Шлегелей, Тика отличаются характерным для романтиков причудливым стилем с его нарушениями обычных поэтических видов, неуловимыми переживаниями прозы в стихи, разрешением слов в музыку, смелыми и яркими метафорами и т. п.

Сила раннего романтизма в том, что за этими новыми формами кроется и новое содержание — новое чувство мира. “Сознание романтиков наполнено содержанием бессознательного” (R. Guch). “Прорывая покрывало” дневного, сознаваемого, космического — действительности пределов и обособленных форм, погружаясь в темные воды подсознания, романтики ощущали свое кровное единство, кровную связь со всем миром. Иенский период — высшая ступень в развитии романтизма. Романтики в это время составляют, по их собственным словам, не столько литературную школу, сколько “церковь”, пламенеющую общим энтузиастическим стремлением заразить весь мир своим новым восприятием, орфейскими заклинаниями пересоздать действительность. Помимо чисто художественного творчества в это же время создается романтическая философия (Шеллинг), романтическая религия и мораль (Шлейермахер). Зима 1799—1800 года — пора напряженнейшего цветения Иенской романтики — является и началом распада Иенского кружка. Покинувшие один за другим Иену, “рассеявшиеся на проповедь язычникам”, первые романтики разбросали по всей Германии огни с воспламененного ими очага. Новые центры романтизма создаются в Гейдельберге (Арним, Brentano), Берлине. К направлению примыкают новые выдающиеся силы (Клейст и, в особенности, Гофман); посвященные немецкой литературе лекции Кольриджа и книга *M-me de Stael*, насаждают романтизм в Англии (“Лекисты”, Байрон) и Франции (Шатобриан, В. Гюго, Ламартин). Одновременно проникает он в Скандинавские страны (Эленшлегер), Польшу (Мицкевич, Словацкий), Россию (Марлинский, Вельтман, Гоголь, Тютчев). Литературное влияние романтизма, окончившего свое существование, как школа, около тридцатых годов, сказывается однако на протяжении всего XIX в., от английских прерафаэлитов, Карлейля и Шопенгауера до музыкальных драм Вагнера и философии Ницше, до возрождения всех заветов ранних и поздних романтиков, которое мы пережили и отчасти продолжаем переживать в современной символической поэзии. Преображение мира, замышлявшееся на рубеже XIX в. не удалось, но значение романтического направления

736

все же вышло за пределы только литературные: вся, например, современная филология от сравнительного языкознания до истории литературы сложилась в кругу интересов и изучений, приведенных в движение иенскими романтиками.

## БИБЛИОГРАФИЯ.

Проф. Браун. Немецкий романтизм, История западной литературы XIX в. Г. Брандес. Литература ©I© в. в ее главных течениях. Изд. Просвещения и др. В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб. 1914. М. Жерлицын. Кольридж и английский романтизм. 1914. Гр. Де-ля-Барт. Розыскания в области романтической поэтики и стиля. 1908. Акад. А. Н. Веселовский, В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения (глава поэтика кантиков и поэтика Жуковского). СПб. 1904.

*Д. Благой.*

**РОНДЕЛЬ** — старинная каноническая форма, французского происхождения. Состоит из тринадцати строк, разделенных на три строфы. Рифм две; в русском стихосложении безразлично мужская и женская, мужская и мужская, женская и женская, мужская и дактилическая и т. д.; метр произвольный.

Особенностью этой формы является повтор целых строк: первый стих целиком повторяется три раза, второй — два раза.

Схема:

1-a=7=13  
 2-b=8  
 3-b  
 4-a  
 5-a  
 6-b  
 7-a  
 8-b=2  
 9-a  
 10-b  
 11-b  
 12-a  
 13-a=1=7.

Пример моей рондели:

Кружась над прошлыми мгновениями,  
 Моя любовь к тебе — рондель.  
 Тринадцать долгих лет...Ужель!...  
 Прошло не только сновидениями.

Смерть над моими вдохновениями  
 Держала белую свирель,

Кружась над прошлыми мгновениями.  
Моя любовь к тебе — рондель

Три срока вторили велениями:  
Твоя! Твоя! La belle! La belle!  
И пала горестная трель  
На душу черными сомнениями,  
Кружась над прошлыми мгновениями.

В русской поэзии рондель не имеет живого самостоятельного значения, так как не получила здесь развития. До сих пор все существующие опыты в этой форме не вышли из подражания старому французскому канону.

