

С

САГИ — старинные скандинавские прозаические повествования различных жанров, слагавшиеся в Норвегии, Швеции и, гл. обр., Исландии в течение средних веков, начиная с IX в. Первые рукописи — в XII в. Саги представляют собою: а) жития святых, б) биографии королей, в) биографии скальдов, г) описания важных историч. событий (заселение Исландии, открытие Америки, крещение скандинавов и т. п.), д) семейные хроники, е) семейные и индивидуальные романы, ж) прозаизации героических песен, з) переводные рыцарские романы, и) фантастические повести и сказки. В большие саги иногда вставляются эпизоды, представляющие самостоятельные новеллы. Прозаический рассказ перемежается отдельными строфами («лаусависы»). Часто также цитируются целые песни. Стиль древнейших саг отличается безыскусственностью и сжатостью; на позднейших отразилось влияние витиеватых рыцарских романов из Германии и Франции.

См. Ор. В. Горн. Сканд. Лит., пер. Бальмонта; — Русская Кл. Библ. Сер. II, вып. 25.

Б. И. Ярхо.

САТАНИЗМ. Занимающий то или иное место в религиозных представлениях всех веков и народов, от широкого пантеизма индусских Вед и Упанишад до резко выраженного дуализма древних парсов, образ темного мирового начала — Сэта, Аримана, Змия, — связанных в один узел и олицетворенных злых вселенских сил — свое наиболее полное выражение получает на европейской христианской почве в понятии Сатаны или Дьявола. Эволюция этого понятия — от первых инквизиционных костров до вольных теорий мыслителей © VIII в., этих «братьев во Вельзевуле» (**frères**

749

en Belsebouth) по шутливому самоопределению их главы, Вольтера, от пандемонизма средневековья (**ubique daemon**) до трезвого скепсиса наших дней, отказывающегося признавать за понятием злого духа хотя бы признак какой бы то ни было реальности (**le chef d'oeuvre de Satan c'est de faire se nier par notre siècle** — П. Равиньяк) — в известном разрезе отображает эволюцию всей европейской культуры, с ее фаустовской по меткому определению автора «Заката Европы» душой. В немногочисленной, относительно говоря, колоде сюжетов, разыгрываемых на все лады европейской литературой, демонические мотивы — эта черная масть пик — играют также весьма значительную роль. Вся длинная и пестрая серия

сатанинских тем может быть распределена по трем главным категориям. Первую и основную образует фигура самого сатаны, психология гордого и мятежного падшего ангела; вторая — разрабатывает историю попыток человека войти в сношения с нечистым духом, договора с дьяволом; наконец, в центре третьей стоит судьба уже чисто человеческой демонической личности, богоборца Прометеевского склада. В борьбе своей с дьяволом средневековая народно—литературная традиция бессознательно выбрала самое верное оружие — смех. Столь популярные в средние века видения, мистерии, всякого рода религиозные фарсы неизменно рисовали образ комического дьявола, обманщика обманываемого, непрестанно попадающего в просак в отношениях не только с небесными силами, но и с человеком. Яркий пример этой литературы старофранцузские **diableries** с обязательными четырьмя чертами, безжалостно избиваемыми в финале Михаилом—Архангелом (ср. комические

750

и потешно—нелепые фигуры многочисленных чертенят и дьяволят Дантовского «Ада»; попавшего под крепкий каблучок своей земной жены «архидьявола Бельфегора» Макиавелли; дьявола, вынужденного, вопреки своему естеству, проповедывать правила францисканской морали в испанской драме **El diablo predicador**, демонологию русских народных сказок, так метко перенятую Гоголем и Лесковым и т. д., и т. д.). Однако, уже в некоторых чисто средневековых произведениях на этот грубовато—комический образ накладываются те черты трагического величия, вулканического титанизма, которые так резко выступают впоследствии у новых авторов. Такова парафраза библейской истории, в части ее, касающейся бунта и падения ангелов, написанная Авитом из Галлии (V в.). **De Spiritualis historiae gentis**; таков, в особенности, образ Сатаны — дикого и неукротимо—гордого великана — в парафразе англо—саксонского монаха Кэдмона (VII в.) — первая замечательная попытка героической трактовки падшего ангела. При всем своем физическом безобразии не лишен величавого трагизма и образ Дантовского «владыки царства вечных слез» — плачущего Люцифера («шестью очами плакал он и током кровавых слез три груди орошал»). Все эти отдельные, слегка только намеченные черты сводит в гигантский фантастический образ Мильтон (1608—1674) в своем «Потерянном и Возвращенном рае». Знаменитый привет его Люцифера аду: «да здравствуют ужасы... лучше царствовать в аду, чем служить на небе», уверенность в себе, гордое исповедание собственного духа, «не

изменяемого ни местом, ни временем, пребывающего в самом себе и в самом себе властного делать ад небом, а небо адом», наконец, презрительное отчуждение от «Всемогущего», который превышает его только «силой грома» — по своей патетической силе родственны Эсхилловскому Прометею, и во всей европейской литературе могут сравняться только с мятежными образами Байрона.

Французский классицизм Буало и Вольтера снова снизил «варварский» по определению этого последнего и пародированный им в **Le paradis perdu** образ Мильтона до

751

комических фигур средневековья и Возрождения. Однако, традиция Мильтона, подкреплённая современным ей и родственным Люцифером «голландского Кальдерона» Иоста Фан—дер—Вонделя (1587—1679), через Мессиаду Клопштока, снова воскресает в творчестве Байрона (Видение страшного суда, Каин, отчасти Манфред). Люцифер Байрона также в своем противоборстве богу выдвигает прометеевский мотив (от Прометея отличает его отсутствие бескорыстия в отношении к людям) борьбы с мировой несправедливостью; Каина, которому он предлагает стать его естественным союзником, он искушает «правдой». Величавый и меланхолический образ «прекраснейшего из ангелов», в Люцифере Байрона достигает своей предельной высоты. Почти одновременно завершает свое развитие в Гетевском Мефистофеле и его литературно—психологический антипод, глубоко—преображенный силой Гетевского гения дьявол — шут и плут, кривляющаяся обезьяна средневековья. Вся позднейшая европейская литература, несмотря на ее повышенный интерес к демоническим сюжетам (Граббе — Дон—Жуан и Фауст, 1829; А. де—Виньи — Элоа — сюжет о любви падшего ангела к земной женщине, разработанный Лермонтовым в его знаменитом «Демоне»; Т. Готье — «Слеза дьявола» — 1839; Сумэ — «Божественная эпопея», Иммерман — «Мерлин», Э. Кинэ — «Волшебник Мерлин», В. Гюго — «Конец сатаны» и мн. др.), не создала в этой области ничего, могущего идти в сравнение с бессмертными образами Гете и Байрона. В творчестве этого последнего достигает своего предельного апофеоза и родственная тема демонической личности, сверхчеловека, одиноко противопоставляющего себя всем божеским и человеческим законам, погибающего, но не побежденного (ср. в современной литературе героев некоторых драм Ибсена, романов Достоевского, Пшибышевского и мн. др.). В свою очередь, в «Фаусте» Гете нашла себе самое блестящее и полное выражение идущая еще из древне—

персидского эпоса (Шах—Намэ, эпизод о Зогаке), снова выдвинутая европейским средневековьем в популярном «Миракле о Теофиле» и разрабатываемая и

752

народно—лубочной традицией и длинным рядом авторов (Кальдерон «Маг чудотворец», Фаусты — Марло, Лессинга, Клингера, Содена, Шинка, Мюллера, Ленау и др.), тема договора человека с дьяволом (см. такой же фаустовский мотив в др. русской повести XVII в. «О Савве Грудцыне», выдавшем бесу «богоотметное писание»; в народно—польских легендах о «чернокнижнике Твардовском», подвергавшихся неоднократным литературным обработкам со стороны ряда польских авторов и т. п. и т. п.). Однако, у всех почти выше перечисленных авторов первой половины XIX в. в их отношении к судьбе падшего ангела, звучит и совсем новый, неведомый их предшественникам (исключение составляет знаменитый шотландский лирик XVIII в. Бернс, который в своем обращении к сатане восклицает: «привет тебе, мрачный дух. Быть может, когда—нибудь и у тебя станет светло: я жажду этого, не желая чтобы кто—нибудь мучился в аду, хотя бы он был сам дьявол») мотив — диктуемая своеобразной гуманностью проблема искупления ада, примирения люцифера с богом, «конца сатаны», как такового. Для некоторых новых авторов этот конец уже наступил, дьявол уже ушел из мира, отстранился от дел человеческих (**Maxime du Camp**. Смерть дьявола, Жюль Буа «Свадебный пир сатаны», Ф. Сулье «Замогильные записки чорта» и др.). Однако, во второй половине XIX века в литературном направлении нео—романтизма или так наз. декадентства весь репертуар сатанинских тем воскресает с неожиданной и новой силой. Гюисманс в ряде на шумевших романов (**Là—bas** 1900 и др.) восстанавливает во всех его средневековых подробностях дьяволопоклонство, культ сатаны с пресловутой черной мессой и проч., еще раньше подробно и в применении к современности описанный С. де—Гуайта (**Temple de Satan** и др.). Мотивами сатанизма насквозь заражены и произведения основоположников символизма Э. По, Бодлэра. Вслед за этим последним, сложившим свои знаменитые молитвы Сатане (**Litanies de satan** и др.), хвалы ему расточают и почти все наши поэты — модернисты — Ф. Сологуб, В. Брюсов и др., передавая их по наследству новым

753

литературным группировкам, образовавшимся после революции (имажинизм и некот. др.). В качестве наиболее яркой в русской поэзии

истолковательницы почти всех демонических мотивов, завещанных средними веками, должно назвать поэтессу девяностых годов Мирру Лохвицкую. Замечательный роман одержимости дан В. Брюсовым в его «Огненном ангеле». Наконец, в прославившемся гимне итальянского поэта Кардуччи апофеоз сатаны доводится до последних пределов. В падшем ангеле итальянский поэт видит символ великого мятежника — знания, прогресса, победоносной силы разума (**Salute, o satana — o ribellione, o forza vindice della ragione! sacri a te salgono gl'incensile i voti hai vinto il geoval de'sacerdoti**).

Д. Благой.

САТИРА. — В несколько неопределенном и расплывчатом смысле сатирую называется всякое литературное произведение, в котором выражено некоторое определенное отношение к явлениям жизни, а именно — осуждение и осмеяние их, выставление их на общий смех, позор и негодование. В этом смысле сатирую может быть и эпос — сказка, басня, сказание в роде «Рейнеке — лиса», или «Энеида на изнанку», повесть и роман (многие сатиры Салтыкова, примыкающие к художественному бытописанию, как его «Господа Головлевы»), и комедия, как «Ревизор» и «Горе от ума» и лирические произведения. Сатирическое отношение литературы к явлениям жизни должно быть отличаемо от юмористического (см. *Смех* и особенно *Юмор*). В противоположность юмору, особому настроению, при котором смех автора все время смягчен явным или затаенным сочувствием автора к осмеиваемому лицу или явлению, смех сатиры более рассудочен. Он — орудие борьбы и негодования, не улыбается и не смеется весело, а выносит явление жизни на общественный позор, осмеяние и осуждение. Этою последнею чертою, обращением к общественности, сатира обнаруживает свою всегда публицистическую сущность. Она есть поэтическое обличение действительности во имя более или менее определенного общественного идеала.

754

В своем историческом происхождении, именно в древней римской литературе, сатира есть произведение поэтическое, лирическое стихотворение более или менее значительного объема, в котором мы находим более или менее отрицательное или резко осуждающее и негодующее изображение свойств и качеств отдельных типических лиц или более или менее обширной области, или группы лиц и явлений. От сатиры

по определенно личному содержанию нападения и обличений в произведении, должно отличать памфлет и пасквиль; последний характеризуется более всего моральной нечистотой побуждений автора в его нападении и обличениях против того или другого лица, тогда как памфлет — иногда только публицистическое выступление, но может быть и художественною сатирою против определенного лица, стоящею на всей высоте ответственного свободного слова. В связи с этим моральным и общественным содержанием сатиры находится и художественная ее ценность в зависимости от соответствия между ее лирическим подъемом и высотой идеала сатирика, с одной стороны, и между значительностью обличаемого явления, с другой. Лирическая субъективная окраска в отношении к типам и явлениям лишает обычно сатиру объективно художественного значения и придает ей часто мимолетное значение. Сатира быстро стареет, напр., чисто сатирические очерки Салтыкова уже непосредственно мало понятны нашему времени, и живучи только те явления сатиры, в которых автор, в частных и преходящих явлениях жизни, улавливал постепенные и непреходящие общечеловеческие и общесоциальные слабости и пороки, стойкие черты индивидуальной психологии, повторяющиеся и выдвигающиеся постоянно извращения социальной психологии. Как особая поэтическая форма сатира явилась в гражданской культуре древнего Рима. Она возникла из чисто народного творчества, которое вообще в развитии и новых литератур многократно и постоянно обращается к сатире, как к орудию самозащиты и самоутешения от сильных и властных. Название сатира происходит от слова **satura** —

755

блюдо мешанины — но его ставят в связь и с наименованием насмешливых греко—римских полубожеств—полуживотных — сатиров. Римская сатира, начавшись от Энния и Луцилия, расцвела в руках Горация, Персия и особенно Ювенала, который определил форму ее для позднейшего европейского классицизма. В средневековой и новой Европе сатира выходила из рамок старой формы и, развиваясь как самостоятельное настроение и творчество, имела сложные и разнообразные судьбы, выдвинув ряд известных имен: во Франции — Рабле, Буало, Вольтер, из новых — Курье, Беранже, Барьбе, В. Гюго; в Англии — совершенно исключительного значения гениальный сатирик Свифт; в Германии — от «Корабля шутов» Бранта имеется большое количество сатириков, не имеющих обще—европейского значения; выше всех, конечно, блестящий Гейне с «Атта Тролля»; у итальянцев — Ариосто, Гоцци, Альфиери; у

испанцев — мировое светило (скорее, впрочем, юморист) — Сервантес. Русская сатира жила уже в XVII веке и раньше в полународной повести, творчестве скоморохов и т. п. («притча о бражнике», сатиры на суд Шемяки и о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове, и проч.). С XVIII в. сатира развивается в русский век классицизма, как особая лирическая классическая форма, начиная от сатир Кантемира; назвать приходится: Николаева, Капниста, Дмитриева, кн. Вяземского и т. п. Но особенно важно пышное развитие сатиры, как стихии обличения и комического. Сатира, как стихия, захватила и всю журналистику в сатирических журналах (начиная с XVIII в.) и комедию и особенно рассказ, повесть, роман. Классическая форма сатиры к XIX веку исчезает, но тем сильнее ее влияние, как веяние, которым не захвачен редкий талантливый писатель: тут и лирики — Пушкин: — «На выздоровление Лукулла» и др. «Летопись села Горюхина»; Рылеев — «Временщику»; Лермонтов — «Дума» и др.; Некрасов — «Размышление у парадного подъезда», «Убогая и нарядная» и мн. др. его произведения, и драматурги (Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, Островский), и романисты (Гоголь с поэмою — «Мертвые души»

756

и особенно Салтыков—Щедрин, бичующая и кусательная сатира которого временами достигает свифтовской силы). История русской сатиры не исследована подробно ни в отношении ее классической, теперь явно и давно уже вымершей, стихотворной формы, ни тем более в отношении огромного сатирического содержания русской повести и романа и бытовой комедии, тесно связанных с перемещениями классовых настроений в обществе. Приходится отсылать читателя к общим трудам по истории литературы и по изучению отдельных писателей—сатириков.

В. Чешихин—Ветринский.

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ — песни, сопровождающие народный свадебный обряд. Происхождение свадебных обряда и песен очень сложное. В них заключаются пережитки глубочайшей старины и отпечатки позднейших эпох. Различные формы брака, последовательно сменявшие друг друга, до сих пор сохранили свои отражения в деревенской свадьбе и ее песнях. Так, те моменты свадебного ритуала, в которых жених представляется в виде какого—то наездника, разбойника, охотника, насильно добывающего себе невесту, отображают древнейшую форму брака, бытовавшую у славян — т. н. «умыкание», похищение невесты. В другие моменты свадебной «игры» (ср. распространенное в крестьянской

среде выражение «играть свадьбу») жених представляется купцом, покупающим себе невесту, а самый брак — куплей—продажей. Приэтом невеста является лишь товаром, запродаваемым ее родителями жениху. Но не мог не отразиться в деревенском обряде и брак по обоюдному соглашению жениха и невесты, по их взаимной симпатии. Однако даже при преобладающем в последние десятилетия количестве браков по взаимному согласию брачующихся, в самом обряде и песнях господствуют мотивы брака по принуждению. Свадебная «игра» — это своеобразная драма, разыгрываемая по традиционному установленным ролям. Даже в тех случаях, когда девушка выходит замуж за любимого человека, она должна изображать «бедную горюшницу», отрываемую от родного отца — матери

757

«злодеем», «чужим чужанином». Так велика с одной стороны сила традиции, с другой — своеобразная деревенская этика: не поплачет невеста вдоволь во время свадебной игры, ее родители будут кровно обижены. В соответствии с особым свадебным этикетом, свадебная игра разделяется на два диаметрально противоположных по настроению момента: *до* венца и *после*. В некоторых местностях России невеста, отъезжая к венцу, разрывает платок со словами: «Оставайся, горе, в чистом поле белым камешком», и после этого плач невесты будет так же позором для жениха и его родни, как и незаплаканное лицо невесты до этого — обида для ее родителей. Подобные условности свадебного обряда следует всегда иметь в виду при определении психологической правды как ритуала, так и песен. Однако то, что теперь является лишь обрядовой условностью, формальными пережитками старины, прежде имело значение вполне реального жизненного факта. Это должно относиться и к символике свадебных песен. Величание жениха князем, невесты — княгиней, почетных гостей — тысяцкими, боярами и т. д. в настоящее время имеют лишь психологическое значение: подобными титулами придается особенная торжественность игре и ее участникам. Но происхождение подобных величаний следует объяснять заимствованием в старое время многих подробностей свадебной обрядности и поэтики у господствовавших высших классов. Не даром сопоставление некоторых деревенских свадебных обрядов с церемониями древней царской свадьбы открывает поразительные факты сходства. Также проникали в крестьянский быт и свадебные обычаи боярства, купечества, наконец, городской интеллигенции. Наряду со всеми указанными заимствованиями крестьянская свадьба включает в себе пережитки быта и поэтики общенародной старины. Помимо бытовой

символики свадебные песни переполнены традиционными символами лирической песни, в известной мере уже поблекшими для современного сознания, в основе же своей б. ч. заключающие элементы первобытной эротики. Вариации свадебного обряда и песен

758

крайне разнообразны. Материал собран огромный, но в настоящее время еще мало изучен. Свадебные песни по содержанию своему довольно разнообразны. В одних песнях, которые поются преимущественно на девичнике, обрисовывается обычно контраст между вольной жизнью девичьей и жизнью в замужестве, выражается горе девушки, расстающейся со своею роднёю ради чужого—чужанина, описывается прощание девушки со своею молодостью; в других (*величальных* — во время свадебного пира) воспеваются родня жениха и невесты; задача третьих — усилить веселье, царящее по возвращении молодых от венца; в них не мало юмора и добродушной сатиры, направленной по адресу гостей — свата, свахи и др. От песен в собственном смысле следует отличить т. н. *причеты* или *плачи*, выполняемые самой невестой или б. ч. специально приглашенной плачущей, вопленицей, которая от имени невесты ведет жалобный причет, обрисовывающий ее горе (см. статью *причитания*). Библиография: Сборники материалов: 1) Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. I. под ред. В. Ф. Миллера и М. Н. Сперанского. М. 1911. 2) П. В. Шейн. Великорусс. Т. I, Вып. II. СПб. 1900 г. Другие материалы см. в статье «Народная словесность».

Юрий Соколов.

СВИСТЯЩИЕ СОГЛАСНЫЕ. Фрикативные небнозубные согласные *з* и *с* твердые и мягкие и аффрикаты *ц* и *дз*.

СВОБОДНЫЕ СТИХИ — стихи, образуемые сочетанием произвольных стоп в произвольном количестве (Валерий Брюсов «Наука о стихе»). Свободные в смысле несвязанности своей каким—нибудь *определённым* метром или какой—либо *определённой* интонационно—звучальной направленностью — свободные стихи должны, однако, подчиняться известным нормам, чтобы оставаться стихами.

В ряду этих норм следует, прежде всего, поставить ритм. Понимаемый, как некоторая равнодействующая, получающаяся в результате сложения отдельных ритмических составных известного произведения, написанного свободными

стихами, — ритм такого произведения в целом есть нечто вполне конкретное. Действительно, являясь одним из видов мерной речи, — стоящей, правда, на границе последней с речью немерной, — свободные стихи не могут не иметь более или менее ярко выраженных элементов известных метров. Пусть и сломанные и представленные только осколками, пусть и служащие лишь схематическим фоном — метры привносят в свободный стих некоторую определенность и свои ритмические направленности. В связи же с этим создается известная основа, на которой и появляются разно направленные ритмические отложения. С другой стороны, разрушение метрического костяка не происходит в свободном стихе совершенно произвольно, ибо в противном случае стих не мог бы оставаться стихом. Это разрушение может происходить, например, так. Представим себе, что в каких—нибудь метрически правильных стихах — например, Тютчевских: «Не то, что мните вы природа, Не слепок, не бездушный лик» — мы сделаем ритмико—логическое ударение на словах: «Природа... не слепок... не бездушный». Мы вырываем, таким образом, эти слова из некоторого метрического ряда и создаем новый ряд, носящий отпечаток того, к которому они принадлежали ранее, но могущий войти в совсем иную ритмическую схему. Свободный стих может точно так же разрушать метрический костяк предносящегося поэту ритма. Оторванные от какого—нибудь ряда — вследствие поставленного именно на них поэтом ударения — слова сочетаются в новый самостоятельный ряд, будучи объединены в новом ритме и нахождением под одним ударом, и общностью происхождения из одного ряда. Постановка же поэтом удара на тех или иных словах определяется звучальной, образно—эмоциональной или какой—либо иной значимостью или значимостями этих слов, выдвигаемых в свою очередь ритмическими волнами соответственного момента творческого процесса. Этот внутренний ритм, пронизывающий и внутреннее, и внешнее движения свободного стиха, и является в конечном счете той равнодействующей, которая дает общую ритмическую направленность свободным ритмам

свободного стиха. В качестве доказательства отмеченного выше значения *слововыделяемости* для строя свободных стихов укажем на мнение Брюсова (см. его «Опыты»), что только при силлабическом стихостроении, имеющем мерой стиха в числе прочих моментов и *цесуру* (словораздел), возможны

подлинные свободные стихи. Слова Брюсова же, что «при тоническом стихосложении, где стопы метра являются в то же время мерой стиха, свободный стих переходит или в 1) сочетание неравностопных стихов или 2) в сочетание стихов разного метра чистых и сложных» — слова эти могут теоретически подтвердить и другое наше положение о наличии «метрического костяка» в свободных стихах. Доказательством этого в русской поэтической *практике* является ряд свободных стихов Маяковского, которые легко могут быть уложены в рамки известного или известных метров.

Наравне с «ритмом — равнодействующей», как нормой свободного стиха, желающего оставаться стихом, следует указать на значение в нем внутренне—композиционной разбивки. Не будучи разбит часто на строфы, хороший свободный стих дает тем не менее «внутренние строфы», т.—е. группы стихов, объединенных общим ритмическим уклоном, общностью эмоционально—интеллектуальной окраски и т. п. Композиция свободных стихов требует с этой стороны особой тщательности. Здесь очень легко образовать фальшивые внутренние строфы и нередко поэты прибегают к типографским ухищрениям, чтобы дать видимость таких строф. Порядок постепенности в расположении *отдельных членов* внутренней строфы или *отдельных внутренних* строф между собою может определиться постепенностью нарастания динамики ритмической, звучальной, эмоциональной и т. п. или обратно — ее падения, или кольцевого ее развития и т. д.

Не на последнем месте в свободных стихах стоит, конечно, и звучальная сторона. Иногда она должна быть даже нарочито подчеркнута для поддержания целостности свободных стихов и спайки между отдельными «внутренними строфами», при чем разнозвучие может

761

служить признаком строфоразделения. Некоторые теоретики пытались даже строить теорию свободного стиха на чисто «музыкальной» основе. Из выдающихся мастеров свободного стиха следует назвать Эмиля Верхарна.

Я. Зунделович.

СВЯЗКА. Частичное слово, имеющее формы сказуемости и употребляющееся для обозначения времени и наклонения при тех словах, в которых время и наклонения не обозначено формами самих слов. В русском яз. в значении *с.* употребляются формы прош. и буд. врем. и косвенных наклонений глагола *быть*: он был болен, будет весел, будь счастлив и пр.; наст. же время обозначается отсутствием связки.

Н. Д.

СЕКСТИНА — твердая строфа, состоящая из шести стихов. Происхождение итальянское, как и большинства таковых. Общеупотребительна в европейских литературах. Известно три типа секстин. Первый по схеме **ававаа''** или **вавав'в'** считая **а** за мужскую рифму, **в** — за женскую или дактилическую и гипердактилическую в языках, имеющих ее; **а'** — вторая мужская, **в'** — вторая женская или дактилическая. Можно писать и одними женскими, что свойственно итальянскому языку, но неперемное условие — соблюдение трехрифменности. Рекомендовать какой—либо определенный метр для русских секстин нельзя. Можно лишь отметить, что пока писали чаще пяти и шести—стопным ямбом, что до некоторой степени похоже на метр старинных итальянских и французских С. Секстина первого типа наиболее изящна и конструктивна и имеет большое сходство с октавой. Если от октавы отнять первые две строки, получится секстина первого типа. Так как эти первые две строки — одна мужская, другая женская или наоборот, то закон сцеплений секстин первого типа и октав один.

Второй тип секстины по схеме **аввав'в'** или **ваава'а'**. Секстины второго типа при сцеплении дают большее однообразие всего стихотворения в смысле строфичности.

762

О метре их можно сказать то же, что и о первом виде секстины.

Первый и второй типы секстин можно рассматривать, как твердую строфу и как твердую форму, хотя последняя и донныне не употребительна.

Третий тип секстин есть исключительно твердая форма. Построение ее таково: шесть шестистиший (36 стих.), имеющие только две рифмы, причем те слова, которые взяты рифмами в первом шестистишии, обязаны пройти, как рифмы во всех стопах. Еще условие: расположение этих шести слов—рифм в каждом шестистишии различное. Обычно при стыках строф в последнем и в первом стихе берется одно и то же слово — рифма. Естественно, что соблюдение этих условий с благоприятным результатом возможно лишь при выборе очень значительных шести слов, могущих в различных фразных комбинациях иметь самостоятельное и разноликое значение.

Что касается обязательных знаков препинания в секстинах всех трех типов, они те же, что для строф вообще. Когда поэтическое произведение

написано шестистишиями двух первых видов, оно называется секстины; стихотворение третьего типа — секстина.

Теоретически допустимо очень много шестистиший, отличающихся самостоятельными законами расположения рифм, комбинациями сцеплений строф и при переходе в твердую форму всеми этими элементами плюс роль каждой строки и общее их число. И весьма возможно, что поэтика обогатится еще несколькими типами секстин. Пока же канонизированы лишь эти три типа.

В России 2—й тип известен с Пушкина, 3—й брали Мей, Брюсов, Кузмин и др. Первый наименее разработан.

И. Р.

СЕКТАНТСКИЕ СТИХИ — см. Духовные стихи.

СЕМАСИОЛОГИЯ. Учение о значениях слов независимо от способов звукового выражения этих значений. С. принадлежит к числу наименее разработанных отделов науки о языке.

763

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ. Под сентиментализмом понимают то направление литературы, развившееся в конце XVIII—м века и окрасившее собою начало XIX—го, которое отличалось культом человеческого сердца, чувства, простоты, естественности, особенным вниманием к внутреннему миру, живой любовью к природе. В противоположность классицизму, который поклонялся разуму, и только разуму, и который вследствие этого в своей эстетике все строил на строго—логических началах, на тщательно обдуманной системе (теория поэзии Буало), сентиментализм предоставляет художнику свободу чувства, воображения и выражения и не требует от него безукоризненной правильности в архитектонике литературных созданий. Сентиментализм — протест против сухой рассудочности, которая характеризовала эпоху Просвещения; он ценит в человеке не то, что ему дала культура, а то, что он принес с собою в глубинах своей натуры. И если классицизм (или, как его у нас, в России, чаще называют — ложно—классицизм) интересовался исключительно представителями высших социальных кругов, царственными вождями, сферой двора и всяческой аристократии, то сентиментализм гораздо демократичнее и, признавая принципиальную равноценность всех людей, опускается в долины будничного быта, — в ту среду мещан, буржуазии, среднего класса, которая в то время как раз выдвинулась и в чисто—экономическом отношении, стала — особенно в Англии — играть выдающуюся роль на исторической

сцене. Для сентименталиста интересен всякий, поскольку во всяком теплится, светит и греет интимная жизнь; и не надо особенных событий, бурной и яркой действительности, для того, чтобы сподобиться попасть в литературу: нет, она оказывается гостеприимной и по отношению к самым обыкновенным обывателям, к самой неэффективной биографии, она живописует медлительное прохождение заурядных дней, мирные заводи семейственности, тихий ручеек повседневных забот. Сентиментальная литература никуда не торопится; ее излюбленной формой служит «длинный, нравоучительный и чинный» роман

764

(в стиле знаменитых произведений Ричардсона: «Памела», «Кларисса Гарлоу», «Сэр Чарльз Грандисон»); герои и героини ведут дневники, пишут друг другу бесконечные письма, предаются сердечным излияниям. Именно в связи с этим сентименталисты стяжали себе заслугу в области психологического анализа: они перенесли центр тяжести из внешнего во внутреннее; собственно говоря, как раз в этом и заключается главный смысл самого термина «сентиментальный»: все направление получило свое имя от сочинения Даниэля Стерна «Сентиментальное путешествие», т.—е. такое описание путешествия, которое сосредоточивается на *впечатлениях* путешественника, не столько на том, что он встречает, сколько на том, что он переживает. Сентиментализм тихие лучи свои направляет не на объекты реальности, а на воспринимающий их субъект. Во главу угла ставит он чувствующего человека и не только не стыдится чувствительности, но, наоборот, возвеличивает ее, как высшую ценность и достоинство духа. Конечно, это имело свою оборотную сторону, поскольку лелеемая чувствительность переходила должные границы, делалась приторной и слащавой, отрывалась от мужественной воли и разума; но в самую суть, в самый принцип сентиментализма не входит обязательно то, чтобы чувство так преувеличивалось и принимало незаконно—самодовлеющий характер. Правда, на практике многие из исповедников этой школы страдали подобным расширением сердца... Как бы то ни было, сентиментализм умел быть трогательным, задевал нежные струны души, вызывал слезы, и в среду читателей и, по преимуществу читательниц, вносил несомненную мягкость, умиление, доброту. Бесспорно, что сентиментализм, это — филантропизм, это — школа человеколюбия; бесспорно, что, например, в русской литературе к «Бедным людям» Достоевского линия преемственности идет от «Бедной Лизы» Карамзина, который является у нас наиболее

примечательным представителем сентиментализма (в особенности, как автор повестей и «Писем русского путешественника»). Естественно, что писатели — сентименталисты, чутко

765

прислушиваясь, так сказать, к биению человеческого сердца, должны были, среди других чувств, составляющих содержание его внутренней жизни, особенно воспринять гамму скорбных настроений — печаль, грусть, разочарование, тоску. Вот отчего колорит многих сентиментальных произведений — меланхолия. Сладостными струями ее питались чувствительные души. Типичным образцом в этом смысле может служить переведенная Жуковским с английского языка элегия Грея «Сельское кладбище»; и надо сказать, что на кладбище, в унылую обстановку смерти, крестов и памятников, писатель — сентименталист вообще любил водить своего читателя — вслед английскому поэту Юнгу, автору «Ночей». Понятно и то, что исконный источник страдания, несчастная любовь, тоже давал сентиментализму любезную возможность обильно черпать из своих вод — слез. Знаменитый роман Гете «Страдания молодого Вертера» исполнен этой влаги сердца. Типичной чертой сентиментализма служит и морализм. Именно о сентиментальных романах говорит Пушкин: «и при конце последней части всегда наказан был порок, добру достойный был венок». В расплывчатой мечтательности своей писатели данного направления склонны были непременно усматривать в мире некий нравственный порядок. Они поучали, они насаждали «чувства добрые». Вообще, идилизация и идеализация вещей, хотя бы и прикрываемых траурной дымкой печали, — существенная примета сентиментализма. И эти идилизацию и идеализацию он больше всего распространяет на природу. Здесь сказались влияние Жан Жака Руссо с его отрицанием культуры и превознесением природы. Если Буало требовал, чтобы главным местом действия в литературных произведениях служили город и двор, то сентименталисты нередко переселяли своих героев, а с ними — и своих читателей, в деревню, на первобытное лоно природы, в рамки патриархальной безискусственности. В сентиментальных романах природа принимает непосредственное участие в сердечных драмах, в перипетиях любви; на описания природы расточается

766

много восторженных красок, и со слезами на глазах целуют землю, любят лунным светом, умиляются птичками и цветами. В общем, надо в

сентиментализме тщательно отличать его искажения от его здорового ядра, которое заключается в преклонении перед естественностью и простотой и в признании высших прав человеческого сердца. Для ознакомления с сентиментализмом важна книга Александра Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения».

Ю. Подольский.

СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАН возник в середине XVIII века под теми же основными социальными, психологическими и литературными воздействиями, как «буржуазная драма» (см.). Новая буржуазная публика, образовавшаяся в это время, настроенная в сторону чувствительности, не могла удовлетвориться прежним *аристократическим, салонным* романом и романом *приключений* и требовала большего сближения с реальной действительностью; с другой стороны, прежний роман внутренне изжил себя, как поэтическая форма, и не давал простора для новых художественных запросов писателей. Сентиментальный роман явился едва ли не главным проявителем *сентиментального направления* в литературе, возникшего на почве того настроения *чувствительности*, которое так характерно для европейского общества XVIII века, в особенности его второй половины. Троякий культ: природы, чувства и личности (*натурализм, сентиментализм и индивидуализм*), лежащий в основе сентиментального направления, нашел себе яркое выражение и в сентиментальном романе, который, выдвигая на первый план чувство, проповедует также возвращение к природе, простоте, сентиментальности и гуманное, сострадательное отношение ко всякой человеческой личности.

Сентиментальный роман возник и сложился в художественную форму впервые в Англии и связан всего более с именами Ричардсона, Фильдинга и Стерна, у каждого из которых он приобрел своеобразный, отражающий их поэтическую индивидуальность отпечаток. Самоэль

767

Ричардсон (1689—1761) был основателем *сентиментального патетического* романа; его «Памела» (1740), «Кларисса Гарлоу» (1748) и «Сэр Чарльз Грандиссон» (1754) ставят своей главной задачей изображение человеческой души с ее чувствами, страстями, радостями и тревогами и стремятся подействовать на чувствительность читателя, растрогать и разжалобить его до слез правдивым изображением несчастий честных и достойных людей, вроде его героинь — Памелы и Клариссы. Типичный английский буржуа XVIII века и пуританин, Ричардсон всегда пылает пафосом добродетели и, к великому ущербу для своих романов,

проявляющих его замечательный талант психологического анализа, слишком часто впадает в дидактический тон проповедника и моралиста, для которого избранная им «эпистолярная» форма («роман в письмах») представляет большое удобство. У Генри Фильдинга (1707—1754) ричардсоновский роман преобразуется в *сентиментально—реалистический*, ставящий своей главной задачей правдивое изображение действительности. Таковы его романы: «Джозеф Эндрьюс» (1742), задуманный, как пародия на ричардсоновскую «Памелу» и метко осмеивающий слабости ричардсоновского стиля, «Том Джонс, найденыш» (1747), в котором проявился в полном блеске его первостепенный талант, и, наконец, «Амелия» (1751), всего более подходящий к типу сентиментального романа в чистом виде. В первых двух романах также проявляется и сентиментализм и дидактизм, но введенные в надлежащую норму и уступающие первое место тенденциям «натурализма», как его понимали в XVIII в., в смысле сближения с «природой», с простотою и естественностью; сентиментализм эпохи Фильдинг стремился соединить с реалистической «манерой» автора «Дон—Кихота» Сервантеса, перед гением которого он преклонялся. У него же проявляется совершенно отсутствовавший у Ричардсона юмор, который затем вошел, как важная составная часть, в творчество Лауренса Стерна (1713—1768), создателя сентиментально—юмористического романа, автора «Тристрама Шэнди» (1760—1767) и «Сентиментального

768

путешествия по Франции и Италии» (1768). Никакими дидактическими или моралистическими целями Стерн не задавался; крайний индивидуалист весьма своеобразного склада, он вечно погружен в свой внутренний мир и с большим мастерством анализирует зигзаги своего субъективного настроения, в высшей степени переменчивого, прихотливого и капризного. Он тонкий психолог—миниатюрист, с громадною чуткостью улавливающий самые мелкие, мимолетные и будничные движения человеческой души. Растроганность и слезы — самое обычное его состояние; чувствительность он считает «неистоцимым ключом наших самых совершенных наслаждений и самых жгучих скорбей». Неподражаемую оригинальность Стерна составляет сочетание сентиментализма со специфическим английским юмором, причудливым и доброжелательным «смехом сквозь слезы».

Три названных писателя определили, в общих чертах, те типы сентиментального романа, которые по их почину стали развиваться как в

Англии, так и в других странах Европы. Во Франции, однако, были и самостоятельные попытки сентиментального романа. Зародыши его относятся еще к XVII в., таковы *Lettres portugaises* (1669), приписываемые Верду—де—Сюблины, *Princesse de Cleves* (1678) г—жи де—Лафайет и др. Роль Ричардсона сыграл во французской литературе Мариво (1688—1763) своим романом «Жизнь Марианны» (1731—1741), имеющим много сходства с «Памелой», но вряд ли оказавшим прямое влияние на последнюю. Как и у Ричардсона, основной интерес романа Мориво — психологический. В центре стоят переживания молодой беспомощной девушки, которая судьбою закинута в Париж. Не разорвав еще вполне связи с салонным романом XVII в., с его рассудочной сдержанностью в выраженных переживаниях, Мариво, однако, дает полную волю чувствительности со всеми ее атрибутами: слезами, вздохами, обмороками и т. д. Превосходный образец сентиментального романа дал Прево (1697—1763), автор «Манон Леско» (1731). Это трогательная и захватывающая история роковой страсти благородного юноши Шевалье де—Грие к девушке

769

легкомысленного поведения, искупающей страданием свои прегрешения. Своим патетическим сентиментализмом Прево предварил Ричардсона, произведения которого впоследствии он переводил, найдя в них сходное себе направление. Восторженным почитателем Ричардсона и Стерна был Дидро (1713—1784): в стиле первого написан его роман «Монахиня» (*La religieuse* 1760), а в стиле второго «Жак фаталист» (1772), напечатанные только после его смерти. Несомненная связь существует между «Клариссой» и знаменитейшим романом XVIII в. «Новой Элоизой» (1761), написанным Ж. Ж. Руссо (1712—1778), главою французского сентиментализма. В основе романа лежат личные переживания автора, но влиты они в ричардсоновскую эпистолярную форму и приправлены такою же избыточною чувствительностью и таким же морализующим дидактизмом. Но Руссо внес в свой роман и много нового и оригинального, введя прекрасные картины природы, не играющие у Ричардсона никакой роли, и следуя за Прево в изображении любви, как жгучей страсти, бурной и непреодолимой, все подчиняющей своим непобедимым законам. В противоположность скромному и мирному английскому буржуа, Руссо выступает в своем романе реформатором, изобличающим недочеты современности в области семейных отношений, воспитательных приемов, салонной жизни, литературы и т. д. Его героиня, Юлия, представляет собою тип «*une belle fme*», т.—е. тип идеальной женщины, как он рисовался

«сентиментальному» миропониманию: она всецело находится под руководством чувства и следует «евангелию сердца». В образ Сан—Прэ он влагает много субъективного, наделяя его своей меланхолией и пессимизмом, своим раздвоением, своим романтически—восторженным преклонением перед природою и чувством, своим протестом против стесняющих свободу личности форм социальной жизни. Одним из подражателей Руссо, весьма многочисленных, является *Бернарден де—Сен—Пьер* (1737—1814), автор сентиментально—идиллической повести «Павел и Виргиния» (1787).

770

В *Германии* все важнейшие явления английского и французского сентиментального романа нашли себе более или менее полное отражение. Первым поклонником Ричардсона был здесь Геллерт (1715—1769), издавший роман «Жизнь шведской графини фон—Г.» (1746), за ним последовал *Гермес* (1738—1821), с романами: «История мисс Фанни Уильке» (1766), «Путешествие Софы из Мемеля в Саксонию», *София Ларош* с «Историей девицы фон—Штернгейм» (1771) и др. Главное свое выражение сентиментальный роман нашел в «Страданиях молодого Вертера» (1774), юношеского произведения Гете (1749—1832), в котором на каждом шагу чувствуется воздействие не только Ричардсона, но еще более Руссо, начиная с сюжета и кончая стилем. Но вместе с тем, проявляется здесь в полном блеске творческая оригинальность поэта, сумевшего избежать недостатков своих образцов, их преднамеренной поучительности, декламации, расплывчатости и использовать с тактом их достоинства — психологическую углубленность в изображении жизни души, богатое развитие чувства. Вертер новое, но более совершенное издание Сен—Прэ, рельефностью своих очертаний далеко оставляющее за собой первообраз, первый художественно—очерченный тип «мирового скорбника». Своему произведению Гете дал такую художественную законченность и цельность, которая не давалась ранее авторам сентиментальных романов, за исключением Фильдинга с его «Томом Джоном» и Прево с его «Манон Леско». Как и «Новая Элоиза», «Вертер» возбудил массу подражаний, как в самой Германии, так и вне ее. Из двух сочинений Стерна возбудило всего более подражаний в Германии «Сентиментальное путешествие», таковы: «Путешествие по Германии, Швейцарии, Италии и Сицилии» *Ф. Штольберга*, романы *Г. Якоби* и др. Своеобразное сочетание сентиментализма с юмором встречаем у Жана Поля Рихтера (1763—1825).