*И. Рукавишников.*

**РОНДО** — одна из твердых форм, канонизировавшихся во Франции в XIII веке. Отличительной особенностью Рондо служит два раза повторенный припев, представляющий собой часть первого стиха. **Refrain** обыкновенно бывает вне рифм. Рифм две. Развитие этой формы привело к образованию разновидности: рондо сложное.

Простое рондо имеет 13 стихов, разбитых на три строфы по следующей схеме:

	1-a b		b a	
	2-b a		b a	
	3-b a		a b	
	4-a b		a b	
I.	5-a b	II.	b a	
a-м.	6-a b		b a	
	7-a b		a b	
b-ж.	8-b a		a b	
r		r	b-7	b-6
b-8 b-5	9-a b	b a	a-6	a-7
	10-b a		b a	
a-5 a-8	11-b a		a b	
	12-a b		a b	
	13-a d		b a	
r - refrains		r		

Как видно из приведенной схемы, если мужская рифма встречается пять раз, то женская восемь (классическое правило аббата Пато) и наоборот (схема I) — или же при семи женских должно быть шесть мужских (и наоборот). Пьеса имеет три строфы: 1) в пять, 2) в три и 3) в пять стихов. Вторая и третья строфы имеют refrains.

738

Пример:

### ШАГИ.

Твои шаги в затворенном саду  
а  
И голос горлицы загорной: “Я приду!”  
а  
Прямые гряды гиацинтов сладки!  
b  
Но новый рой уж ищет новой матки,  
b  
И режет свежую пастух дуду.  
а  
В пророческом кружится дух бреду,  
а  
Кадилами священной лихорадки,  
b  
И шелестят в воздушном вихре схватки  
b  
Твои шаги.  
а—7  
в—6  
Как верится в томительном аду,  
а  
Что на пороге прах пустынь найду!  
а  
Полы порфирные зеркально гладки  
в  
Несут все радуги и все разгадки  
в  
Созревшему прозрачному плоду  
а  
Твои шаги.

(М. Кузьмин, “Нездешние вечера”).

Рондо сложное имеет неограниченное число строф, состоящих из одинакового количества стихов. Строится сложное рондо так: первая строфа дает каждой из последующих строф по порядку свои стихи в качестве последних. Таким образом, количество внутренних строф равно числу

стихов в первой строфе. Далее следует еще одна строфа с таким же числом стихов, но заканчивающаяся refrainом.

Таким образом, количество строф в сложном Рондо всегда равно количеству стихов 1-й строфы, к которому прибавляется еще две строфы в начале и в конце произведения. На протяжении всей пьесы — две рифмы (м. и ж.).

Схема:

1 — a refrain

2 — b

3 — a

4 — b

5 — b

6 — a

7 — b

8 — a=1

9 — a

10 — b

11 — a

12 — b=2

13 — b

14 — a

15 — b

16 — a=3

17 — a

18 — b

19 — a

20 — b=4

21 — b

22 — a

23 — b

24 — a

739

Форма сложного рондо в русской поэзии почти не встречается. Все существующие образцы до сих пор представляют собою только опыты подражания старой французской форме.

И. Р.

**РУНЫ.** 1) Древнейшие письменные знаки германцев (**rup runa** — тайна, тайная мудрость, волшебство) произошли из некоего, недошедшего до нас южно-европейского алфавита, заимствовавшего форму своих букв из греческой, отчасти латинской азбуки, видоизменив их в соответствии технике вырезывания по дереву (способ письма эпохи древнейших рун). Древнейшая руническая надпись (руны возникли в конце II или начале III века по Р. Хр.) найдена в России в Волынской губ. Наибольшее число памятников рунического письма (на кусках металла, камня, гробницах, оружии, украшениях) дала Скандинавия. 2) Финская народная песня (**runo**, вообще, в частности, магические песнопения, заговоры. Форма рун — короткий нерифмованный силлабический стих, насыщенный анафорами, аллитерациями (напр., **matalaisesta majasta korkeampahan Kotihin araram pahan asuhun** и т. п.). Своеобразная композиционная особенность рунического стиха состоит в том, что каждая вторая строка его является слегка, с помощью игры синонимами (см.), измененным повторением первой. Это зависит от самого способа складывания и исполнения рун финнами. (Два певца садятся друг против друга и раскачиваются,

740

взявшись за руки. Когда певец-импровизатор кончает свою строку, его товарищ, слегка варьируя, повторяет ее и тем дает первому время сложить или вспомнить следующую, напр.: “Жить в девицах было скучно Стала жизнь ей так противна: проживать все одинокой, постоянно жить в девицах”). Финский фольклорист и общественный деятель Ленрут (в 1835 и 1849 гг.) записал из уст народных певцов отдельные руны, искусственно объединив их в некую цельную эпопею “Калевала”, состоящую из 50 песен и легко распадающуюся, подобно нашим былинам, на отдельные циклы, связанные с деяниями национальных финских богатырей: “вековечного заклинателя”, северного Орфея — Вэйнемэйнена, игрой на кантеле покоряющего себе всю природу, Лемминкэйнена и др. См. русский перевод Л. Бельского, изд. 2-е. 1915.