В России были переведены почти все наиболее замечательные сентиментальные романы: «Памела» (1787), «Кларисса» (1791—92), «Грандисон»

771

(1793—1791) Ричардсона, «Сентиментальное путешествие» (1793) Стерна, «Новая Элоиза» (1769, первая часть, полный перевод явился в 1792—93 и 1804 г.г.) Руссо и др. Подражание ей написал Ф. Эмин «Письма Эрнеста и Доравты» (1766). П. Львов написал «Российскую Памелу» (1794). Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) нередко вдохновляется Стерном. Но главным проводником сентиментального романа в русскую литературу был Н. М. Карамзин с его «Письмами русского путешественника» (1790), «Бедною Лизою» (1792), «Натальею, боярскою дочерью» (1792) и др. Особенно восхищаясь Руссо и Стерном, которого он называл «нежным живописцем чувствительности», Карамзин черпал также из Фильдинга, Бернардена де—Сен—Пьера и мн. др. сентименталистов. К школе Карамзина принадлежали В. Измайлов («Путешествие в полуденную Россию» 1700—1802), Кн. Шаликов («Путешествие в Малороссию», 1703—1704), А. Измайлов («Бедная Маша», 1801), И. Свечинский («Обольщенная Генриетта» 1701), В. А. Жуковский с повестью «Марьяна роща» (1809) и др. Крайности сентиментализма были осмеяны Шаховским в комедии «Новый Стерн» (1807).

Как на Западе, так и в России сентиментальный роман исчез вместе с прекращением сентиментального направления, уступив место психологическому и реалистическому роману эпохи романтизма.

БИБЛИОГРАФИЯ. *Erich Schmidt. Richardson. Rousseau und Goethe. Iena 1878. — Waldberg. Der empfindsamo Roman in Frankreich. 1906. — Гетнер История литературы XVIII. — Appell. Werther und seine Zeit. — Tucker man. History of english prose fiction. — Le Breton. Le roman francais an XVIII—e siècle.*

А. Веселовский. Западное влияние в новой русской литературе. — Галахоз. История русской словесности. — *Пыпин.* История русск. литер. и др.

Академик М. Розанов.

СЕПТЕТ — в переводе на русский язык семистишие, хотя термин этот закреплен лишь за половинным сонетом (полусонетом). Одно четверостишие и один терцет. Имеет четыре

772

рифмы, третью рифму терцет берет из четверостишия (катрена). Нарушение сонетного принципа.

СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ см. Метрика.

СИМВОЛ. Происходит от греческого слова *sýmbolon* связь, сущность в немногих знаках. Обычно под символом мы разумеем картинное изображение с переносным иносказательным значением. Это картинное изображение служит только способом выражения, устанавливающим связь с известными переживаниями, настроениями, идеями. Сосна Лермонтова, которая на диком северном голом утесе грезит о грустной одинокой пальме, растущей «в том крае, где солнце восход», не является тем типичным образом, задача которой *воплотить живое конкретное явление*, выявивши черты, общие целому ряду сходных конкретных явлений. Для нас образ сосны служит лишь средством для того, чтобы *обозначить иносказательно идею*, выразить путем намека, внушения настроение одинокого человека, уносящегося мечтой к чему—то далекому, совсем не похожему на наши обычные переживания. Там, где нельзя дать предмет, там рождается символ для выражения несказанного, неизреченного путем соответствий между внешним миром и миром наших мечтаний, при этом видимый предмет, посредством которого художник иносказательно выражает свои идеи и неясные настроения не только *есть* нечто, но и *означает* нечто, намекая на нечто иное, стоящее вне его сущности, но связанное с ним больше, чем простая ассоциация. Пользуясь символами, художник не показывает вещи, а лишь намекает на них, заставляет нас угадывать смысл неясного, раскрывать «слова—иероглифы». Символы — это только вехи поставленные художником для нашей мысли. И если реалист является простым наблюдателем, то символист является мыслителем.

Природа — храм, где целый ряд колонн
О чем—то шепчется *невнятными словами*
Лес темный символов знакомыми очами
На проходящего глядит со всех сторон.

Так говорит Ш. Бодлэр в своем

773

известном стихотворении «Соответствия» (*Correspondence*, пер. П. Я.). Наш поэт—философ Ф. Тютчев когда—то написал аналогичные строки:

Не то, что мните вы природы —
Не слепок, не бездушный лик,
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Поэт—мыслитель путем символов пытается познакомить нас с невнятными словами, с языком одухотворенной им природы, в которой находит соответствия со своими переживаниями.

В. Львов—Рогачевский.

СИМВОЛИЗМ. Символизмом в литературе называется такое течение, при котором символ (см. Символ) является основным приемом художественной изобразительности для художника, который в окружающей действительности ищет лишь соответствий с потусторонним миром.

Под грубою корою вещества
Я прозревал нетленную порфиру, —

писал Владимир Соловьев, учитель Андрея Белого и Александра Блока. Для представителей символизма «все — лишь символ». Если для реалиста роза важна сама по себе, со своими нежношелковистыми лепестками, со своим ароматом, со своими ало—черным или розово—золотым цветом, то для символиста не приемлющего мир, роза является лишь мыслимым *подобием* мистической любви. Для символиста действительность это только трамплин для прыжка в неизвестное. При символическом творчестве органически сливаются два содержания: *скрытая* отвлеченность, мыслимое подобие и *явное* конкретное изображение.

Александр Блок в своей книге «О современном состоянии русского символизма» связывает символизм с определенным *мировоззрением*, он проводит разграничение между *этим* видимым миром, грубым балаганом, на сцене которого двигаются марионетки, и миром потусторонним, дальним берегом, где цветут «очи синие бездонные» таинственной незнакомки, как воплощение чего—то неясного, непознаваемого, Вечно Женственного. Поэт—символист исходит из противопоставления этому миру

774

миров иных, у него поэт не стилист, а жрец, пророк, который является обладателем тайного знания, своими образами—символами, как знаменами, он «перемигивается» с такими же мистиками, которым «все мнятся тайны грядущей встречи», которые уносятся мечтой к мирам иным «за пределы предельного». Для поэтов—мистиков символы, это — «ключи *тайн*», это — «окна в *вечность*», окна из этого мира в иной. Здесь уже не литературное, а мистически—философское толкование символизма. В основе этого толкования лежит разрыв с действительностью, неприятие реального видимого мира — балаганчика с его «картонной невестой» — по

выражению А. Блока, или с его «отвратительной», грубой Альдонсой — по выражению Ф. Сологуба. «Реалисты схвачены, как прибором, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь из окна» (Горные вершины, стр. 76. К. Бальмонт). Таким образом, в основе символизма лежит душевная расколотость, противопоставление двух миров и стремление бежать от этого мира с его борьбой в иной, потусторонний, непознаваемый мир. Укрывшись от житейских бурь и битв в келье, уйдя в башню с окнами цветными, поэт мистик безмятежно созерцает в буддийском покое мятущуюся жизнь — из окна. Там, где массы истекают кровью в борьбе, там уединившийся поэт — мечтатель творит свою легенду и превращает грубую Альдонсу и Прекрасную Дульцинею. Шум морского прибоя слышит он в раковине своих символов, а не пред лицом бурной стихии.

Создал я грезой моею
Мир *идеальной* природы.
О, как ничтожны пред нею
Реки и скалы, и воды...

(Валерий Брюсов).

Поэт испытывает особенное счастье «уйти бесповоротно душой своей души к тому, что мимолетно, что светит радостью *иного* бытия»

(К. Бальмонт).

Такое отношение к окружающей жизни, к действительности, к видимому миру далеко не случайно. Оно является знаменательным и

775

характерным для конца 19 века. «Нельзя однако не признать — пишет К. Бальмонт, — что чем ближе мы к новому столетию, тем настойчивее раздаются голоса поэтов — символистов, тем ощутительнее становится потребность в более утонченных способах чувств и мыслей, что составляет отличительную черту поэзии символической». (Горные вершины, стр. 76). Потребность уйти от действительности в мир неясных символов, полных мистических переживаний и предчувствий, возникала не раз среди тех романтиков, неприемлющих мира, которые уносились мечтой к голубому цветку, к прекрасной даме, к вечно женственному.

Средневековых романтиков сменили романтики немецкие начала 19 века. С романтикой Новалиса связана неоромантика конца 19 века, неоромантика символистов: Оскара Уайльда, Поля Верлена, Стефана Малларме, Артура Рембо, Ш. Бодлера, Александра Блока, Андрея Белого,

Ф. Сологуба, Владимира Соловьева; тот же разрыв с этим миром, тот же протест против грубой действительности.

Если конец 18 и начало 19 века — крах феодализма, то конец 19 века это крах того 3—го сословия, которое было ничем и стало всем, и которое дождалось своего могильщика. Конец 19 века — это крах буржуазной культуры, это грозное приближение нового века, чреватого революциями.

Конец 19 века, связанный с гибелью одних классов и выступлением других, полон тревожных настроений и предчувствий у представителей господствующих классов. Те социальные слои, которым действительность сулит гибель, отвечают отрицанием самой действительности, так как действительность отрицает их самих и спешат, по выражению Ницше, «укрыть свою голову в песок небесных вещей».

Разъединенный сомнениями Гамлет буржуазного общества говорит своей музе: «Офелия! удались в монастырь от людей».

С одной стороны боязнь «варваров», «скифов», «грядущих Гуннов», «грядущего хама», всех тех, кому принадлежит будущее всех тех, кто несет гибель старой культуре, старым привилегиям, старым

776

кумирам, а с другой стороны презрение к тому отжившему господствующему слою, с которым кровно связаны буржуазные аристократы духа — все это создает переходное, неустойчивое, промежуточное положение. Разрушение старого быта, неясность нового, быт безбытицы приводят уходящую жизнь к чему то призрачному, туманно—расплывчатому. Поэт отвергает презренный мир, проклятый мир, начинает любить «облаков вереницы», легенду и грезы, поэзию безотрадных настроений и мрачных предчувствий.

Если представитель органической творческой эпохи и победившего класса является реалистом и создает определенные, четкие, дневные образы, то представитель эпохи критической, представитель умирающего класса живет в призрачном мире своей фантазии и облекает в символы туманные, неясные расплывчатые идеи. На зыбкой почве призрачного и неясного, тревожного и двойственного вырастает поэтика символистов.

Символизм и его поэтика. Символистов упрекают в вызывающей темноте, в том, что они создают зашифрованную поэзию, где слова—гиероглифы нуждаются как фигуры ребуса в отгадке, что их поэзия — для посвященных, для одиноких утонченников. Но неясность, расплывчивость, двойственность переживаний облекается и в соответствующую форму. Если классически четкий Кузьмин говорит о кляризме — ясности в поэзии, то

романтически таинственный поэт оккультист Андрей Белый возлюбил «ток темнот». У искреннейшего поэта — символиста, Александра Блока, «темным напевам душа предана». В маленькой драме А. Блока «Король на площади» дочь зодчего обращается к вещему поэту, поэту пророку со словами:

Певучую душу твою
И темные речи люблю.

Поэт отвечает:

Я *смутное* только люблю говорить,
Сказанья души — *несказанны*.

У Поля Верлена в его поэзии зыбкой и неясной, как двусмысленная

777

улыбка Джноконды, те же темные речи и то же смутное...

Словно блестит чей — то взор
Сквозь вуаль...

Поэты — символисты избегают ярких красок и четкого рисунка. Для них «лучшая песня в *оттенках* всегда» (Верлэн), для них «тончайшие краски не в ярких созвучьях» (К. Бальмонт). Утонченные, утомленные, дряхлые душой поэты уходящей жизни душою ловят «ускользавшие тени угасавшего дня».

Красочные, точно и четко чеканенные слова не удовлетворяют поэтов — символистов. Им нужны «слова — хамелеоны», слова напевные, певучие, им нужны песни без слов. Вместе с Фетом они многократно повторяют: «о если б без слова сказаться душой было можно», вместе с Полем Верленом они основой своей поэзии считают музыкальный стиль:

Музыки, музыки прежде всего
(Верлэн).

Поэты — символисты свои неясные настроения предчувствия и туманные мечты передают в музыкальных созвучиях, «в еле заметном дрожании *струн*». Они воплотили свои мечты и прозрения в музыкально звучащие образы. Для Александра Блока, этого самого струнного из всех поэтов, вся жизнь — «темная *музыка*, звучащая только об одной звезде». Он всегда захвачен одной «*музыкальной* темой». Он говорит о своей писательской манере:

Всегда *пою*, всегда *певучий*,
Клубясь туманами стиха.

Смутное и туманное, непознаваемое, несказанные сказанья души нельзя передать словами, их можно внушить музыкальными созвучиями,

настраивающими читателя на созвучный лад с поэтом жрецом, поэтом пророчески неясным, как древняя Пифия.

Подобно тому, как во Франции на смену мраморному архитектурному стилю классиков пришел живописный стиль Гюго, Флобера, Леконт де—Лиля, Готье, братьев Гонкуров, сознававшихся в своей «музыкальной глухоте», так на смену живописи и пластике музыкально глухих пришел музыкальный стиль символистов, ослепших для действительной жизни.

778

Эти гости райской стороны находят очарование своих символических снов в красоте музыкальности. В своем стихотворении «Аккорды» К. Бальмонт пишет или поет:

И в немой музыкальности,
Этой новой зеркальности
Создает их живой хоровод
Новый мир недосказанный,
Но с рассказанным связанный
В глубине отражающих вод.

Когда К. Бальмонт прочел Льву Толстому свои стихи, воспевавшие «аромат солнца», Толстой их не понял и сказал: «какая милая чепуха». Самый зоркий из реалистов не понял, не услышал музыкальнейшего из символистов... Он должен был сказать: «что мне звенит», а он спросил себя: «что предо мной нарисовано?» Первая книжка стихов К. Бальмонта выпущенная в 1890 г., была по—Надсоновски проста и понятна, но не характерна для поэта. Только после переводов музыкальнейших поэтов Шелли и Эдгара Поэ знаток поэзии А. И. Урусов открыл К. Бальмонту Бальмонта, подчеркнув поэту его главное: «любовь к поэзии созвучий, преклонение перед звуковой музыкальностью». Эта любовь к поэзии созвучий характерна для символистов Шелли, Эдгара Поэ, Стеф. Маллярме, Поля Верлэна, Ф. Сологуба и В. Брюсова. Не даром символисты явились страстными поклонниками музыки Вагнера. Маллярме — мэтр французских символистов любил посещать концерты Коллона в Париже, и сидя в первом ряду с записной книжкой, он под музыку Вагнера отдавался поэзии созвучий. Юноша Коневской один из первых русских символистов ездил в Байреит, чтоб слышать Вагнеровскую музыку в Вагнеровском храме. Андрей Белый в своей чудесной поэме «Первое свиданье» воспекает симфонические концерты в Москве, где расцвело его поэтическое сердце. Когда в 1894 г. появились первые сборники русских символистов они *зазвучали* в звонко звучной тишине; самые заглавия говорили о музыке прежде всего: «Ноты», «Аккорды», «Гаммы», «Сюиты», «Симфонии».

Для поэта символиста музыкальность, напевность стиха стоит на первом месте, он стремится не убедить, а настроить.

779

Быть может, все в мире лишь средство
 Для ярко—певучих стихов,
 И я с беспечального детства
 Ищу сочетания слов.

говорит поэт—символист, стремящийся сообщить стиху яркую певучесть, мелодику посредством искусно подобранного сочетания слов, букв, посредством сложной инструментовки стиха и его благозвучия. Возьмите поэмы Эдгара Поэ, в переводе Бальмонта «Колокольчики и колокола», «Ворон», «Аннабельли» — вы сразу почувствуете, что символисты создали новую поэтику. Блестящий трактат Эдгара Поэ «Философия творчества» введив вас в мастерскую творчества (см. т. II соч. Поэ в пер. Бальмонта). Прислушайтесь к гулким ударам большого колокола и перезвону маленьких, а потом прочтите стихотворение Бальмонта:

О, тихий Амстердам
 С печальным перезвоном
 Старинных колоколен,
 Зачем я здесь, не там...

Все стихотворение построено на сочетание зубных, плавных и небных. Подбор букв д, т, л, м, н, ж позволяет поэту построить свою музыкальную элегию и захватить, нас певучестью вечернего колокольного звона в Амстердаме:

Где преданный мечтам
 Какой—то призрак болен.
 Тоскует с долгим стоном
 И вечным перезвоном
 Поет и здесь и там:
 О, тихий Амстердам,
 О, тихий Амстердам.

В стихах «Лютики», «Влага», «Камыши», «Дождь» Бальмонт достигает внешними музыкальными средствами, звуковой символикой необычайных результатов. Он прав был, когда восклицал:

Кто равен мне в моей певучей силе?

Никто! Никто!

Символисты в области музыкальности стиха, в изменчивости, в разнообразии ритмов, в благозвучии стиха открыли новую страницу в истории поэзии, они превзошли даже Фета и даже Лермонтова. Валерий

Брюсов в 1903 г. в Мире Искусства (№ 1—7 стр. 35) писал: «Равного Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было и нет. Могло казаться, что в напевах

780

Фета русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности. Но там, где другим виделся предел Бальмонту, открылась беспредельность. Такой недостижимый по певучести образец, как лермонтовское «На воздушном океане» совершенно меркнет перед лучшими песнями Бальмонта». Сам Валерий Брюсов, этот вечный экспериментатор, в своих опытах и технических упражнениях много сделал в области музыкального стиля символистов. Ему удалось передать весь оркестр городских звуков: «гулы, говор, грохоты колес». Иногда чисто внешняя подчеркнутая музыкальность неприятно режет ухо, и у того же Бальмонта не мало грубых стихов, похожих на пародию, вроде знаменитого стихотворения:

Вечер, взморье, вздохи ветра,
Величавый возглас волн...
Близко буря, в берег бьется
Чуждый чарам черный чолн».

Все это оправдывает пародии Вл. Соловьева:

Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах,
А шершаво—декадентные
Вирши в вянущих ушах!

В отличие от *внешне* музыкального К. Бальмонта, поэт Александр Блок *внутренне* музыкален. Он достигает музыкального внушения музыкальностью темы, композиции, не подчеркивая своих ассонансов и аллитераций (см. эти слова).

Поэтика символизма с ее намеком и внушением, с ее музыкальным навождением и настраиванием, сблизила поэзию с музыкою и познакомила нас с наслаждением угадывания. После символистов грубый, документальный, бытовой натурализм нас не удовлетворяет. Неореалисты прозы и поэзии многому научились у символистов; они возлюбили углубленность и одухотворенность образов, они идут по стопам А. П. Чехова, В. Г. Короленко, Сергеева—Ценского...

В упомянутой выше статье «Философия творчества», написанной по поводу символической поэмы «Ворон», Эдгар Поэ объясняет, почему его повествование о Вороне, попавшем ночью в комнату одинокого человека, тоскующего по умершей возлюбленной, вышло за пределы

781

своей *явной* фазы, за пределы реального и получило *скрытый* символический смысл, когда мы видим в вороне уже нечто эмблематическое, образ—символ мрачного, никогда не прекращающегося воспоминания:

Вынь свой жесткий клюв из сердца моего, где скорбь всегда!

Каркнул ворон: — Никогда!

«При разработке сюжета, хотя бы искусной, и хотя бы событие было разукрашено очень ярко — пишет Эд. Поэ — всегда есть известная жесткость, обнаженность, отталкивающая художественный глаз. Требуются непременно две вещи: во первых известная степень сложности, точнее говоря, согласования; во вторых известная степень внушаемости — некоторое, хотя бы неопределенное *подводное течение в смысле*. Именно это последнее особенным образом придает произведению искусства так много того *богатства* (беру из повседневной жизни вынужденный термин), которое мы слишком охотно смешиваем с чувством *идеального*» (т. II стр. 182. Перевод Бальмонта). Значение символизма в том, что он обогатил поэзию новыми приемами, сообщил образам углубленность, внушаемость, сообщил стилю певучесть и музыкальность. Усложнившаяся жизнь, сложные переживания сложных, не простых, дифференцированных личностей нашли в символизме свое яркое выражение. Символизм наложил свою печать и на русскую литературу.

Символизм русской школы. В то время, как на Западе, в Европе вместе с концом века и торжеством буржуа наступают сумерки кумиров и вырисовывается сверхчеловек Фридриха Ницше, у нас в России вместе с концом героической эпохи, когда «пали все лучшие», вместе с гибелью на эшафоте, в Шлиссельбурге и в каторжных тюрьмах «поколенья, проклятого богом», умирает руководящая идея десятилетия (см. 80—е годы) и выступают поэты новой поры. Если поэт П. Я. (Якубович) воспевал самоотречение пожертвованного поколения, привыкшего «жертву жертвой не считать и лишь для жертвы жить», то новые поэты — К. Бальмонт, Валерий Брюсов,

782

Д. Мережковский, Минский—Виленкин, Ф. Сологуб возвещали самоутверждение и самоуслаждение личности, пропитанной крайним индивидуализмом, антисоциалистическим настроением и разрывом с народом, носителем социалистических идеалов. Все они выступают заклятыми врагами гражданской поэзии и гражданских идей, подобно

французским парнасцам эпохи Наполеона III (см. Парнасцы). Они провозглашают искусство для искусства, они воспевают одинокий цветок Эдельвейс, их стихи, холодные и равнодушные к человеческим скорбям, похожи на «белые холодные снежинки». Новые поэты порывают с традицией русской литературы, — с «бедными людьми», униженными и оскорбленными. Они становятся на сторону господ, они воспевают Неронов, ангелов опальных, властителей жестоких. Они связывают свое творчество с последним словом европейской литературы. К. Бальмонт, Валерий Брюсов в первых сборниках выступают преимущественно как *переводчики* Э. По, Шелли, Лагора, Бодлера, Верлэна, Рембо, Метерлинка, Маярме и других европейских символистов. В. Брюсов признавался, что знакомство в начале 90—х годов с поэзией Верлэна и Маярме открыло ему новый мир.