Д. Б.

**РУССОИЗМ.** Наряду с *вольтерьянством*, родоначальником которого был Вольтер (1694—1778), в XVIII в. образовалось другое общественно-литературное течение, ведущее свое начало от Ж. Ж. Руссо (1712—1778) и именуемое *руссоизмом*. Оба течения представляют отражение двух главных направлений французской мысли эпохи “Просвещения”: *рационализма* и *сентиментализма*, возглавляемых названными писателями, резко разошедшимися между собой в мирозерцании. Учение Руссо, явившееся

реакцией против господства разума и провозгласившее права чувства, основано на принципе *сентиментализма* в сочетании с двумя другими принципами: *индивидуализма* и *натурализма*; кратко оно может быть определено, как троякий культ: чувства, человеческой личности и природы. На этом базисе зиждутся все идеи Руссо: философские, религиозные, моральные, общественно–политические, исторические, педагогические и литературные, возбудившие массу последователей. Если в первую половину XVIII в. во Франции господствовало вольтерьянство с его рационализмом, скептицизмом, безверием и духом насмешки, то в шестидесятых годах в борьбу с ним вступает

741

руссоизм — с его сентиментализмом, религиозностью, морализмом и пафосом и разрастается постепенно в весьма влиятельное течение. Еще при жизни Руссо, его сочинения, в особенности “Новая Элоиза” и “Эмиль”, произвели очень сильное впечатление во Франции и за ее пределами и породили значительные группы поклонников и подражателей. В десятилетие от смерти Руссо до начала революции (1778–1789) руссоизм находит себе широкое распространение. Зарождается литературная школа Руссо, к которой, прежде всего, надо отнести *Леонара* (1744–1793), *Треогата* (1752–1812), *Себастьяна Мерсье* (1740–1814), особенно много содействовавшего проповеди руссоизма, — *Ретифа де-ла-Бретонн* (1734–1806), доводящего нередко принципы Руссо до утрировки, и др. Эпоха революции была временем настоящего апофеоза Руссо, который из писателя, теснимого и преследуемого властью при “старом порядке”, обратился в официально признанного новым правительством вдохновителя революционного движения, пророка и философа революции. По постановлению Конвента, прах Руссо, покоившийся в Эрменонвилле, на “острове тополей”, куда совершались многочисленные паломничества его поклонниками, был перенесен в торжественной процессии, в парижский Пантеон (20-го вандемьера III года, т.-е. 11 октября 1794). Чествование Руссо распространилось по всей Франции. Такие революционные деятели, как *Мирабо*, *Робеспьер*, *Барер*, *Сен-Жюст*, *Марат*, *г-жа Ролан* и др., были восторженными руссоистами и писали в таком духе.

В то же время выступили на литературное поприще двое самых крупных французских руссоистов XVIII в. *Бернарден де Сен-Пьер* (1737–1814) и *Андрей Шенье* (1762–1794); первый прославился в области романа (“Павел и Виргиния”) и художественных описаний экзотической природы (в чем он пошел дальше своего учителя), второй свое руссоистское настроение вылил

во вдохновенную лирику, оказавшую сильное влияние на поэзию романтиков. Эти писатели стоят уже на перепутьи от сентиментализма к романтизму, многие элементы

742

которого (жизнь чувством, индивидуализм, культ природы) уже были налицо в учении Руссо, почему он считается, и не без основания, предшественником романтического движения.

В Англии главные произведения Руссо появлялись в переводе вскоре после их выхода в подлиннике и живо обсуждались на страницах журналов. Большой интерес к Руссо проявился здесь прежде всего в кружке Эразма Дарвина (род. в 1731 г), деда знаменитого естествоиспытателя, а первым типичным английским руссоистом был Томас Дэй, издавший под влиянием «Эмиля» педагогический роман «Сэнтферт и Мертон» (1783) и проводивший идеи Руссо также и в своей поэзии. Руссо оказал влияние на шотландскую школу «философии здравого смысла», во главе которой стоял Джемс Битти **James Beattie** (1735—1799), автор «Опыта об истине» «Опыта о поэзии и музыке» и др. Общественно—политические доктрины Руссо отразились у Пристля (Treatise on Civil government 1768), Прайса (Observations on Civil History 1775), Тома Пэна (Rights of man 1791), и, в особенности у Вильяма Годвина («Political» «Justice» 1791, 2—ое изд. 1796 и 3—ье 1798 г.г.). Хотя Руссо был сам многим обязан английскому роману с Ричардсоном во главе, он оказал в свою очередь влияние на Стерна (Sentimental Journey, 1768), Гольдсмита (Векфильдский священник 1766, «Тристрам Шэнди» 1760—1768), Генри Брука (The fool of Quality 1716), Генри Мэкензи (The man of feeling 1771), г—жи Инчбалд («Простая история» 1791) и др. Поэт Вильям Каупер (1731—1800) имеет много точек соприкосновения с Руссо, с которым его сближает природное сходство; в его поэзии не редкость схожие с руссоизмом мотивы, но руссоизм проявляется у него в смягченной форме, не противоречащей его консервативным убеждениям. У знаменитого народного поэта Роберта Бэрнса (1759—1796) напротив того, натурализм и чувствительность сочетаются, как у Руссо, с политическим радикализмом и демократическими симпатиями.

В Германии, в силу ее политической отсталости, общественно—политическая программа Руссо почти

743

не нашла себе отзвуков; зато все другие его идеи получили более яркое выражение, чем в Англии, потому что они оказались соответствующими национальным чертам немецкого характера. Наряду с английскими

влияниями, весь период «бурных стремлений» находился под сильнейшим воздействием Руссо. Его «философия чувства» получает дальнейшую разработку у *Гаманна* (1730—1788), *Гердера* (1744—1803) и *Якоби* (1743—1819). Величайший философ XVIII в. *Кант* (1724—1804) признавал глубокое влияние Руссо на свое миросозерцание; под впечатлением идей женеvского мечтателя совершился переход немецкого философа к признанию нравственного начала за первенствующее в человеке; педагогические идеи Руссо отразились в трактате Канта «О педагогии». Провести те же идеи в жизнь стремились известные педагоги: *Песталоцци* (1746—1827), автор «*Леонарда и Гертруды*» (1771), *Базедов* (1723—1790) и *Кампе* (1746—1817). *Страсбургский кружок* т. н. штюрмеров (от *Sturm und Drang* – немецкого названия периода «бурных стремлений») во главе с молодым *Гете* воспринял все основные черты доктрины Руссо, к которому относился с горячим энтузиазмом. На всех юношеских произведениях Гете лежит отпечаток этого увлечения, а в особенности на «*Вертере*», которого можно считать самым блестящим плодом руссоизма на немецкой почве. Если в «*Вертере*» стоит на первом плане сентиментализм, то в «*Фаусте*» ярко выступают тенденции индивидуализма и натурализма. Из других членов кружка особенно поддались руссоизму *Клингер* (1752—1831) в своих драмах (из которых одна «*Sturm und Drang*» дала название самому периоду) и романах и *Ленц* (1750—1792), называвший «*Новую Элоизу*» величайшей из всех французских книг; за ними следуют *Мюллер* (1747—1825), известный под именем **Mahler Muller**, *Вагнер* (1747—1777), *Гейнзе* (1749—1803) и др.

Руссоистское влияние мы замечаем и в *геттингенском* кружке поэтов (**Hainbund**), в состав которого входили: *Бюргер* (1748—1794), *Фосс* (1751—1826), *Гельти* (1748—1776), бр. *Штольберг* и др. Второй на ряду с Гете, величайший поэт

744

Германии *Шиллер* (1759—1805) в дни юности также находился под обаянием идей Руссо и почтил его могилу восторженными стихами; его особенно увлекала проповедь освобождения личности, нашедшая яркое выражение в юношеских драмах и в лирике; образ маркиза Позы в «*Дон Карлосе*» создан как под влиянием просветительных идей вообще, так и специфических черт руссоизма.