В 1893 году появилась на шумевшая книга Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях русской литературы». Поэт—критик указал, что в России нет литературы в европейском смысле слова, ибо нет преемственности. Будущее литературы он связывает с европеизацией русской литературы. Новые черты русской литературы он видел: 1) в изменении содержания, которое связано со стремлением уйти из этого мира в мир потусторонний; 2) в применении символов и 3) в расширении художественной впечатлительности.

В это время символизм едва зарождался на фоне всероссийской истерики на почве победоносной буржуазной культуры, перенесенной в Россию. В 1894 году появляются тощие книжки «Русские Символисты» с переводами из французских символистов. С 1895 года при поддержке издательств Скорпиона и Грифа стали появляться

783

первые книги новых поэтов. Эти поэты все теснее связываются кружковой сплоченностью и образуют школу русских символистов. Эта школа просуществовала почти четверть века и за это время пережила два периода. Первый период под знаком декадентства (см. декаденты) до 1903—1904 г. Второй период под знаком соборности, под знаком Владимира Соловьева от 1904 до 1913 года. После 1909 года с прекращением «Весов» начинается распад группы и поэты символисты обособляются. Первый период связан с именем Валерия Брюсова, К. Бальмонта, Зинаиды Гиппиус, Минского—Виленкина, Коневского, Миропольского, Д. Мережковского, В. Розанова. Второй период связан с именами Александра Блока, Андрея Белого, Вячеслава Иванова. Когда 1—го мая 1908 года во французском журнале **Mercure de France** Зинаида Гиппиус, она же Мережковская, она

же Антон Крайний, поместила «Заметки о современной русской литературе», она развивала идеи Мережковского, высказанные им в вышеупомянутой книге («О причине упадка...»). Она писала: «первая попытка создать литературную и эстетическую среду имела место около 1895 года. В 1895 году основался журнал «Мир Искусства» (издававшийся до 1904 года), около которого группируется все, что было боевого и современного в русской литературе. В редакции журнала мы встречаем таких поэтов, как Бальмонт, Брюсов, Сологуб, которые основывают свой журнал «Весы» (1904), встречаем таких писателей, как Розанов, Мережковский, Минский, преимущественно занятых религиозными и философскими вопросами». Основные черты символического течения Зинаида Гиппиус видела: 1) в глубоком уважении к художественной культуре Европы, 2) в том, что декаденты говорят о новых идеях, 3) в том, что они ненавидят реализм, 4) в том, что они подчеркивают глубочайшее равнодушие в области политики и проповедают не без преувеличения искусство для искусства. Валерий Брюсов и К. Бальмонт в своих первых сборниках давали яркие иллюстрации к этим положениям. Книги К. Бальмонта «Под северным небом»,

784

«Горящие зданья», книги Валерия Брюсова, выпущенные позднее под общим заглавием «Пути и перепутья» (первые две части), были особенно характерны.

Но по мере приближения революции парнасство, эстетство, крайний индивидуализм, декадентские гримасы уступают место горячему порыву, стремлению отразить настроение коллектива. В стихотворениях «Кинжал», «Толпе» Брюсова, в «Белых зарницах» К. Бальмонта, в стихах 1905 года Ф. Сологуба и Минского, в статьях Мережковского чувствуется разрыв с антиобщественным настроением декадентства. Идеи соборности, единения, революционной общественности все ярче и ярче выступают в поэзии символистов. В 1908 году Александр Блок пишет свои Ямбы, свои стихи о России. Андрей Белый обращает свое лицо к поэзии Некрасова. Выходят переводы из Эмиля Верхарна (В. Брюсов «Стихи о современности»), из Уитмана (К. Бальмонт «Побеги Травы»).

Основной прием русских символистов — символ (см. символ). Основная их заслуга — разработка вопросов поэтики, вопросов ритма, инструментовки, мелодики стиха (см. Символизм и поэтика). Даже на прозу наложили печать такие писатели, как Рукавишников (Проклятой

род), Сологуб (Навьи чары), Андрей Белый (Петербург, Серебряный Голубь, Котик Летаев). Они создали прозу без прозы, много поработали над языком и над ритмом прозы. Русские символисты выдвинули из своей среды таких выдающихся теоретиков, как Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Андрей Белый. Русские символисты наложили печать на всю русскую поэзию. После них нельзя писать по старинке. Даже новокрестьянские и пролетарские поэты учатся мастерству у символистов.

ЛИТЕРАТУРА.

1) Литература XX века под ред. Венгерова, части I и II. «Библиография Новейшей Литературы», составил А. Г. Фомин.

2) Библиографический указатель: «Модернисты, их предшественники и критич. литература о них». Одесса 1908 г.

3) Андрей Белый «Символизм».

785

4) Вячеслав Иванов. Книги: «К звездам», «Борозды и межи» (искусство и символизм).

5) К. Бальмонт. Горные вершины; Поэзия, как волшебство.

6) А. Блок. Книга «О современном состоянии русского символизма».

7) Эллис. «Русские символисты».

8) В. Брюсов «Далекие и близкие».

9) Эдгар По. Философия творчества т. II, пер. Бальмонта, изд. Скорпиона.

10) Жирмунский. Композиция лирических стихотворений, изд. Опояз, 1921 г.

11) Эйхенбаум. «Мелодика стиха». Опояз, 1922 г. Анна Ахматова.

12) П. Коган. Очерки по истории нов. литературы Современник. Вып. I, II и III. 1910 г.

13) В. Львов—Рогачевский а) Очерки по истории новейшей литературы. Москва 1920 г. Центросоюз.

14) В. Львов—Рогачевский. б) Лирика современной души. Ряд статей о символистах в «Современном Мире» 1910 г. IV—VIII. 1910 г.

В. Львов—Рогачевский. в) Быть или не быть русскому символизму. X, Совр. Мир. 1910 г.

15) Литературный распад, две части — I, II.

16) В. Чернов. Модернизм в русской поэзии. «Вестник Европы» 1910 г. кн. XI, XII.

17) Венгеров. Победители или побежденные, см. т. I.

В. Львов — Рогачевский.

СИНЕРЕЗ — см. Мора.

СИНЕКДОХА (греческое *Συνεχδομή* соподраживание) — вид тропа (см.), в основании которого лежит отношение части к целому. Синекдоха иногда рассматривается как разновидность метонимии (см.) и действительно есть не мало случаев, где трудно дифференцировать оба эти тропа. Например, выражение: «столько—то *голов* скота» принято определять как бесспорную синекдоху: *голова* вместо целого животного, но совершенно аналогичное выражение «столько—то *штыков*», в смысле солдат, употребляемое как и первое при исчислении, приводится часто как пример метонимии на том основании, что здесь имеется отношение орудия к действителю. Одно и

786

то же выражение сплошь да рядом определяется одним и тем же теоретиком то как синекдоха, то как метонимия в зависимости от точки зрения на него. Так, пушкинское «Все *флаги* в гости будут к нам» трактуется в одной статье (Вопросы теории и психологии творчества. Т. I) и как синекдоха: *флаги*, вместо *корабли*, и как метонимия: *флаги* вместо «*куницы* разных государств». Очевидно, вся эта зыбкость и сбивчивость терминологии обуславливается тем, что исходят из попыток точно установить предмет, который стоит за данным выражением, что как раз и представляет почти всегда большие принципиальные трудности в силу самой природы словесного (в частности, поэтического) иносказания. В основе своей, однако, синекдохический процесс мысли существенно отличается от метонимического. Метонимия представляет собой как бы сжатое описание, состоящее в том, что из содержания мысли выделяется существенный для данного случая, для данного воззрения элемент. Синекдоха, напротив, выражает *один из* признаков предмета, именуется часть предмета *вместо* его целого (**pars pro toto**), причем называется часть, а целое лишь соподраживается; мысль сосредоточивается на том из признаков предмета, на той из частей целого, которая или бросается в глаза, или почему либо важна, характерна, удобна для *данного* случая. Другими словами, мысль *переносится* с целого на часть его, и потому в синекдохе (как

и в метафоре) легче, чем в метонимии, говорить о *переносном* смысле образа. Раздельность выражения и выражаемого, прямого и переносного смысла в ней выступает отчетливее, ибо в метонимии отношение предмета к его данному выражению есть, приблизительно, отношение содержания мысли к сжатому ее описанию, в синекдохе — отношение целого к не только выделенной из него, но и *обособленной*, тем самым, его части. Эта часть может стоять в разных отношениях к целому. Простое количественное отношение дает наиболее бесспорные синекдохи типа единственного числа вместо множественного, о которых и не встречается разногласий у теоретиков. (Напр., у Гоголя: «все спит —

787

и человек, и зверь, и птица»). Но в другого порядка отношения могут вскрываться в синекдохе, не делая ее еще метонимией. Исходя из такого разграничения обоих явлений легче избежать колебаний, — поскольку они вообще до конца преодолимы (см. ст. *тропы*), — в определениях *тропической* природы того или иного выражения, вроде тех, о которых шла речь выше. «Столько—то штыков», «Все флаги» и пр. окажутся тогда синекдохой, независимо от точки зрения на *соподразумеваемый* предмет, ибо что бы ни разуметь под *флагами* — просто—ли корабли, купеческие ли корабли и пр. — данное выражение указывает лишь один из признаков, одну из частей слитного содержания мысли, которое как целое *соподразумевается*. Другие примеры синекдохи: «очаг», «угол», «кров» в смысле *дома* («у родного очага», «в родном углу», «гостеприимный кров»), «носорог» (название животного по одной его части, бросающейся в глаза), «Эй, борода!», «Заплатанной» (у Гоголя про Плюшкина); «дожить до седых волос» вм. *до старости*, «до гробовой доски», «лето» в смысле года («сколько лет»), «хлеб да соль», «красенькая» (десятирублевка) и пр.

М. Петровский.

СИНКРЕТИЗМ поэтических форм. Термин этот введен покойным академиком А. Н. Веселовским, поколебавшим до него господствовавшую теорию о ступенчатом развитии поэтических форм. На основании преемственности в развитии поэтических форм в древней Греции, выразившейся в том, что поэмы Гомера и Гезиода предшествовали лирике Архилоха и Тиртея, а последняя предшествовала драмам Эсхила и Софокла, ученые исследователи полагали, что тот порядок развития форм, который заложен в Греции, приложим к литературам всех других народностей. Но после того, как привлечен был к изучению фольклор некультурных народов, и самые поэмы, приписываемые Гомеру,

подверглись более детальному изучению, оказалось, что и до Гомера существовали певцы. В «Одиссее» упоминается Демодок

788

и Фамир. Есть указание у греческих прозаиков и философов о том, что до Гомера различные певцы слагали песни—гимны в честь Аполлона, а гимн уже преимущественно лирическое произведение. Гораздо более открылось данных для решения вопроса о первичной форме поэтического произведения изучение творчества некультурных народов, при чем оказалось, что поэтическому произведению у многих народов предшествует песня без слов, состоящая из одних междометных восклицаний (см. Глоссолалия), каждый раз заново создаваемых и строго подчиненных своеобразному ритму. Песня эта связывалась с действиями и обрядом, воспроизводящим разного рода деятельность, характерную для первобытного или некультурного человека и объясняемую условиями его жизни. Действие это, или обряд носило мимический характер. Происходило подражание охоте на животных, на буйволов, боа, слонов и т. п., изображалась в пантомимах жизнь, голос и движения тех животных, которые были приручены или не приручены человеком. У земледельческих племен воспроизводились в игре сеяние зерна, жатва его, молотба, размол и т. д. Враждебные столкновения с другими племенами находили для себя отголосок также в особых воинственных играх—действиях, копирующих войну со всеми ее последствиями. Все эти игры—действия, или обряды, как их называет Веселовский, требовали для себя целой группы или даже нескольких групп действующих лиц. Исполнителями в большинстве случаев были мужчины, а зрителями, но также активными, были женщины. Игра и действие выражались в пляске, мимике и разных телодвижениях, сообразно содержанию действия. Женщины, а также и другие зрители, смотря по ходу игры, отбивали такт ладошами или ударными инструментами в роде барабана. Это примитивное дирижерство вносило в игру стройность и порядок. Тактовые удары, сообразно с ходом игры, разнообразились. Отсюда мы делаем тот вывод, что ритм предшествовал метру, потому что такая сложная игра, о которой мы только что сказали, не может допускать

789

одномерного метра. В наиболее патетических местах зрители выражали криками свое одобрение или неодобрение. Таким образом мы видим, что в примитивной игре диалог и действие, то, что относится к форме драмы,

выражалось мимикой и пляской, а лирика — междометиями. Эпос в смысле рассказа также передавался различными телодвижениями. Некоторые из этих игр, в особенности у земледельческих племен, были приурочены к известному времени года, и самые игры были календарными. На следующей ступени появляются игры, связанные с мелодией, благодаря замене ударных инструментов струнными и духовыми. Мелодия должна была возникнуть вследствие ослабления в игре аффективности, благодаря частому повторению ее. Самое содержание игры могло постепенно видоизменяться вследствие изменяющихся условий жизни. Мелодия при отсутствии музыкальных инструментов, а также при совместной работе, выражалась вокальными средствами, голосом в пении. И здесь слова часто не имеют никакого отношения к содержанию обряда: один и тот же текст, но в различной мелодии, поддерживает, самые разнообразные игры и работы. Наконец, на последней ступени в развитии синкретической игры появляется песня с содержанием, раскрывающим смысл игры. Из участвующих лиц выделяется запевало—поэт, импровизирующий ход развертывающейся игры. Роль запевалы—певца была таким образом ролью либреттиста. Особо патетические места песни либреттиста подхватывались зрителями, из которых впоследствии выделился хор. Первый поэт был выразителем всей массы населения; он был племенной поэт, а потому личная оценка, свойственная индивидуальному творчеству, отсутствовала. Лирический элемент в этих импровизациях выражался весьма слабо, потому что поэт обязан был в своем творчестве сообразоваться с настроением толпы. Эпический элемент должен был сообразоваться с содержанием самих действий и поэтому отличаться устойчивостью. Драматический элемент мог развиваться при особых условиях, при дифференциации хора, каковая

790

могла проявиться в воинственных обрядах, где по самому смыслу игры требовалось разделение участвующих на две группы, на два хора. Такая дифференциация появилась в свадебных песнях, где с одной стороны выступают родственники невесты, с другой — жениха, или же, как это видно из песни: «А мы просо сеяли, сеяли», в одном хоре участвуют девушки, в другом юноши. Естественно, что при выделении другого хора выделился и другой запевало. Таким образом, прежде дифференциации поэтических форм идет осложнение этого синкретизма.

Особо надо сказать о рабочих песнях. Труд от игры отличается тем, что в нем все движения должны быть соразмеренными и обусловленными тактом работы, требующим известного единообразия. При выделке каменных орудий, при толчении зерна в ступе, при ударах молота по наковальне и др. работах вырабатывается метр, как схема песни. Приведем в качестве примера одну русскую частоговорку:

Сёю, вёю, сёю, вёю
Сёю, вёю бёл, ленóчек (2)
Бёл ленóчек, бёл ленóчек
Бёл ленóчек во тынóчек. . .

Здесь выдержан строгий хорей. При дифференциации и в особенности при расслоении населения на классы выделяются песни со своим специфическим содержанием. В песнях Ригведы с точностью воспроизводится весь процесс толчения и выжимания травы для приготовления индийскому божеству Индре сомы, особого опьяняющего напитка: «Хотя в каждом доме заведена ты, о ступочка, но все—таки звучи здесь всего веселее, подобно ударам в литавры победителя. И здесь, о, пестик, дует ветер в твое лицо; выжимай же Индре для напитка сому, о, ступка». Таким образом при разделении труда песни принимали более устойчивую форму и вместе с тем разнообразилось песенное содержание. Эти профессиональные песни в свою очередь входили в содержание обряда—игры и осложняли его.

Обряд при известных условиях переходил в культ. Эта эволюция обряда не вызывала прекращения

791

самого обряда. Обряд продолжает свое существование наряду с культом. Синкретизм форм мог оставаться и в том и в другом случае; только получались две формы его: синкретизм 1) обрядовой и 2) культовой. Культ вырабатывался при эволюции религиозных верований. Культ не мог развиваться при фетишизме, вследствие того, что фетиш был семейным божеством или даже божеством отдельного лица. Развивался культ только в тех случаях, когда вера в известное божество разделялась целым племенем или значительной группой его. Во многих случаях в самом обряде заключались уже особенности культа. Игры, изображающие поклонение какому—либо животному после удачной охоты на него, напр., поклонение туше медведя у сибирских инородцев, связанное с прославлением его и умилостивлением, уже недалеко от культа, но они не самый культ, а переходная ступень к нему. Самое важное в культе — это таинственность и

непонятность некоторых действий и устойчивость песенного текста, переходящего в религиозные формулы и, наконец, большая детализация действий при меньшем содержании отдельного религиозного сюжета сравнительно с обрядом. А самое важное в культуре — это сочетание действий с определенным словесным текстом. Здесь равное значение имеют мелодия и слово. Поэтому является естественным вопрос, почему культ перестал довольствоваться одними междометиями и потребовал для дальнейшей своей жизни словесной оболочки? Во французской и немецкой народной поэзии некоторые произведения выполняются при посредстве сказа, излагаемого прозой, и пения, излагаемого стихом (**singen und sagen, dire et chanter**). Проза обычно предшествует стиху, и в ней то же содержание, что и в стихе. Те же особенности встречаются и у некультурных народов, напр., у киргиз и якутов. На основании этого мы вправе сделать заключение о том, что тождественный прозаический текст, предшествующий стихотворному, появился вследствие стремления полнее и точнее ознакомить с текстом стихотворным и ранее бывшим песенным, ПОТОМУ что песенный текст не всегда

792

уловим для слуха. При обрядовом исполнении различных сюжетов мимика и действие не всегда могли быть понятными, вследствие осложнения обряда новыми деталями и вследствие пережитка в обряде действий, потерявших свое значение в условиях новой жизни. Прекрасным примером, иллюстрирующим наше положение являются многие русские заговоры, в которых те действия, которые должны быть выполняемы, в заговоре находят описание в словесной форме: умоюсь, оботрусь чистым полотенцем, перекрещусь, выйду на восток, на все стороны поклонюсь и т. д.

Дифференциация синкретизма форм появляется очень рано еще до расслоения населения на разные классы. Но это отдельное существование различных поэтических форм имеет пока еще очень тесные границы и обуславливается различными явлениями семейной жизни. Прежде всего появляются заплачки, похоронные песни. Для восхваления умершего и для выражения чувства горя по поводу его смерти требуется некоторая талантливость. Отсюда, естественное обращение родственников умершего, если в их среде нет талантливых исполнительных песенного обряда, к посторонним опытным лицам. Таким образом возникают у различных народов профессиональные плакальщицы, а у нас плачеи. Благодаря этим профессиональным плакальщицам, их общению между собою появляется

своего рода литературная школа, вырабатывающая свой стиль, свои приемы и свою схему похоронной песни. Таким образом одновременно с дифференциацией происходит интеграция песни в смысле развития в ней устойчивой формы. Похоронная песня по своему содержанию является лирико—эпическим произведением.

До разделения населения на классы певцы должны были воспевать в своих произведениях, связанных с обрядом, только те события и выражать те чувства, которые волновали всю массу населения, поэтому эпический и лирический элементы отличались своей схематичностью, общностью. С разделением на классы классовая психология отличается большею

793

определенностью. Те события и чувства, которые не были интересны для одной части населения, становятся интересными для другой. При соперничестве между собою различных классов должна была вырабатываться своя классовая идеология. Это в своей совокупности, а также и многие другие условия выдвигали появление своих особых певцов, выразителей миросозерцания того класса, к которому принадлежал сам певец. Уже в «Илиаде» Гомера выводятся представители не только аристократии, но и демоса, народа. К таким надо причислить Терсита. И это во всяком случае была сильная личность, иначе Гомер не назвал бы его Презрительным, и поэтому мы причисляем его к идеологам своего класса. Песнь о Роланде, без сомнения, возникла в дружинной княжеской среде, так же, как и наше «Слово о полку Игореве»; былины о госте Терентьице, Ставре Годиновиче, Садке богатым госте вышли, из среды буржуазии. Те песни об Иване Грозном, в которых воспеваются симпатичные черты этого царя, вышли из народной, земской среды. Профессиональные певцы не были отчуждены от жизни других классов. Добрыня Никитич на свадьбу своей жены является к Владимиру скоморохом, особым профессиональным народным певцом, калики перехожие, представители странствующей религиозной Руси, находят приют у того же князя Владимира. Эти чуждые певцы для какого—либо класса могли быть действующими лицами при выполнении того или другого обряда, и содержание песни в обряде таким образом углублялось, вместе с тем вырабатывались и самые формы его. С углублением содержания и формы песня становилась интересною сама по себе помимо обряда, и она поэтому выделялась и получала особое существование. Таким образом из обряда выделяются лирико—эпические песни преимущественно воинственного содержания. Из культа с появлением жречества и углублением мифологии возникают религиозные

песни тоже лирико—эпического содержания — гимны. При передаче лирико—эпической песни различным певцам и различным поколениям аффективность

794

исчезает, и песня становится чисто эпической. Таковы наши былины, исторические и даже свадебные песни. Оторванная песня от обряда интегрируется со стороны формы и содержания, благодаря индивидуальному творчеству классовых певцов. Наряду с чисто эпической может существовать и песня лирико—эпическая. Таковы малороссийские думы и многие из наших духовных стихов.