В России XVII в. руссоизм оказался в менее благоприятных условиях, чем вольтерьянство, вследствие того, что Екатерина II деятельно переписывавшаяся с Вольтером, относились враждебно к Руссо, считала его

революционером и презрительно называла «полумудрецом сего века». Тем не менее многие из членов знати, окружавшей императрицу, были поклонниками Руссо: Потемкин в 1768—70 г.г. перевел «Новую Элоизу» и три других его сочинения, К. Т. Разумовский жаждал повидаться с ним в Страсбурге в 1765 г., гр. Орлов приглашал его поселиться в одном из своих имений и в мае 1772 г. несколько раз виделся с ним в Париже, где через три года его посетил Л. В. Шувалов; кн. А. И. Белосельский вступил с ним в переписку, гр. Головкин воспитывал своего сына по «Эмилю» и т. д. Вслед за знатью многие писатели высоко ценили Руссо. *Фонвизин* считал его «чуть ли не всех почтеннее и честнее из господ философов нынешнего века». Будущий масон И. В. Лопухин воздвигал в молодости в своем имении храмы в честь Руссо. Под его влиянием сложились, до известной степени, историческое мирозерцание *Болтина* и общественно—политические взгляды *Радищева*. Всего же более сказалось воздействие Руссо на писателях сентиментального направления с *Н. М. Карамзиным* (1766—1826) во главе, который в молодости общался в Москве с видным немецким руссоистом Ленцем, заброшенным туда судьбою, и в «Письмах русского путешественника» проявил свои симпатии к Руссо.

Если в XVIII в. Руссо ценился всего более как сентименталист и политический мыслитель, то в первые десятилетия XIX в. он рассматривался как родоначальник романтического движения, проложивший

745

ему дорогу своими сочинениями, а также сочинениями писателей своей школы. К этой школе близко подошли предтечи французского романтизма *г—жа Сталь* (1766—1817) и *Шатобриан* (1768—1848); первая усвоила себе все элементы учения Руссо, за исключением его пессимизма и оппозиции «Просвещению»; второй, напротив того, особенно воспринял эти два пункта, выдвигая вместе с тем, вперед религиозность Руссо, которая превращается у него в поклонение католизму, и совершенно отменяя его освободительные политические тенденции. Таким образом руссоизм оказался обоюдоострым оружием, которое можно было использовать как в прогрессивных, так и в реакционных целях. Поскольку романтическое настроение исходило из руссоизма в широком смысле слова, все почти французские романтики, в той или другой степени, испытали на себе воздействие со стороны Руссо, тем более, что и поэзия «мировой скорби» (см.), распространенная в романтическую эпоху, была связана с его именем. Сюда относится *Балланш* (1776—1847), *Сенанкур* (1770—1846), *Бенжамен*

*Констан* (1767—1830), *Ламартин* (1790—1869) и т. д., но в особенности проникнута руссоизмом *Жорж Занд* (1804—1876), которую называли «дочерью Жан Жака».

В силу отмеченных выше причин, сочувственное отношение к Руссо не редкость и у немецких романтиков, также как и у английских. Самым блестящим проповедником идей Руссо явился в поэзии *Байрон* (1788—1824), сливший руссоизм с поэзией «мировой скорби»; такое же сочетание замечается и у нашего *Лермонтова* (1814—1841) и у некоторых др.

Руссоизм не исчез и во второй половине XIX в., но его проявления делаются более неуловимыми и осложняются разного рода другими тенденциями. Педагогические идеи Руссо до сих пор не утратили значения. Его принципы — «возвращение к природе», опрощение и т. д. — находили себе нередко сочувствие у многих писателей. Моралисты и социальные утописты порою вдохновлялись им. Самым ярким выразителем руссоизма, глубоко, конечно, видоизмененного, согласно с новыми

746

потребностями эпохи и индивидуальными особенностями писателя, явился в наше время *Л. Н. Толстой* с его резкой критикой культуры, морализмом, призывом к религиозности, демократическими идеалами, индивидуалистическими стремлениями в общественно—политической области и т. д.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

*М. Розанов*. Ж. Ж. Руссо и литературное движение в конце XVIII в. и начале XIX в. Очерки по истории

747

руссоизма на Западе и в России. Т. I. М. 1910. — **Texte. J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire** P. 1895. **Rossel. Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne**, P. 1897. — **Haumant. Histoire de la culture française en Russie**. Кобеко. Екeтeрина II и Руссо. — **Dietrich. Kant und Rousseau**. 1878. — **O. Schmidt. Rousseau и Byron и др.**

Академик *М. Розанов*.

**РЫЦАРСКИЙ РОМАН**, см. Авантюрный роман.

748