Развитие новых форм в эпосе продолжается с развитием племенного сознания и с возникновением государственности. Лирико—эпическая песня на первых порах своего существования изображает какой—либо отдельный момент из жизни героя, имеющий с точки зрения образующейся народности важное значение. Образующееся государство, преследуя свои собственные интересы, сталкивается с интересами соседних племен и народностей. Вследствие этого возникают войны между соседними племенами. Выдвигаются в обоих враждебных лагерях свои герои. При условии продолжительности военных действий подвиги героев становятся разнообразными. По окончании военных действий эти подвиги их воспеваются различными певцами, при чем все группируется около одного главного, выдающегося героя. Та же поэтическая передача о важнейших моментах военных действий совершается и у враждебного племени. При возобновлении мирных сношений песни о той же войне переходят от одного племени к другому. Впоследствии все это циклизуется и объединяется, и таким образом возникает эпопея, или героическая поэма. Троянскую войну воспевали и ахейцы, и троянцы. У ахейцев был выдвинут главным героем Ахиллес, а у троянцев — Гектор. Точно также из отдельных лирико—эпических песен, приуроченных к культу, слагается мифологическая эпопея, в роде «Теогонии» Гесиода.

Гораздо труднее указать путь образования сказки из того синкретизма поэтических форм, о котором у нас идет речь. Надо думать, что сказки по своему происхождению различны. Одни выделились из обряда. Таковыми можно считать сказки о животном эпосе.

795

Другие могли развиваться независимо от обряда и культа в тесном кругу семьи и для семьи. В тех случаях, когда обряд воспроизводил охоту на

различных животных, напр., на бизонов или тюленей, то участвующие в этом обряде маскировались в шкуры изображаемых животных, подражали их крику, движениям и т. п. Из действующих лиц обряда выделяются, о чем уже сказано, отдельные исполнители, певцы и рассказчики. Эти певцы или рассказчики в качестве профессионалов при удобном случае порознь или совместно с другим каким—либо певцом воспроизводят обряд, устраняя из него действия за невозможностью воспроизвести их, вследствие отсутствия той массы действующих лиц, которая требуется для обрядового выполнения сюжета; может устраняться вместе с тем и переряживание. Весь ход обряда передается таким образом в словесной форме. Отсюда животные говорят и становятся человекообразными, и таким образом сказка о животном эпосе уже зародилась. Дальнейший путь ее развития является уже простым. Такой же путь надо указать и для выделения из культа заговора, по крайней мере некоторых видов его. Заговор привнесен был из культа, но развивался вне культа для семьи и в семье, что видно из анализа заговоров. И здесь действие изображается очень часто в словесной форме за невозможностью его выполнить.

Пословицы и загадки выделились уже из готовых создавшихся форм — из сказок—песен, в новое время из басен и т. д. Пословица «битый небитого везет» заимствована из сказки о лисе и волке, «товчется як Марко по пеклу» (малор.) из сказки о Марке богатырем, «свежо предание, а верится с трудом» из комедии Грибоедова «Горе от ума». На этом основании надо думать, что такие пословицы, как «повадилося кувшин по воду ходити, там ему и голову сломить», «куда конь с копытом, туда и рак с клешней» и мн. др. являются обломками прежних сказочных сюжетов, дошедших до нас в разрушении. То же самое надо сказать о загадках и поговорках.

796

Подобно эпосу и лирика выделилась также из синкретизма. В обряде, предугадывающем ряд событий, имевшем целью подготовить племя к войне или охоте на животных, естественно, певец должен был так или иначе вызвать известное настроение среди участников. Это настроение, пока обряд был бессловесным, выражалось в криках, а когда обряд соединился с словесной формой, то соответствующими ему словесными патетическими восклицаниями, которые подхватывались всеми участниками хора, и которые образовывали припев — **refrain**, схематично выражающий в виде формулы аффективность всей группы участвующих лиц. На самой ранней стадии своего развития **refrain** состоит из повторения одного и того же

слова или нескольких. В дальнейшем он осложняется фигурой психологического параллелизма. Пример повторения из военной песни отонисов: «Веселитесь же вместе со мной, дорогие друзья, веселитесь дети, и ступайте на поле битвы; будьте веселы и радостны посреди этих щитов, цветов кровавой сечи» (Летурно. Литер. развитие. Стр. 109). Пример психологического параллелизма: «Из Волхова воды не вылити, в Новгороде людей не выбити». **Refrain** наиболее яркий по своей выразительности часто отрывается от своей песни и переходит в другую, изменяя иногда и самое содержание другой песни, примеры чего мы можем видеть во многих русских песнях. С появлением двух певцов в хоре лирический элемент песни становится более заметным вследствие диалогического развития самой песни. Отсюда является характерная для лирики строфичность. Итак, форма лирики предопределяется повторениями, параллелизмом, т. е. сравнением внутреннего мира человека с внешним, и строфичностью. С появлением классовой поэзии лиричность еще более развивается вследствие резкого разделения интересов одного класса от другого, и таким образом возникает гномическая, поучительная лирика и сатирическая, а вместе с этим естественно различаются и формы ее.

На первых порах поэтические произведения синкретической формы

797

отличаются целесообразностью своего содержания, т. е. утилитарным своим характером. Обряд и культ всегда преследуют какие—либо цели.

Культ умиляет божество, обряд подготавливает к битве или охоте. После того, как обряд и культ потеряют свою цель, они естественно переходят в драму с ее разветвлениями. Этому переходу содействует появление профессиональных исполнителей сначала певцов, а потом скоморохов в качестве артистов своего дела.

Ив. Лысков.

СИНОНИМЫ. — слова различные по внешней форме, но сходные по значению, т. — е. определяющие разные оттенки одного и того же понятия. Таковы, напр., слова «отважный» — «мужественный» — «смелый» или «битва» — «сражение» — «бой» и т. п. Как поэтический прием, синонимы имеют существенное значение. Поскольку вообще творчество всякого поэта представляет раскрытие свойственного лишь данному поэту образа мира, постольку синонимичность лежит в основе поэтического творчества. Действительно, если, например, считать, что образом мира в целом для Тютчева является образ борьбы «дневного» и «ночного» начал, то надо будет

признать, что все явления мира служили для поэта лишь синонимами указанной борьбы. Писал ли Тютчев о глазах любимой женщины (стих. «Люблю глаза твои, мой друг...»), о сумерках (см. «Сумерки»), о море («Как хорошо ты, о, море ночное...»), — повсюду видел он отражение той борьбы, наличие которой чудилось ему в мире. Отсюда понятно, что и самые слова, которые служили ему для обозначения различнейших явлений, обращающих на себя его внимание, были для него по существу лишь синонимами для обозначения основного явления борьбы «дневного» и «ночного» начал. Исследование синонимов известного поэта имеет, таким образом, важное значение, помогая обнаружить ту силу, которая определяет характер данного поэтического творчества. Поскольку глубоко индивидуален целостный образ подлинного поэта, постольку, конечно, индивидуальны и синонимы, коими

798

он пользуется для наименования оттенков этого образа. Здесь — то и вскрывается с особою яркостью роль синонимов, как поэтического приема. Так, напр., синонимами слова «день» для Тютчева являются порой слова: «покров» (см. стих. «День и ночь») или «ковер» (см. стих. «Святая ночь на небосклон взошла»). Если вспомнить про то, что «ночное» Тютчев считал более сущностным, чем «дневное», то значение названных синонимов, как поэтических приемов, становится очевидным: «день» есть нечто внешнее по отношению к «ночи», т. — е. ее «покров», ее «ковер»...

Пользование теми или иными синонимами наравне с указанным основным моментом — общим характером творчества поэта — определяется порой некоторым частным поэтическим замыслом. Так общеизвестным примером пользования синонимами для достижения торжественности — необходимой по самой теме произведения, — является Пушкинский «Пророк», где «рот» заменен «устаами», «рука» — «десницей» и т. п. С другой стороны, синонимы могут создавать комический эффект. Так, напр., в «Повести о том, как поссорились Ив. Ив. с Ив. Ник.» Гоголь назвал собрание гостей у городничего — ассамблеей. Слово «ассамблея», будучи связало с определенными историческими воспоминаниями, совершенно несоответствующими характеру собрания у городничего, вызывает по контрасту ощущение комического...

Как видно из сказанного, значение синонимов, как приема, близко иногда к поэтической значимости аллегорий (см. это слово). Ведь и синонимичность есть иносказание в развернутом выше смысле этого слова,

т.—е. употребление различных наименований для обозначения одного и того же явления. Но синонимы отличаются от аллегорий в следующем: в то время, как аллегория постоянно и крепко связана с тем понятием, которое она замещает (лиса — хитрость, заяц — трусость), — синоним связан с известным понятием лишь индивидуально (см. выше синонимы Тютчева). Аллегория можно таким образом сравнить с зеркалом, дающим только данное отражение, с плоскостью, не знающей далее;

799

синонимы же открывают углубленные перспективы, всякий раз новые, и, — в зависимости от степени углубленности, — имеющие свои оттенки.

Я. Зунделович.

СИНТАГМА. См. Предложение и Слово.

СИНТАКСИС — отдел грамматики, заключающий «учение о предложениях» по одним, «учение о словосочетаниях» по другим и «учение о значении форм слов и классов слов» по третьим. Определение синтаксиса тормозится трудностью определения предложения (см. это слово). Однако, если считать основной синтагмой не предложение, а «фразу» (см. там же), легче определимую, то синтаксис определился бы, как «учение о фразах». Это дало бы возможность включить в синтаксис и такие словосочетания, как *звательные* и *вводные группы*, не являющиеся частями предложений, но, конечно, являющиеся частями фразы. Отдельные *слова*, произносимые с фразной интонацией («утро», «светает», «хорошо!», «прощайте!» и т. д.) также получили бы законное место в синтаксисе, так как они, хотя и не предложения, но несомненные однословные *фразы*. Определение синтаксиса посредством понятия «словосочетание» неудобно тем, что сводит все к «слову», тогда как само «слово» должно быть определено из более крупных единиц (см. «слово» и «отдельное слово»). Определение синтаксиса, как учения о значениях форм слов и классов слов (Миклошич) совершенно сливается синтаксис с морфологией. Впрочем, отделить эти две ветви грамматики вообще очень трудно. Поскольку дело идет о формах, допускающих истолкование *вне* связной речи (напр., суффикса — ат — в слове «рогатый» или суффикса — ик — в слове «столик», так наз. «словообразовательные» формы), такое деление легко осуществимо, поскольку же некоторые формы имеют значение *только* в связи (напр., косвенные падежи существительных и вообще чисто—синтаксические формы), оно собственно невозможно. Фактически, морфологи, определяя известную форму,

как падеж, или как лицо, исходят обыкновенно из синтаксического анализа речи. Но, конечно, признав такую основную зависимость морфологии от синтаксиса, можно сохранить за ней занятие и отдельными синтаксическими формами, и такое сосредоточение на отдельных формах, как всякое разделение труда, принесет и здесь свою выгоду; надо только помнить, что на долю морфологии остаются в этой области только звуки.

А. Пешковский.

СИНТАКСИЧЕСКАЯ или СИНТАКТИЧЕСКАЯ ФОРМА.

Грамматическая форма (см.), обозначающая отношение слов или словосочетаний к речи, в состав которой они входят. С—е Ф—ы делятся на 1. собственно С. Ф. т.—е. такие, которые обозначают отношения между частями словосочетания или между словосочетаниями, как частями более сложного словосочетания, и 2. формы сказуемости (см.), т.—е. формы времени (см.) и наклонения (см.), обозначающие известные отношения говорящего к предмету его речи. С. Ф. выражаются формами самих слов, их комбинацией в словосочетании между собой и с частичными словами, имеющими формальное значение, и интонацией целого словосочетания. К собств. С—м Ф—м отдельных слов в русском яз. относятся: а) формы лица (см.) глаголов, б) формы склонения (см.) существительных, в) формы склонения и изменения в роде прилагательных, г) формы предикативного изменения в роде прилагательных в краткой форме и глаголов в прош. врем. и условном наклонении, д) формы неизменяемых слов — наречия, деепричастия и инфинитива, показывающие различное отношение этих слов к глаголу или глагольному слову. Собственно С. Ф—ми словосочетаний являются: а) форма сочетания именительного падежа существительного со словами, имеющими формы сказуемости, как подлежащего со сказуемым; б) форма лица в формах сказуемости в ее отношении к подлежащему, в) формы управления, т. е. отношения косвенных падежей существительного к другим словам в том же словосочетании, выраженного косвенным падежом без предлога или с предлогом, г) формы атрибутивного согласования

801

прилагательных с существительными в роде, числе и падеже, д) формы предикативного согласования прилагательных в краткой форме и глаголов в прош. врем. и условном наклонении, как сказуемых, в роде и числе с именительным падежом существительных, как подлежащим, е) формы

сочетаний наречий, деепричастий и инфинитивов с глаголами или глагольными словами, ж) формы параллелизма, т.—е. сочетания слов в одинаковой форме для обозначения одного цельного, как бы неразложимого понятия (тетка Матрена, сидит пишет), з) формы союзной и бессоюзной связи между словами, как однородными членами словосочетаний, и между словосочетаниями, и) формы относительной связи или относительного подчинения (см.). Сюда же относятся и некоторые формы, выражаемые интонацией целого словосочетания или порядком слов. Остальные формы, не являющиеся ни формами собств. С., ни формами сказуемости, наз. формами несинтаксическими. См. также Словоизменение, Словообразование и Форма грамматическая.

Н. Д.

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ. См. Аналитические языки.

СИЦИЛИАНА. Прекрасная, весьма певучая, проникшая во многие литературы *октава* закрепилась в том виде, как мы ее знаем, не сразу. Одним из достижений на этом пути является строфа Сицилиана, живого значения ныне не имеющая. Восемь стихов, как и в октаве, только две рифмы с попарным чередованием (**abababab; baba baba; aa'aa'aa'aa'bb'bb'bb bb**). Форма не очень изящная, сбивающаяся на два одинаковых по рифмам перекрестных четверостишия. Не имеет одного из наиболее характерных для октавы свойств, обнаруживающегося гл. обр. при сцеплении — одноименных в смысле м и ж, хотя и разнорифменных — конца и начала.

И. Р.

СКАЗАНИЕ — см. Легенда.

СКАЗКА — народная (употребляя термин в самом широком значении) — всякий устный рассказ, сообщаемый слушателям в целях занимательности. Виды народных

802

сказок очень разнообразны и носят как в народной среде, так и в научном обороте различные названия. Однако какой—либо резкой грани между отдельными видами сказки провести невозможно: элементы, присущие одному виду, могут проникать в другой; все зависит от *преобладания* какого—либо одного из элементов над другими. Один из самых распространенных сказочных видов составляют сказки *чудесные, волшебные, фантастические*. Это обыкновенно похождения и замысловатые приключения героя,

отыскивание невесты, добывание чудесного предмета, исполнение хитроумных поручений, отгадывание трудных задач, всевозможные превращения, столкновения с чудовищами, волшебниками, колдунами, преодоление невероятных препятствий, быстрое обогащение, возвышение и т. д. Героями подобных сказок в значительной мере являются лица высшего, *царского*, королевского происхождения. Но очень часто (особенно в сказках, записанных к концу XIX века) героями сказок становятся представители *купеческого* сословия. Нередко подвиги приписываются *солдату* (в эпоху войны 1914—17 г.г. — *прапорщику*). Иногда героем волшебной чудесной сказки бывает сам *мужик — крестьянин*.

Сказки этого рода иной раз очень обширны, пользуются традиционными сюжетами, строго выдерживают «обрядность», изобилуют повторениями, свойственными эпическому творчеству, особыми *сказочными формулами*, т. н. «общими местами», т. е. традиционно—трафаретными картинками, передвигаемыми из одной сказки в другую, присказками и вообще всем тем, что образует своеобразный *сказочный стиль*.

Из отдела чудесных, фантастических сказок нужно выделить группу сказок типа *побывальщины*, сказок *богатырских*, в сюжетах и словесной форме которых не мало сходства с богатырским эпосом, былинами.

Особую, в прежнее время очень распространенную, но все более и более исчезающую группу представляют *сказки о животных*, по своему назначению ставшие преимущественно *детскими*.

803

Довольно большим распространением пользуются т. н. *божественные* сказки, т. е. религиозно—нравственные народные *легенды*, восходящие большей частью к книжным, библейским, апокрифическим и житийным источникам.

Быт и мирозерцание русской деревни, еще полной языческих пережитков, т. н. двоеверия, порождают на каждом шагу рассказы о леших, домовых, чертях и чертовках, полуверицах, колдунах и вообще о представителях темной, нечистой силы. Уверенность в их действительном существовании и в их способности вредить или помогать людям очень велика. Поэтому рассказы о нечистой силе большей частью носят название *быличек*, *бывальщин*, *досюльщин*, т. е. рассказов о якобы действительных происшествиях. Из самого содержания быличек явствует, что этот вид произведений особенно популярен среди охотников, рыболовов, частью солдат, другими словами среди лиц, наиболее часто попадающих в такие условия, когда легко возникают всякого рода видения, галлюцинации, сны;

этому способствует усталость от долгой ходьбы, постоянная напряженность, сказывающаяся даже во сне, большое накопление впечатлений за день, таинственность и жуть в природе. Возникши случайно, под влиянием конкретных условий, быличка становится занимательной для рассказа, и грань между ней и фантастической сказкой вскоре легко оказывается стертой.

Наряду с различными видами чудесных сказок в народе популярны и сказки *бытовые*. По сравнению с волшебными реалистический, жизненный элемент в них преобладает. Однако это далеко не делает бытовую сказку совершенно лишенной фантастики, вымысла. Вымысел есть, но представлен в ином освещении; в сказках бытовых черты быта, жизни, реальной действительности в конце концов все — таки создают главный фон.

Впрочем среди рассказов этой группы есть целый ряд таких, какие являются простым воспроизведением какого — нибудь действительно бывшего случая, в словесной передаче не отлившегося еще в форму какого — либо близкого по

804

содержанию традиционного сюжета. К таким сказкам в деревне применяется термин: *правдошня, правда, иногда бывальщина, старинка*.

Весьма интересную группу бытовых сказок представляют рассказы «*про себя*» (иногда они тоже называются бывальщинами, быличками). Здесь мы имеем дело с соединением традиционного сказочного сюжета или анекдота с подробностями, взятыми из действительности, даже больше того — из личной жизни рассказчика. Главной отличительной чертой этой группы является приурочение сказочником рассказа к самому себе, собственному «я»; от лица этого «я» ведется самый рассказ. В смысле занимательности для слушателей этим достигается несомненный успех. Тема, а вместе и схема, такой бывальщины: «мое путешествие», «как я в Питер ходил»; приключения же большею частью любовного характера. В подобных сказках много подробностей, рисующих материальное положение парней, уходящих в дальний путь на заработки.

Бытовые сказки в собственном смысле этого слова большею частью имеют два существенных элемента: *любовный и социально — экономический*. Во многих этот второй господствует, а в устах отдельных сказочников может приобретать очень резкую сатирическую окраску. Стрелы сатиры в подобных сказках (колеблющейся от добродушной насмешки до ядовитого сарказма) метят главным образом в два наиболее близко соприкасающиеся

с крестьянством и сталкивающиеся с ним на экономической почве класса: бар и духовенство. Наряду с очень резким тоном *сказки о попах* отличаются особенным обилием «соромных» мотивов и подробностей. Жадность, скупость, требование «приношений», использование святыни в целях наживы, порой даже и кощунство, зависть, мелкое недоброжелательство — вот черты духовных героев такой сказки — сатиры.

Сказки о *барах, господах* также не редки (хотя в прежние сборники они попадали с большим трудом по цензурным причинам). Психологическую базу для их популярности дали жестокости крепостной

805

эпохи. Барин в сказках обрисовывается однако не с ненавистью, а скорее в полупрезрительном, насмешливом тоне. Наиболее любимой темой сказок о барах является описание умственного и нравственного превосходства мужика над барином. Барин обычно оказывается одураченным находчивостью мужика.

На юге и западе России, в местностях со смешанным населением, очень распространены бытовые сказки — сатиры об инородцах, особенно же если инородцы являются представителями враждебного крестьянину класса: помещиками, капиталистами. Вот почему так распространены на Украине и в Белоруссии сказки о панах и евреях.

Другой отдел бытовых сказок центр тяжести переносит на любовное содержание, на темы о верных и неверных, послушных и непослушных женах, о любовниках и дружках, и образует группу, близкую к западным *фаблю*. Наконец, можно выделить, опять — таки без полного отграничения от указанных выше разрядов, группу *сказок юмористических*, обыкновенно очень кратких, порой близко стоящих к анекдоту. Темы их: находчивые и неудачные ответы, сообразительность и глупость.

Целям незлобивога развлечения, особенно для детей, а также просто для начала сказок или перехода между ними, существуют коротенькие, большею частью, рифмованные сказочки, носящие названия: «*присказка*», «*росказень*», «*небыличка*». Содержание их не сложно, добродушно, шутливо.

В настоящее время сказки бытуют в крестьянской среде, частью в рабочей, солдатской; творятся и распространяются они сказочниками — любителями, иногда профессионалами. От степени талантливости, опытности такого сказочника зависит и степень совершенства сказки, а также своеобразие ее манеры, стиля, настроения, тенденции. В середине прошлого столетия ученые большею частью интересовались, так сказать,

архаической, нередко мифологической стороной сказок; новейшая наука больше интересуется условиями их бытования, конкретными

806

формами, в какие сказки отливаются (см. об этом в статье «Народная словесность»). Условия, благоприятствующие развитию сказки, очень разнообразны. Сохранению традиционных сюжетов и форм содействуют спокойствие жизни, отрешенность от культурных воздействий, некоторые виды промысла (рыбные промыслы, плетение сетей, портняжничество, рубка зимой в северных лесах, сплав плотов по рекам и т. д.). С нарушением старинного уклада жизни, с проникновением культуры и цивилизации в деревню сказка постепенно изменяется как в форме, так и в содержании. Традиционная «обрядность» сказки (украшение ее поэтическими формулами—присказками) ослабевает, фантастические сюжеты постепенно заменяются более бытовыми и реалистическими. Вообще за последнее время наблюдается эволюция народной сказки от украшенности к простоте стиля, от фантастики к быту, от спокойного эпоса к бойкой сатире.

В древние времена, подобно всей народной словесности (см. указанную статью о ней), сказка была уделом не только крестьянских масс, но и других более образованных и культурных классов. Распространялась она профессионалами—сказочниками, носившими в XVI—XVII веках название «бахарей». Документально засвидетельствовано, что бахари—профессионалы жилали и в царских дворцах, и боярских хоромах XVI—XVII в.в., у вельмож XVIII века и в помещичьих домах вплоть до середины XIX века. Первоначально их искусство было связано с творчеством скоморохов, как известно, создателей и распространителей былевого эпоса (см. Былина).

Что касается вопроса о происхождении сказочных традиционных сюжетов, то в освещении этой проблемы последовательно сменился ряд научных теорий (подробности см. в статье «Народная словесность»). Надо полагать, что наряду с элементами чистой фантастики в сказках нашли себе отражения пережитки древнейшего мирозерцания, картины древнего быта, а также отдельные конкретные исторические события; ср., например, ряд сказок об Иване

807

Грозном и Петре Великом. В последнее время наука обратилась к изучению не только истории сюжетов, но и к детальному исследованию самого

мастерства народного сказочника. Особенное внимание с этой стороны на сказку было обращено помимо ученых и кружками т. н. художественного рассказывания. Традиционное народное искусство должно оказать немалую услугу тем, кто старается выработать совершенные приемы художественного сказа.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Тексты народных сказок записаны в огромном количестве. Кроме знаменитого сборника русских народных сказок Афанасьева (первое изд. 1855—63 годы), см. новейшие сборники сказок Ончукова (1909 г.), Б. и Ю. Соколовых (1915 г.), Зеленина (1914 и 1915 г.г.). (Подробности см. в статье «Народная словесность»). Обзору научных теорий и истории собирания сказок посвящен специальный труд С. В. Савченко. Русская народная сказка. Киев. 1914 г.; обзор сюжетов см. в общих трудах П. В. Владимирова. Введение в историю русской народной словесности. Киев. 1896 г.; М. Н. Сперанского. Русская устная словесность. М. 1917 г.; а также статью М. Е. Халанского. Сказки (в Истории Р. Л—ры, под ред. Аничкова, изд. Тов. «Мир», т. I, вып. II). О формальной стороне народных сказок интересные наблюдения сделаны в статье Н. Л. Бродского. — Следы профессиональных сказочников в русских сказках (Этногр. Обзор. 1904 г.).

Юрий Соколов.

СКАЗУЕМОЕ или *предикат*. Термин С. употребляется в разных значениях: 1. *психологическое С.* или *С. (предикат) суждения* — то, что мыслится о субъекте суждения или о т. н. психологическом подлежащем (см. Подлежащее), т.—е. то представление, которое в суждении вступает в связь с представлением, данным в подлежащем суждения, или отделяется от него. В речи обыкновенно на том слове, которое соответствует психологическому С., ставится т. н. логическое ударение (см.). 2. *Грамматическое С.* или *С. (предикат) предложения* — слово, имеющее форму, обозначающую его, как признак

808

в открываемом мыслью сочетании его во времени с самостоятельным предметом мысли, обозначенным подлежащим предложения. Формы, делающие слово грамматическим сказуемым, называются формами сказуемости (см.). С. в предложении или грамматическим С. может быть глагол в тесном смысле этого термина, т.—е. спрягаемые формы глагола, в которых сказуемость выражена формой самих глаголов, а также прилагательные в предикативной (краткой) форме и прилагательные и

существительные в именительном падеже в сочетании с глагольной связкой (см.), отсутствующей обыкновенно в настоящем времени: лошадь *бежит*, вода *горяча*, дети *были больны*, крыша *была железная*.

Н. Д.

СКАЗУЕМОСТЬ. Свойство сказуемого. Именно, *формами С*—ти называются формы, делающие слово грамматическим сказуемым (см.), а такими формами являются *формы времени* (см.) и *наклонения* (см.), обозначающие различия в отношении говорящего ко времени или действительности открываемого в мысли (т.—е. в процессе суждения, выраженного предложением) сочетания признака, обозначенного сказуемым, с предметом мысли, обозначенным подлежащим. К формам С. относят также и формы лица (см), указывающие на различия в отношении говорящего к лицу, являющемуся субъектом речи. Главными носителями С—ти являются глаголы, образующие в русском яз. б. ч. форм С. при помощи аффиксов и флексий основ (см.), и только немногие формы путем сочетания некоторых глагольных форм с частичными словами — вспомогательным глаголом или частицами (таковы формы будущего сложного и условного наклонения). Остальные слова, являясь в роли сказуемого, образуют формы С. путем сочетания с т. н. связкой (см.), частичным словом, имеющим формы времени и наклонения, причем существительные и прилагательные в таких сочетаниях употребляются в форме именительного падежа, а прилагательные могут также иметь особую форму неопределенной сказуемости, наз. предикативной (см.) или краткой и являющуюся только

809

в сочетании со связкой или без нее (в наст. врем.) при употреблении прилагательного в роли сказуемого.

Н. Д.

СКЛОНЕНИЕ. 1. С. *существительных*. Совокупность форм существительных, обозначающих отношение существительного в словосочетании к другим словам того же словосочетания. Отдельные формы С. называются падежами (см.). Среди последних различаются: а) косвенные падежи, обозначающие известные различия в отношениях существительного к другим словам в словосочетании, и б) именительный, показывающий, что существительное не стоит в тех отношениях к другим словам в словосочетании, какие обозначаются формами косвенных падежей, и этим самым обозначающий существительное, как независимый

член предложения. Косвенные падежи для выражения различных отношений могут соединяться с предлогами (см.).

2. *С. прилагательных.* Совокупность форм, обозначающих отношение прилагательных к различным падежам существительных; эти формы носят те же названия, что и соответствующие падежи существительных.

3. *С. первое, второе, третье, мужское, женское, именное, местоименное, сложное и пр.* Категория имен существительных или прилагательных, или и тех и других, образующих формы *С.* одинаково, отлично от категории имен, отнесенных к другому *С.*

Н. Д.

СЛИТНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ. Предложение, содержащее несколько однородных членов, напр., несколько существительных в именительном падеже, не являющихся названиями одного предмета и относящихся к одному глаголу, несколько существительных в одном и том же косвенном падеже, стоящих в одинаковом отношении к одному и тому же слову в данном словосочетании и т. д. Примеры: Мелькают мимо будки, бабы...; Он удручен годами, войной, заботами, трудами. Термин *С. П.* явился вследствие ошибочного мнения, будто такие предложения получились из слияния нескольких предложений, отличавшихся друг от друга только одним членом:

810

мелькают мимо будки, мелькают мимо бабы и пр.

Н. Д.

СЛОВЕСНАЯ ИНСТРУМЕНТОВКА — одно из основных понятий евфонии (см.). Понятие это обнимает такие явления поэтического языка, наличие которых в поэтическом отрывке позволяет установить у поэта стремление к объединению в известный звукоряд слов, в зависимости лишь от их звуковой значимости.

Рассмотрение известного отрывка со стороны его словесной инструментовки есть рассмотрение того, в какой мере лишь звучальная сторона слов определяет их место в словосочетании, в которое они с точки зрения инструментовки входят лишь, как элементы, необходимые для создания известного звучания, устанавливающего и выбор их, и характер соподчинения, и т. д. Словесная инструментовка и звукопись отличаются, таким образом, в том отношении, что звукопись — живописание звуками, что звуки для звукописи — средство (см. евфония), с точки же зрения

словесной инструментовки значение звуков слов в смысле *их соответствия живописуемому в расчет не принимается*, и звуки оцениваются лишь со стороны того, входят ли они и как в общую звуковую систему. Учение о словесной инструментовке приближается, следовательно, к учению о повторах (см. евфония), отличаясь, однако, от последнего своим характером. Учение о повторах устанавливает схему возможных звуковых фигур, намечает как бы их штрихи, а словесная инструментовка комбинирует эти штрихи для создания определенного звукового рисунка. Великолепной иллюстрацией сказанного может явиться стихотворение Тютчева: «Певучесть есть в морских волнах»:

В I стихе созвучия — «певучЕСТЬ — ЕСТЬ»,

В III стихе — «СТройный», перекликающееся со «СТихийный» во II стихе и со «спОРах» (стРОйный) в том же II стихе.

В IV стихе — «СТруится», перекликающийся со «СТройный».

В V—м — «СТройный», перекликающееся со всем предыдущим.

В VI—м — «приРОда», перекликающееся со «стРОй» в пятом стихе.

811

В X стихе — «хОре», перекликающееся с предыдущим. V—м «спОРах», «стРОй» и т. п.

В XII — «РОпщет», перекликающееся со всеми предыдущими и т. д.

Слова в этих примерах действительно создают звуковую систему, в которой одно слово дает фон другому, а все вместе — одно целое. Нельзя, конечно, сказать, что звуки «СТ» или «РО» живописуют море или что они вызывают созвучное восприятию моря настроение, но, во всяком случае, несомненно одно: словесная инструментовка, в стихотворении Тютчева, как и во всяком подлинном произведении искусства, не является простой прихотью поэта: прием, не оправданный заданием, есть нечто антихудожественное. В данном стихотворении необходимость яркой словесной инструментовки обусловлена тем, что получающийся в результате ее использования звуковой «строй» дает контрастный фон тому «разладу», который, по словам Тютчева, в том же стихотворении вносит в гармонию природы человек («Невозмутимый строй во всем, Созвучье полное в природе, Лишь в нашей призрачной свободе Разлад мы с нею сознаем»).

Я. Зунделович.

СЛОВО — одно из труднейших общих понятий языковедения, к сожалению еще мало разработанное. Несмотря на то, что сам человеческий язык определяется обычно, как «язык слов» в отличие от языка

нерасчлененных представлений у животных, языка жестов у глухонемых, языка различных сигналов и т. д., несмотря на то, что почти все остальные общие понятия языковедения определяются посредством «слова» («форма слова», «значение слова», «словосочетание», предложение, как один из видов «словосочетания» и т. д.), что самое деление языковедения на отделы обычно связывается с тем же понятием (см. Грамматика) — несмотря на все это само «слово» представляет из себя для лингвистов до сих пор в значительной мере загадку, и объясняется это не только всеильной «тираннией букв» (выражение **de — Saussur'a**), но и теми

812

действительными трудностями, на которые наталкивается этого рода исследование. Укажем здесь на следующие основные трудности:

1) Отличие «слова» от значащей *части слова* (корень, префикс, суффикс, инфикс, флексия). В словах: «переноска», «переносить», «перенесение», «перевозка», «переходить» и т. д. звуковое сочетание «пере» имеет определенное совершенно одинаковое значение смены отправного и конечного пункта движения, в словах «стола», «окна», «седла», «коня» и т. д. звук «а» имеет определенное одинаковое значение (признак род. пад. един. числа), в словах: «окно», «окна», «окну», «о́кна» и т. д. часть «окн» (или «акн») имеет также свое определенное, отдельное значение. Почему это части слов, а не слова? Вопрос этот представляется на первый взгляд, сквозь призму застарелой орфографической привычки, совершенно абсурдным. Чтоб показать, что дело не так просто, как это кажется, я проанализирую здесь все возможные принципы различения «слова» от части слова, как приходящие в голову прежде всего профану, так и выставляемые наукой после зрелого обсуждения, и читатель убедится, что ни один из этих принципов сам по себе не достаточен для различения:

а) Слова употребляются и отдельно, а части слов отдельно употребляться не могут. Но далеко не все те звуковые сочетания, которые принято называть «словами» употребляются отдельно. Прежде всего все так называемые частичные слова (предлоги, союзы и некоторые друг.) отдельно не употребляются (такой разговор, как: «Вы с сахаром или без?» — «Без». «Вы за или против?» — «За», в естественном, не осложненном буквенными представлениями, языке невозможен, а выделение таких слов, как «с», «в», «и» в отдельный ответ даже и в архи—интеллигентском языке, кажется, невозможно). Далее, во многих языках и так наз. полные слова не всегда употребимы отдельно. Французское **parl** (**e, es, ent**) — «говорю»,

«говоришь», «говорит» и «говорят» может быть произнесено отдельно только с интонацией побуждения («**parle!**» — «говори!») и в этом случае оно, конечно, есть особое слово по сравнению с повествовательным

813

«**parle**». С интонацией же повествования оно отдельно звучать не может (нельзя спросить: **qu'ets ce qu'il fait?** — «что он делает?» и ответить «**parle**» — «говорит», а можно ответить только **il parle** — «он говорит»). Винительные падежи **me, te, e**, соответствующие русским «меня», «тебя», «его» никогда не могут употребляться отдельно, так что по-французски на вопрос: «Кого ты любишь?» нельзя ответить «его», а можно только ответить: «это есть он, кого я люблю» (дословн. перевод). Точно также и слово «се» — «это» — отдельно не употребляется. Таким образом важнейший член предложения, *сказуемое*, по-французски сравнительно редко (только при приказании) может звучать отдельно, подлежащее и дополнение, когда они местоименные, тоже не могут звучать отдельно и т. д.

б) Слова имеют собственное ударение, а части слова его не имеют. Но почти все те виды слов, которые не могут употребляться отдельно, не имеют и ударения (см. выше все примеры кроме глаголов).

в) После слова и перед словом можно сделать паузу, а в середине слова нельзя. Но после тех слов, которые не имеют ударения, и паузы сделать нельзя (особенно это ясно на таких словах как «в», «с» или французские **l', qu', c'** и т. д.). Кроме того иногда и после ударяемого слова паузы сделать нельзя (напр., во французском после глагола в вопросительных оборотах: **parlez vous francais?**)

г) Слова сочетаются только со словами же, а части слов только с частями слов. Нельзя сказать «светлое окн», т. — е. соединить слово с корнем другого слова. Но такое рассуждение предполагает слова и части слов все уже найденными, т. — е. оно опирается на установленное письмом чтение. Когда я говорю, что «светлое окн» (или «светлое акн») не употребляется, я заранее уже рассек «акно» на «акн» и «о» и решил что вместе они составляют слово, а порознь являются лишь частями слова. На самом же деле сочетание «светлое акн» в языке *употребляется*, если рассечь звуковой поток так: «светлоеакн о». Ясно, что здесь то, что ищется, незаметно подползает, как

814

известное. Если же бы отрешимся от письма и взглянем на дело, «как в первый миг творения», то сможем констатировать только одно: что звуковые отрезки, называемые словами, и звуковые отрезки, называемые

частями слов, одинаково не связаны неразрывной связью со своим звуковым окружением в одних случаях и одинаково связаны в других. Так между «дев» и «а» можно вставить «к», «иц», «ушк», «очк», «ченочк», «уленьк» («девка», «девица», «девушка», «девочка», «девчоночка», «девуленька»), точно так же, как между «он» и «говорит» можно вставить «часто», «об этом» и т. д. С другой стороны между «нес» и «у» («несу») ничего нельзя вставить, точно так же, как между «за» и «кого» («за кого подавали голоса?»), «под» и «которую» («лошадь, под которую он попал»), даже «дом» и «которого» («человек, дом которого продается»). Кроме того, есть случаи, где даже принявши на веру существующее членение, придется признать, что «части слов» соединяются со «словами» и отделяются друг от друга «словами». Так, в отрезке «купаюсь» мы имеем слово «купаю» и часть «сь». Правда, можно было бы возразить, что «купаю» здесь основа, а не целое слово. Однако под понятие «основы» оно не очень—то подходит, так как одна и та же основа обычно встречается с другими формальными частями, и в этом ее сущность («вода», «воды», «воде» и т. д.), это же «купаю» встречается только с этим «сь» и больше ни с чем. Точно так же в «пойдемте» мы имеем соединение отдельного слова «пойдем» с частью «те», при чем значения их от соединения нисколько не изменились. С другой стороны есть сложные слова, распадающиеся на части и вмещающие между своими частями какие угодно слова и комбинации слов. И это как раз «слова», признанные за таковые не письмом, а научным анализом. Так, Фортунатов, по соображениям, на которых мы не можем здесь останавливаться, но которые представляются действительно неопровержимыми, признает сочетание «гулял бы» за цельное слово с передвижным аффиксом «бы», немецкие **gehe um, gebe zu** и т. д. признаются многими за цельные слова того же типа.

815

Впрочем, следует признать, что обе последние категории сочетаний всё—таки сравнительно редки и могли бы быть отнесены в рубрику переходных случаев (а наличность всевозможных переходов надо заранее ожидать во всем, что касается живой природы, и она, как и в естествознании, нисколько не подрывает классификации). Таким образом, игнорируя эти переходные случаи и становясь на точку зрения уже данной письмом классификации, приходится признать, что те отрезки, которые называются «словами», и те, которые называются «частями» слов, действительно группируются в определенную двухстепенную систему, т.—е. что «слова» так же составляются из «частей слов», как словосочетания из целых слов. Отсюда и

соотносительность всех «слов» и всех «частей» слов между собой: если «те» в слове «пойдемте» не слово, а аффикс, то «пойдем» тем самым неизбежно делается основой, если «на» в сочетании «на столе» — слово (тоже очень трудный случай, так как «стол» без предлога невозможно), то и «стол» слово, если же «на» часть сложного слова, то и «стол» — 2-я часть такого же слова. Это соотношение мы теперь же должны заметить для наших будущих выводов в статье «Слово отдельное» (см.). Но тут же должны констатировать, что существенной разницы между «словами» и «частями» слов мы и при такой колоссальной уступке не получаем, а получаем только разницу в *степени сложенности*.

д) Можно было бы еще указать на то, что отношения между словами в предложении складываются не так, как между частями слова внутри его. В предложении они очень разнообразны, в слове же как будто бы все части обычно относятся к корню (или «определяют» корень). Но и это не так. Возьмем слово «чита тель ский». Часть «тель» превращает здесь действие чтения в предмет (читающее лицо), а часть «ский» показывает принадлежность этому предмету («чита—тель»=кто читает, а «читатель—ский»=принадлежащий тому, кто читает). Без этого «тель» часть «ский» не могла бы не только по звукам, но и по смыслу примкнуть к основе «чита» (глагольных основ

816

в соединении с суффиксом «ский» нет), и следовательно зависимость здесь идет так:

чита-тель-ский

т. — е. точно также как в группе

я люблю его

Или возьмем слово «пе ва л». Так как «певаю» и «буду петь» не существует, то это не многократный вид, как принимается обычно, а, прежде всего, давнопрошедшее время с оттенком кратности (про близкое прошлое нельзя сказать «пел»). Не трудно видеть, что этот оттенок давности создается отрезком «ва» («пел» — «пел»), тогда как отрезок «л» означает простое прошедшее. Таким образом, здесь значение корня определяется ближайшим образом частью «л», а уже эта часть определяется детальнее частью «ва», так что получается следующая схема:

Пе-ва-л

т. — е. совершенно то же, что в группе:

дом моего отца

Наконец обычное соотношение, когда все формальные части относятся к корню,

Пере-нос-к-а

соответствует сочетанию:

старый дом отца красив

Возможно, конечно, что между словами в силу большего разнообразия типов слов и отношений между ними найдутся такие типы связей, которые внутри слов не встречаются. Но ясно, что и тут дело лишь в большей сложности, и что принципиального различения на этом построить нельзя.

е) Но ведь в слове обычно одна только часть имеет так наз. материальное, вещественное значение (корень), остальные же всегда более или менее формальны (отсюда и самое название «форма» и «формальные элементы»), тогда как в предложении многие части имеют реальное

817

значение (все полные слова). Не в этом ли сущность разницы? Но, прежде всего, все частичные слова оказались бы по этому признаку не словами, так как вещественного значения они не имеют (сравн. такие слова, как «и», «а», «даже», «если» и т. д.). А кроме того (и это главное), понятия «материального» и «формального» в науке еще не установлены. Марти, напр., в результате тщательного философского анализа понятия «формы» и «материи» во всех областях знания (Marty «*Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*» Halle 1908) приходит к выводу, что в языке в области значений «материальное» и «формальное» могут обозначать только «самозначащее» и «созначащее» (*selbstbedeutend u mitbedeutend*) и ничего больше. Таким образом, разница между материальным и формальным у него получается только синтаксическая. И этот взгляд имеет очень многое за себя. В самом деле многие «полные» слова на поверку оказываются тождественными по своему вещественному значению с формальными частями. Чем, напр., «много», «несколько» отличаются от суффиксов множественного числа, «два» от суффиксов двойственного числа, «предмет», «вещь» от суффиксов существительного, «делать» от глагольных суффиксов? Мы уже не говорим об отрезках с местоименными значениями, которые в индоевропейских языках почти все оказываются корнями, а в семитских — все суффиксами.

ж) Это же различие могло бы принять и такой вид: «слова» соответствуют отдельным «представлениям», как частям мысли, а корни и аффиксы таким отдельным представлениям не соответствуют. Но чему же они соответствуют? Ведь, если мы говорим, что в слове «дев иц а» три «значения» или три «части» значения (выражение безразлично), то это не может обозначать ничего другого, как то, что в представлении, соответствующем этому звуковому отрезку, есть тоже три части. Но что такое «часть» представления? Это, очевидно, тоже представление, только меньшей степени сложности. Следовательно, и тут получается, что «слово» со своими частями это

818

«маленькое предложение», а предложение «большое слово».

з) В связи с передвижением ударения в слове части слова нередко меняют свой звуковой состав (*вад-а — вóд-ы, пев-ец — пев-ц-а* и т. д.). Но то же происходит при тех же условиях и с частичными словами (*пóд руку — пад руку*), при чем формальный оттенок значения может получаться от этого и тут и там («*пóд руку*» не равно по смыслу «*пад рúку*»).

2) Не менее труда представляет отличие слова от целого «словосочетания». Здесь особенно интересны такие слова, как «неправда», «подговаривал», «совершеннолетний» и т. д., т. — е. состоящие из отрезков, считающихся в других случаях отдельными словами. Фортунатов отделяет такое слово от словосочетания, определяя его, как «комплекс звуков, ... который... не разлагается на два или несколько отдельных слов без изменения или без утраты значения хотя бы той или другой части этого звукового комплекса». Действительно, мы видим, что «неправда» не равняется простой сумме «не»+«правда» (оно приближается по значению к слову «ложь», тогда как «не»+«правда» совершенно тождественно по внутренней связи с «не+стакан», «не+чашка» и т. д.). «Подговаривал» не равняется «под+говаривал» (в «говаривал» теряется значение давности), «совершеннолетний», конечно, не равняется, «совершенно+летний» и т. д. Но в некоторых случаях критерий Фортунатова оказывается по отношению к письменной традиции недостаточным. Так, если «безумный» действительно не равняется «без+умный», «бездушный» не равняется «без+душный» и т. д., то «безвредный» уже целиком равняется «без+вредный», «бесполезный»=«без+полезный» и т. д. Можно было бы, конечно, возразить, что значение слова «без» изменилось, что «безвредный» не=«без вреда». Но это значило бы вступить в порочный круг, так как

представка «без» отличается от предлога «без» только постольку, поскольку мы «безвредный» сознаем (или считаем, что сознаем) одним словом, а «без вреда» двумя словами. А наша задача —

819

как раз именно доказать (или отвергнуть) эту разницу. Далее, большую трудность причиняют также такие сочетания, как «железная дорога», «великий пост» (в смысле общеизвестного церковного установления, а не в смысле просто большого поста), тоже не разлагающиеся на части без изменения значения той или иной части. Фортунатов определенно указал, что по *значению* эти сочетания совершенно однородны со слитными словами (т. — е., напр., с такими словами, как «неправда»), но в то же время определил их не как «слова», а как «словосочетания», на том основании, что части этих сочетаний («железная», «дорога», «великий») имеют форму отдельных слов. Здесь опять бросается в глаза принцип соотносительности: «железная дорога» потому не «слово», что «железная» — «слово», и «дорога» — «слово», а «железная» и «дорога» потому «слова», что состоят из «частей» слов. Сущность разницы между «словом» и «частью» слова остается попрежнему не открытой. К этому можно еще добавить, что такие сочетания, как «железная дорога» есть только наибольшая степень семасиологического сцепления слов, происходящего в той или иной степени при *каждом* соединении слов в речи. Ведь и «великий инквизитор» Достоевского не равняется просто «великий+инквизитор» (ни в смысле «большой инквизитор», ни в смысле «известный инквизитор») и «летняя погода» не=«летняя+погода» (она может быть и не летом) и «старый пьяница» не=«старый+пьяница» (ругая, напр., человека «старым пьяницей», мы хотим сказать собственно не то, что он стар и что он пьет, а что он *только* «старый пьяница»). Основное же неудобство критерия Фортунатова заключается в том, что *всякое* синтаксическое единство (не говоря уже о семасиологическом) не выносит разрыва. «Завтра утром» не равняется «завтра+утром», потому что здесь один член непременно определяется другим (=«на завтрашнее утро» или «на утреннюю часть завтра»), и это выражается и определенными внешними признаками, именно *неравенством ударений и тона* того и другого слова. Точно

820

так же «читал книгу» не=«читал+книгу» (срвн. то же «читал», как непереходный глагол: «в деревне я много читал, купался, собирал грибы...» и т. д.). Словом, ни одно синтаксическое единство (а пожалуй даже вообще

ни одна цельная речевая масса, напр., ни одно литературное произведение) «не распадается на части без утраты или изменения значения той или иной части». И «слово» по своей максимальной цельности как раз именно не противопоставляется синтаксическому единству, а, наоборот, является наиболее ярким его выражением; оно есть синтаксическое единство *по преимуществу*.

3) Совершенно другого рода трудность представляет отделение *сходных* слов друг от друга. Возьмем случай наибольшего сходства: тождество звуков и легкая разница в значении, как положим в отрезке «стол» в сочетаниях: «письменный стол» и «у них всегда обильный стол». Что это, два слова или одно? Фортунатов видит в таких случаях одно слово с частичным видоизменением значения, поскольку эти различные значения «связываются между собой в сознании говорящих» (курсив наш). Но где же объективный критерий для решения вопроса, связываются в каждом отдельном случае сходные значения или не связываются? Если в одних случаях связь кажется несомненной (напр., в только что приведенном примере), а в других, наоборот, совершенно невероятной (напр., в «коньки»=лошадки и «коньки» для катанья по льду, или в «бабка»=бабушка и «бабка»=кость лошади), то во многих случаях (если не в большинстве) мы увидим нечто среднее: связь есть, но настолько слабая, что у одних может присутствовать в мысли, а у других нет, сегодня может, а завтра нет и т. д. Таковы, напр., соотношения слов «месяц»=луна и «месяц»=1/12 года, «язык»=мускулистый орган во рту и «язык»=система знаков мысли и т. д. Если и можно наблюдать это *на себе* в определенный момент речи (хотя и это чрезвычайно трудно), то решить этот вопрос для всего языка, т.—е. для гипотетического «среднего» говорящего субъекта, представляет совершенно невозможным. Аналогичные затруднения

821

представляются при отделении друг от друга слов, сходных по корню (или основе) и не сходных по формальным частям. «Стол», «стола», «столу» и т. д., «иду», «идешь», «идет» и т. д., «светло» — «светлее», «труба» — «трубка» — «трубочка», что это, «слова» или группы слов, очень похожих друг на друга? При определении слова ученые обыкновенно не устанавливают тождества этих отрезков, а в то же время в морфологии единодушно поступают так: *формы склонения и спряжения и формы изменения в роде прилагательных* относят к словоизменению (**Wortbiegung, Wortflexion**), а все остальные формы к словообразованию (**Wortbildung**). Следовательно: «лиса», «лисы», «лисе» и т. д. признаются *изменениями одного и того же слова*,

а «лиса», «лисица» двумя разными словами, только *образованными* одно от другого. Условность такой терминологии, объясняющейся, по нашему мнению, только античной традицией, показана в статье «Лексема» (см. это слово), а тут заметим только, что даже приняв это разделение, мы наталкиваемся на невероятные трудности. Дело в том, что сами понятия «склонения» и «спряжения» никогда не были точно определены, а взяты прямо из традиции. Есть ли, напр., спряжение только изменение по лицам и числам или и по временам, наклонениям, залогам? Так как в древних языках все эти формы образовывались помимо суффиксов всегда и флексиями, то они образовывали там одну сложную систему, которая и была воспринята, как система «словоизменения». Но в новых языках те же формы часто образуются только суффиксами (напр., русское прошедшее время: любила, любило, любили) или вообще явно не входят в систему спряжения (напр., наш возвратный залог). Если понимать «словоизменение» и «словообразование» *традиционно*, то получается такой, напр., абсурд, что французские **je parle** и **je parlais** одно «слово» в разных изменениях, а русские «говорю» — «говорил» — разные слова. Если же понимать формы «словообразования» и «словоизменения» с их *внутренней* стороны, т. — е. как формы синтаксические и несинтаксические (см. синтаксис),

822

то затруднение получается еще большее, т. к. провести границу между теми и другими не так — то легко, и ученые до сих пор о многих формах спорят, синтаксические они или несинтаксические (напр., время и наклонение глагола).

В нижеследующем мы позволим себе высказать только одно основное соображение, существенно видоизменяющее самую постановку вопроса.

Нам кажется, что для того, чтоб расчистить почву для дальнейших исследований, необходимо раз навсегда покончить с традиционным употреблением термина «слово» в 2—х *совершенно различных смыслах*: в смысле отдельного психо—физиологического *акта* членения речи и в смысле ассоциативной группы представлений, обособившейся в уме говорящего в результате этого членения. Возьмем простейший житейский случай: через комнату прошло 3 человека, а через некоторое время еще три. Сколько человек прошло всего через комнату? — 6. Теперь представим себе, что во второй тройке был человек, уже проходивший перед этим в первой тройке. Сколько человек прошло при этом через комнату? *Ответ*

невозможен, пока мы не определим, что мы разумеем в нашем вопросе под словом «человек». С точки зрения полотера прошло 6 человек (следы 12—ти ног), с точки зрения человека, следящего за голосованием (если это было голосование), прошло 5 человек (5 голосов), с точки зрения Гераклитовской философии прошло 6 человек (он сказал бы, что один и тот же человек не может дважды пройти через одну и ту же комнату), с точки зрения Платоновской — 5 (5 «идей» или 5 «сущностей») и т. д. Даже и биолог не может дать безоговорочного ответа на вопрос, потому что в *количественном* смысле несомненно прошло 6 отдельных человеческих особей, а в *качественном* только 5. Совершенно то же и со словами. В каждом из сочетаний: «я пришел домой» и «мы поехали домой» по 3 слова, а в сумме выходит то 5, то 6, смотря по тому, что понимать под словом «слово». Любопытно, что в фонетике эта путаница уже давно устранена введением принятого теперь почти всеми термина

823

«фонема». В слове «колокол» напр., (произн. **колэкэл**) имеется 7 отдельных звуков, но всего 4 фонемы (к, о, л, э). В настоящих строках мы решительно вводим то же различие и в лексикологию, обозначая эти два понятия, как слово—член и слово—тип. Только первое из этих понятий заслуживает названия «отдельного слова» (см. особую статью под этим заголовком), 2—е же очевидно есть не слово, а группа слов, которую во избежание недоразумений лучше всего назвать особым именем. По аналогии с «фонемой» мы предлагаем термин «лексема» и посвящаем этому понятию особую статью (см. это слово).

Само собой разумеется, что единого определения для этих 2—х совершенно разнородных понятий быть не может, и задача определения «слова» таким образом раздваивается.

А. Пешковский.

СЛОВО ОТДЕЛЬНОЕ — один из важнейших членов нашей речи. Для определения этого понятия мы прежде всего должны определить более общее понятие *члена* речи. Под «членом» мы будем разумеать всякую языковую единицу, выделяемую сознанием в процессе речи путем противопоставления ее тому, что следует за ней, или тому, что предшествует ей, или и тому, и другому. Само собой разумеется, что эти единицы существуют в уме говорящих не только в момент речи, но потенциально и во всякое другое время, т. — е. привычное отношение всякой единицы к предыдущему и к последующему отложилось в сознании путем ассоциации тоже, как особый тип связи. Но это именно *тип связи*, а не тип

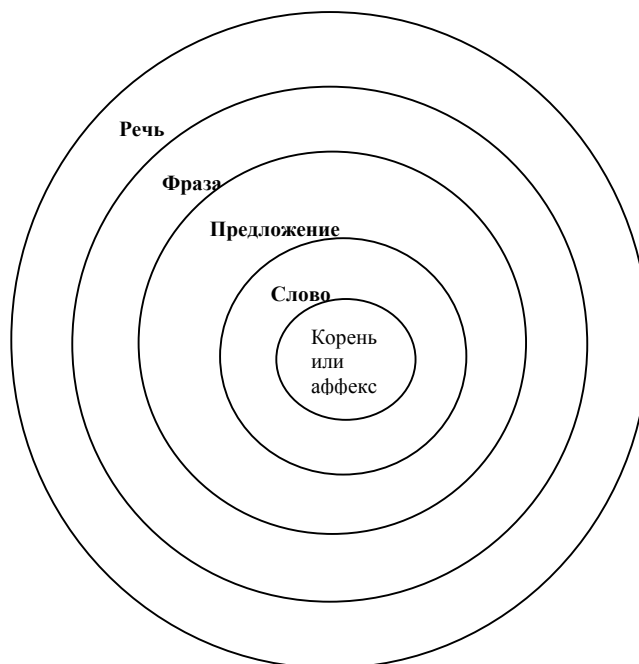
обособившихся из связи элементов. Яснее всего это будет видно на простейших элементах речи — на звуках. Звук *к*, как *фонема*, т. — е. как «звук—тип», будет ассоциироваться прежде всего со всеми другими *к*, встречающимися в речи, затем более слабой связью будет связано с другими задненебными (*г, х*), другими взрывными (*г, б, д, т, п*) и т. д., наконец, еще более отдаленной связью с другими согласными вообще. Звук же *к*, как «звук—член» будет ассоциироваться прежде всего со всеми *гласными* и притом

824

прежде всего с гласными, стоящими *после* этого *к*, потому что без такого гласного его даже и произнести невозможно; более слабой связью он будет связан с предшествующим гласным, еще более слабой связью с теми немногими согласными, с которыми он сталкивается в речи (напр., *с, р, л, н*, как раз преимущественно те, с которыми он не связан, как тип). Подобным же образом, отрезок «любит», как тип, будет связан с отрезками разных *сходных* категорий (словарно: *ухаживает, заботится, лелеет, ревнует, ненавидит, ругает* и т. д., грамматически: *любишь, люблю, любовь, влюблен* и т. д., *сидит, горит, читает, пишет* и т. д.), а, как член, будет связан только с *несходными* категориями предыдущего и последующего (словарно: с названиями всех существ, которые способны любить, с названиями всех предметов, которые могут вызывать любовь и т. д., грамматически: с окончаниями *именительного падежа* предшествующего существительного, *винительного падежа* последующего существительного и т. д.). Все «члены» речи мы разделим на 2 принципиально различные категории: на «*значащие*» и «*незначащие*». Незначащими будут *звук, слог и такт* (ритмическое объединение слогов от ударения к ударению, рассекающее слова

825

на части), а значащими все остальные (значащая часть слова, словосочетание, предложение, сочетание предложений и т. д.). Условимся называть *значащие* члены *синтагмами* (термин, обычно употребляемый в несколько ином смысле). Тогда мы получим следующую схему речи с ее основными *синтагмами* в порядке убывающей сложности:



Мы говорим, про «основные» синтагмы, так как существуют и промежуточные типы (обособленные группы предложений во фразе, обособленные группы слов в предложении), которых мы здесь не станем касаться. Понятия «фразы» и «предложения» определяются в другом месте книги (см. «предложение»), куда мы и отсылаем читателя. Здесь, в связи с определением «слова», должен быть прежде всего решен общий вопрос: в каком порядке определять синтагмы, в порядке *убывающей* или *возрастающей* сложности, т.—е. определять ли, напр., «предложение» посредством «слова» или, наоборот, «слово» посредством «предложения» и т. д. До сих пор определение происходило не в том и не в другом порядке, а просто все определения тянулись к «слову» («часть» слова посредством «слова», «предложение» тоже посредством «слова», а само «слово» или никак, или очень недостаточно). Ясно, что только один

826

из этих двух порядков возможен, и здесь нам предстоит выбрать один из них. Так как синтагмы есть значащие члены, то, очевидно, порядок определения должен соответствовать порядку внутреннего членения речи—мысли. Примыкая во взглядах на этот предмет всецело к идеям Вундта и Морриса (E. P. Morris, «On principles and methods in latin syntax», New—York, 1902) и считая, что внешнее членение речи не есть результат *сложения* представлений, а есть наоборот результат *расчленения* первоначального цельного «зародыша» мысли, мы должны, очевидно, определять в порядке *убывающей* сложности. Следовательно, «слово» должно определиться из «предложения». Далее, 2—й вопрос, который уже прямо подведет нас к

делу, будет следующий: отличается ли «слово», как синтагма, чем —нибудь *существенным* от соседней высшей синтагмы (предложения) и от соседней низшей (корень или аффикс), или не отличается? Если бы отличия никакого не было, то определение оказалось бы чрезвычайно простым: «слово» есть синтагма такой—то степени. Если бы отличие нашлось, его необходимо было бы включить в определение. Для решения этого основного вопроса необходимо прежде всего *совершенно отрешиться от письменной традиции* и представить себе, что мы не знаем, на что распадается предложение. Тогда, мне кажется, обнаружатся следующие три разнородных единицы, на которые оно может распадаться:

1) Отрезки предложения, *имеющие собственное ударение* (выдыхательное или музыкальное — безразлично), *допускающие после себя и перед собой остановку в речи и распадающиеся сами на синтагмы меньшей величины*. Это — «слову́ в полном смысле слова и, быть может, в единственном смысле, который бы ему следовало придавать. И если мы к ним применим вопрос, поставленный выше, о сущности разницы между синтагмами разных степеней, то ответ получается чрезвычайно легкий и быстрый: между ними и синтагмами следующей степени (частями слов), очевидно, есть существенная разница, и она состоит именно в том, что «часть» слова не имеет *ни одного*

827

из тех признаков, которые только что перечислены: не имеет своего ударения, не допускает после себя и перед собой паузы, и не делится дальше на значащие части. Таким образом, здесь при переходе от *такого* «слова» к «части» слова, приходится констатировать, действительно, резкий скачок в отличие от всех предыдущих звеньев нашей концентрической схемы (см. «предложение»), и осознанием этого скачка и следует объяснять введение деления на слова в письменность. Этот скачок делается особенно ясен, если обозреть всю схему синтаксического и ритмического дробления речи. На *высших* ступенях ее (фраза, группа предложений, предложение, группа слов) синтаксическое и ритмическое дробление в общем и в целом сливаются. В *слове* начинается расхождение: словосочетания синтаксически делятся на слова, а ритмически на такты, которые не во всем совпадают со словами (только общая ударяемая верхушка и *возможность* для слова быть тактом). Наконец *после* «слова» происходит уже *полный* разрыв: синтаксически слова делятся на корни и аффиксы, а ритмически на слоги и звуки, и между тем и другим делением нет уже *никакого* соотношения.

Таким образом «слово» в этом его *собственном* значении есть действительно, великий рубеж, на котором смысл порывает с ритмом.

2) Отрезки предложения, имеющие собственное ударение и допускающие перед собой и после себя остановку, но не распадающиеся на синтагмы меньшей величины. Это так наз. «бесформенные» полные слова («вчера», «здесь», «какаду» и т. д.). Они тоже существенно отличаются от «частей» слова, но уже только 2—мя признаками, как видно из определения.

3) Отрезки предложения, не имеющие ни одного из перечисленных выше признаков, но и не составляющие частей тех «слов», которые определены в п. I. Дело идет, как читатель, конечно, уже догадывается, о так наз. *частичных* словах: предлогах, союзах, отрицаниях и т. д. (в немецком сюда же относится и член, во французском — и член и такие «слова», как *je, tu, il, me, te, le* и т. д.). Это самая трудная и спорная группа.

828

Отличаются ли они хоть чемнибудь от частей слов? Только одним: не существует тех «слов», к которым бы они составляли части. Это члены, совершенно аналогичные частям слов, но как бы *рассыпанные* между цельными словами. Отсюда и их синтаксическое значение, как таких синтагм, на которые *непосредственно* распадается предложение. Отсюда и их отдельное начертание: их *не с чем* писать слитно. Все это может быть представлено следующей схемой:



Определение «слова», очевидно, и «будет зависеть от того, какие из этих категорий мы будем называть

829

«словами». Если только 1—ую, то определение дано выше в п. I. Если 1—ую и 2—ую вместе, то это определение на один признак убавится (только

ударение и возможность паузы). Если все три вместе, то определение примет тот вид, о котором было уже сказано: «слово» есть синтагма такой — то степени, т. к. третья категория по *существу* от синтагм соседних степеней не разнится. В сущности, следовало бы иметь 3 разных термина для каждой из этих категорий и, сверх того, термин для первых 2—х, взятых вместе, термин для второй и третьей, взятых вместе, и термин для всех трех. Но традиция дала нам вместо шести терминов один — «слово».

А. Пешковский.

СЛОВОИЗМЕНЕНИЕ. Такое изменение отдельного слова, которое, не меняя его реального значения, вносит известные различия в обозначаемые формой слова отношения его к речи. Сюда относятся все формы сказуемости глагола, а из собственно синтаксических форм те, которые обозначают лишь частичные различия в обозначенном основой отношении их к другим словам словосочетания; таковы 1. падежные формы существительных, 2. формы рода, числа и падежей прилагательных, 3. формы рода и числа прилагательных в предикативной (краткой) форме и глаголов в прош. врем. и условном наклонении, 4. формы лица глаголов. Остальные синтаксические формы (см.) отдельных слов и формы несинтаксические не являются формами словоизменения.

Н. Д.

СЛОВООБРАЗОВАНИЕ. Способ образования слов, показывающий, что слово, образованное по этому способу, представляет известные отличия в значении от других слов с той же основой независимо от словосочетаний, в которых они находятся. В формах С. различаются по значению: а) формы, обозначающие различия в известном изменяющемся признаке этих слов, наприм., в качестве, количестве, размере и др. свойства предмета мысли, обозначенного основой слова; сюда относятся формы числа существительных: волк — волки и пр., формы с уменьшительным, увеличительным,

830

ласкательным, презрительным и т. п. значениями и без этих значений: дом — домик — домище, старик — старичок — старикашка, белый — беленький, большой — большущий, полно — полнехонько и др., степени сравнения: тепло — теплее, формы вида и залога глагола: списать — списывать, колоть — кольнуть, ходить — хаживать, запасать — запасаться и пр.; б) формы, обозначающие отдельные предметы мысли, как находящиеся в известном

отношении к другим предметам мысли, обозначенным словами с той же основой, но другой словообразовательной формой: писать—пишущий—писатель—писание, стол—столяр—столовый и пр. К формам С. относятся и синтаксические формы неизменяемых слов: наречий, деепричастий и инфинитивов, не являющихся формой словоизменения (см.).

Н. Д.

СЛОВСОЧЕТАНИЕ. Сочетание двух или более полных (т.—е. не частичных) слов с относящимися к ним частичными словами или без них в речи, являющееся по значению одним целым. С. может представлять само по себе законченное и по форме, и по значению целое, напр.: *он болен, я хочу спать* и т. п., или являться частью другого С.: напр. в С. *сегодня весь день идет дождь* сочетания слов *весь день* и *идет дождь* сами по себе тоже являются С., но взятое оттуда же сочетание слов *сегодня весь* не представляет С. (хотя в другом контексте и эти слова могли бы составлять С.), п. ч. слова *сегодня* и *весь* здесь не объединяются по смыслу в одно целое. Для того, чтобы выразить связь между словами в С. и обозначить отношение этой связи к мысли говорящего, пользуются различными способами обозначения отношения слов, входящих в С., друг к другу и к мысли говорящего, которые и делают такое сочетание слов С—ем. Эти способы называются формами С. или *синтаксическими формами* (см.).

Н. Д.

СЛОВОРАЗДЕЛ, слор, междусловесный перерыв, малая цезура — есть перерыв в стихе между двумя словами. Это обозначение во многом очень и очень условно, так как эксперимент со специальными аппаратами

831

показывает, что нередко звук между отдельными словами совершенно не прерывается. Понятие это введено А. Белым для объяснения различия между формами таких междусловесных пауз или, как он сам писал, — паузных форм. Фактически дело сводится к изучению количества неударных слогов между двумя ударными и того места, на которое приходится перерыв между словами, из которых одно несет первое ударение и следующее второе, заключающее рассматриваемую систему. Ритмически, в случае полуударений, слоры имеют некоторое значение, так как количество неударных слогов за ударными и положение полуударения меняют интенсивность неударных слогов, а также интонационных пауз, следующих за ударениями. Можно сказать, что в общем слор относится, главным образом, к субъективному ритму, когда он активен вообще, что не всегда

бывает. Слоры правильных стоп, не имеющих пблуударений (ускорений), бывают, как это естественно, двух родов: после ударного слога (в хорейской схеме), то—есть мужские слоры или, по терминологии Белого, формы «а», и после неударного слога, женские, формы «в». Разница между этими двумя слорами почти не ощущается ухом. В случае полуударения (ускорения, пиррихия) дело меняется. Тогда мы имеем схему:

—У—У—

Эта схема может иметь следующие слоры:

- 1) мужской слор, формы «А»—|УУУ—
- 2) женский слор, формы «В»—У|УУ—
- 3) дактилитический слор, формы «С» ...—УУ|У—
- 4) гипердактилический слор, формы «D» .—УУУ—

В этих схемах значок «—» означает неударный слог, значок «—|—» ударный, значок «У» слог, на который попадает полуударение, т.—е. слог, на котором имеется лишь метрикоритмическое ударение и отсутствует лексикологическое. Характеры этих слоров таковы: форма «А» дает самое сильное ударение для предшествующего (первого в системе) ударного, так как перерыв

832

следует непосредственно за ним, и тогда слор совпадает с интонационной паузой, напр.:

Свои уста... оторвала.

Слор типа «С», где полуударение падает на последний слог первого слова, для русского слова обычно дает совпадение второстепенного лексикологического ударения с метрическим, дает некоторое подобие метрико—лексикологическому, т.—е. нормально—стиховому ударению, например:

В уста замер...шие... мои

нечто сходное двум интонационным разрывам.

Слор типа «D» малоупотребителен, он сильно заглушает полуударение и произносится труднее других:

И сердце тре...петное вынул,

первое ударение в этом случае усиливается.

Слор типа «В» наиболее употребительный и наиболее выразителен, это, так сказать, рядовой слор, нормальное полуударение:

И жар неволь...ный умиленья.

Употребляемость слоров в русском стихе такова: у Пушкина в «Евгении Онегине» на сто строк встречаем пиррихических (или больших, в отличие от малых, метрических) слоров:

	Формы слоров.				
	А	В	С	D	Всего.
На 1 стопе.	14,45	4,83	0,32	0,0	19,60
-"-2-""-	0,32	2,18	2,17	0,0	4,67
-"-3-""-	5,27	2,90	27,17	1,41	62,73
Всего	20,04	35,91	26,66	1,41	87,02

Из этой таблички видно, что чаще всего употребляется слор «В», за ним идет «С», далее «А» и, наконец, «D». На самом деле, слор «А» употребляется много реже, чем то показывает табличка, так как ускорение на первой стопе всегда (условно, по традиции Белого) означает слором «А». Запись строки для разбора и подсчета делается следующим образом:

833

В уста замершие мои
а — С —

где маленькое «а» означает метрический слор на первой стопе, черточки условно означают стопы без слоров и прописное «С» — пиррихический дактилический слор. Рядом означает № типа строки (их не так много, несколько более 60 употребительных) и рифменная пауза — женская или мужская. Последнее существенно потому, что опыт показывает, что при женской рифме количество слоров «С» и «D» несколько увеличивается. Употребляемость слоров значительно меняется у различных поэтов и даже у одного и того же автора в различные годы его деятельности. Например, молодой Пушкин и Пушкин перед концом своей деятельности:

	А	В	С	D	Всего
«Кольна»	4,36	45,15	22,22	—	71,73
«Медный Всадник»	20,64	32,26	27,74	0,87	81,51
Ломоносов	12,33	38,33	29,33	1,00	80,99
Державин	17,37	28,30	22,49	1,44	96,60

Но, конечно, много разительнее сопоставление количества больших слоров по стопам, что, впрочем, скорее относится к учению об ускорениях. Это сопоставление характеризует Пушкинское возвращение к диподии (см. Стихосложение).

Слоры «хорея» дают более однообразную картину. Слоры трехдольника в метре, очевидно, дают «а», «b» и «с», в случае ускорения (трибрахия), получаем схему:

–UUUU–

которая дает слоры:

A –|UUUU–

B –U|UUU–

C –UU|UU–

D –UUU|U–

E –UUU|U–

F –UUUU|–

Но трибрахий вообще очень редок, есть отдельные примеры у Некрасова («Я, душа моя, славянофил» и еще два–три случая), они много чаще у футуристов, главным образом у Пастернака, который их употребляет в четырехстопном трехдольнике; вот очень изящный трибрахий его формы «А» (как это

834

часто бывает, смягченный полуударной анакрусой).

Нынче в Спасском с дороги
бре венчатый домик
Видит, галлюцинируя, та же
тоска

Запись слоров (а с ней и весь метод Белого) иногда представляет неодолимые трудности, ибо нередко невозможно решить, является ли данная строка строкой с ускорением или без него, односложные же слова часто путают слор. Это создает необходимость презумпции, которая неизбежно сказывается на статистике: исследователь получает то, что он хотел получить. Это тем легче, что большое количество ускорений Белый считал признаком «хорошего ритма» (совершенно неосновательно, разумеется), и поэтому создавалась тенденция искать ускорений. Сверх того, исследователю, конечно, лестно раздобыть редкую форму. Учение о слорах и ускорениях может быть лишь дополнительной дисциплиной к учению о ритме стиха, а такое должно опираться на акустический эксперимент (работы П. Веррье, Ландри, Руссело, Скрипчюра и др.).

С. П. Бобров.

СЛОГ — звук или сочетание звуков, произнесенные отдельным напором выдыхаемого воздуха. Звуки в процессе речи не одинаковы по силе выдыхания и звучности. И выдыхание и голос при говорении то усиливаются, то ослабевают, и таким образом речь как бы распадается на волны выдыхания и звучности, представляющие промежутки между моментами наибольшего ослабления выдыхания или звучности с одним моментом наибольшей силы; такие промежутки и называются С. Сила выдыхания (громкость) и звучность (сила голоса) обыкновенно совпадают. С. может состоять из одного звука (так, наше «ау» распадается на 2 С., каждый в один звук, п. ч. посередине между *а* и *у* в этом слове происходит ослабление звучности, а затем голос опять усиливается, но можно произнести — и так в б. ч. языков и бывает — сочетание *ау* в один С.) и из нескольких звуков; в последнем случае наиболее сильный или звучный звук слова наз. *слоговым*, а остальные *неслоговыми*

835

в сочетании согласных звуков с гласным в нормальных условиях слоговым является гласный, как наиболее звучный, а неслоговыми согласные, но при ослаблении звучности гласного последний может стать неслоговым, если рядом с ним стоит сонорный (см.) согласный звук, делающийся в таком случае слоговым; в сочетании несонорных согласных звуков с сонорными последние могут стать слоговыми; таково, напр., в русском яз. *р* в словах *оборотень*, в театрах при произнесении их без гласных звуков по соседству с *р* и др.; при сочетании двух или более гласных звуков один из них является слоговым, а другие могут стать неслоговыми, причем обычно в таких случаях неслоговыми являются гласные более высокого подъема (см. Гласные); поэтому из гласных звуков чаще всего бывают неслоговыми *и* и *у*. В русском яз. из гласных в неслоговом употреблении встречается только *и* (буква *й*): *дай*, *рой*. Из согласных в русском яз. слоговыми могут быть сонорные согласные, но только в безударных С. вследствие утраты соседних гласных (примеры выше). Реже встречаются слоговые шумные: *кошчка*, и т. п. Грамматическое правило, что в каждом русском слове столько слогов, сколько в его письменной передаче гласных букв, не считая *й*, в большинстве случаев верно, п. ч. под ударением слоговыми в русском яз. могут быть только гласные, а без ударения согласные могут стать слоговыми только вследствие утраты гласных звуков, которые продолжают обозначаться на письме гласными буквами. С. делятся на *открытые*, оканчивающиеся на слоговой звук: *до—ма*, *зна—ю*, в сербск. яз. *бр—до* «гора» (все слоги — открытые), и *закрытые*, оканчивающиеся на неслоговой звук: *дом*, *дай*,

двор—ник, чай—ник, немец, blau «синий» (все слоги закрытые). При стечении в слове или словосочетании нескольких С. граница между двумя С. или *слогораздел* находится а) если между двумя слоговыми звуками — один краткий неслоговой звук, то перед этим звуком: тра—ва, мо—я, и т. о. первый из них является открытым, б) если — один долгий неслоговой звук, то посередине его: мас—са и пр., в) если — несколько согласных звуков,

836

перед этой группой или в середине ее, в разных языках и при стечении разных звуков различно; часто границу указать трудно или невозможно.

Н. Д.

СЛОЖНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ. Сложное словосочетание, обозначенное интонацией, как законченное целое, и состоящее из двух или более предложений, т. — е. словосочетаний с формой сказуемости, связанных друг с другом теми или другими формальными признаками (союзами, относительными словами, помещением одного предложения между членами другого предложения, интонацией, порядком слов и др.). В виду неудовлетворительности этого термина были попытки заменить его другими: «синтаксическое целое» (Овсянико—Куликовский), «сказ» (Пешковский), «фраза» (Гиппиус). Впрочем, все названные лица объединяли под этими терминами как т. н. С. П., так и несложные предложения, когда они являются в речи не связанными формально с другими предложениями.

Н. Д.

СЛОП — см. Словораздел.

СМЕХ — психофизиологическое явление, лежащее в основе комизма и определяемых им литературных эффектов от просто смешного, забавного, до сатиры и комедии. Природа смеха и связанных с ним литературных явлений до сих пор представляется недостаточно уясненной. Наиболее близкими к существу дела можно считать положения о природе смеха в жизни и литературе, развитые в работе Г. Бергсона: «Смех в жизни и на сцене» (СПб. 1900), и согласующиеся в целом и частностях с обширными кругами явлений комического.

Смех — явление, свойственное исключительно человеку. Следовательно, смех как—то непосредственно связан с тем, что более всего отличает от животных человека, с его рассуждающим интеллектом. В то же время смех, начиная с улыбки, есть выражение какой—то жизненной радости, чувствуемой, и в той или иной мере осознанной. В смехе есть также

некоторые элементы, утверждающие какое—то превосходство того, кто смеется, над тем, что вызывает смех, забаву над

837

собой, осмеяние. Смех есть явление по преимуществу социальное; он доставляет человеку наибольшую долю удовольствия, когда разделен с кем—либо, в действительном общем заразительном смехе, напр., при представлении забавных сцен в театре или по крайней мере в воображении — при чтении комического произведения, напр., мы воображаем себе смеющегося автора и т. п.

Ни мертвая природа, ни живая, без отношения к человеку, не возбуждает ни в каких случаях смеха; здесь забавны могут быть только редкие примеры игры случайности, напомнивших нам неожиданно мир человека (какая—нибудь скала, оказавшаяся неожиданно живым подобием уродливого лица или прыжки и движения животного, неожиданно напомнившие ухватки человека (цирковые эффекты животных, изображающих людей и т. п.). По остроумному объяснению Бергсона, наш смех есть выражение радости нашего осознанного бытия, той радости жизни как бы себялюбивой, которая невольно вспыхивает в нас, когда перед нами является нечто, свидетельствующее, что пред нами живая и полная жизнь была только что нарушена вторжением в эту жизнь какого—либо мертвого, косного, механического, автоматического начала. Сказавшись в человеческом существе или обществе, это чуждое жизни начало как—то умалило сейчас его жизненность. Мы это ощутили и на миг радуемся, что это умаление собственно нас не коснулось, что мы оказались выше его, и это себялюбивое удовольствие мы выражаем смехом. Таким образом смех есть знак удовольствия от почувствованного нами своего превосходства над враждебным живому мертвым или косным началом. В этом легко убедиться, если проследить простейшие примеры комических эффектов — напр., от неожиданного забавного падения человека, которому это не повредило — продолжая более сложными эффектами, и кончая самыми тонкими и глубокими. Во всех явлениях смеха первенствующую роль играет именно это вторжение в жизнь чего—то косного. Поэтому и в основе всякой общественной сатиры лежат явления борьбы живой жизни с некоторою косностью и

838

механичностью, излишнею устойчивостью общественного уклада; явления борьбы индивидуальной жизни против привычек и устойчивых обычаев.

Смех следовательно является самозащитой общественных групп от их омертвления.

Смешны противоречия жизненности разной степени в людях и обществе (например, проказливая молодость и размеренное однообразие привычек стариковства и т. п.) или противоречия жизненности между людьми различных общественных групп (комизм, напр., барина, аристократа в сопоставлении его с трудовым людом в обстановке его привычного и гармонически идущего труда, а иногда и наоборот). То же подтверждается таким простейшим примером комического, как изображение живыми людьми механических фигур: принцип этого смехотворного противоречия объясняет, почему бывает так комична и вызывает смех всякая механизация жизни, ее регламентация и бюрократизация и т. д. и т. п. Против механизации живой органической жизни в смехе восстает все наше живое сознание. Но смех легко и часто гаснет. Над страшным непосредственно — смеяться трудно. Уродство вмешательства в живую жизнь косных и механических начал иногда приобретает пугающий характер, и мы боимся тогда победы этих начал над жизнью: во многих подобных случаях смех делается болезненным, истерическим и выражает не торжество человека над мертвым и косным, а трагический его ужас пред смертью, побеждающей живое («Мертвые Души» Гоголя, «Игрушечного дела люди» у Салтыкова, бездушные обыватели Чехова). Так мы, напр., болезненно воспринимаем некоторые эффекты пугающего смеха Гоголя (конец «Ревизора», некоторые страницы «Мертвых Душ») или смеха Салтыкова. Так начавшись с легкого, с усмешки, от жизнерадостно действующего — забавного, смех переходит иногда в свою прямую противоположность, к горьким слезам о гибели жизни. С этими особенностями связано и явление разложения смеха у многих сатириков и юмористов: у них в конце концов раскрывается нередко мрачное, вовсе не жизнерадостное созерцание. Известен

839

классический анекдот о мрачном Полишинеле. Примеры: — Свифт, наш Гоголь, Глеб Успенский, Чехов, Салтыков. Разложение смеха у чистых юмористов связано с особенностью юмора (см. это слово), как настроения человеческой души, которое не только осмеивает ниже стоящий мир смехотворного, но и чувствует свое собственное тесное и теплое родство с ним; юмор не только обличает, как чистая рассудочная сатира, но и болеет за мир и людей, среда которых схватывает и чувствует достойные осмеяния элементы мертвого, косного и механического. Отсюда у юмористов, с

отличающего их складкой живой чувствительности, особая легкость перехода к плачу о людях. Угасание смеха у смехотворцев иного склада, у чистых сатириков, у которых преобладает рассудочное превосходство ума над глупой механической жизнью, переходит не в плач, а в пророческое обличение и негодование; под ударами сатирического бича люди уже не смеются (эффекты убийственно мрачной сатиры Свифта на человечество или сатиры Салтыкова, о которых передает Тургенев, что при чтении его очерков в обществе люди иногда не смеялись уже, а корчились в какой—то тягостной, мучительной судороге).

Смех в русской литературе освещен исследователями ее пока очень недостаточно. Русский смех то склоняется к светлому юмору (Пушкин, Гоголь, Островский, Глеб Успенский, Чехов), но так же и к жесткой сатире (Салтыков), при чем у нас ярко обрисовалось в истории юмора и сатиры вышеуказанное явление — разложение смеха у смехотворцев, что особенно сильно у Гоголя, Гл. Успенского, Чехова. Русский юмор окрашен также элементами малороссийского юмора — Гоголь и южанин Чехов и т. д. Карриатура и летучая сатира и юмористика журналов не получили у нас, в связи с политическим гнетом (смех пуглив), достаточного развития, хотя моментами играли в литературе значительную роль (юмористика XVIII века, «Свисток» и «Искра» в 50—60—е г.г., вспышка политической сатиры после 1905 г.).

В. Чешихин — Ветринский.

840

СМЕШАННЫЕ ГОВОРЫ. См. Переходные говоры.

СМЫЧНЫЕ согласные. То же, что *взрывные*.

СМЯГЧЕНИЕ См. Палатализация.

СОБСТВЕННЫЕ ИМЕНА. См. Наричательные имена.

СОГЛАСНЫЕ. Звуки, характерным признаком которых является немusыкальный шум, производимый сближением органов произношения (С. *фрикативные*, см.) или разрывом тесно сомкнутых органов произношения под напором выдыхаемого воздух (С. *взрывные*, см.). При произношении С. голос может участвовать или отсутствовать. В случае преобладания голоса перед шумом, чтл получается в том случае, если полость рта, несмотря на сближение органов речи, или полость носа достаточно открыты, чтобы служить голосу резонатором, образуются

сонорные С. звуки (см.), т.—е. *плавные* (см.) и *носовые* (см.), в остальных случаях — *шумные* (см.). Шумные звуки в свою очередь делятся на *звонкие* (см.), образуемые с участием голоса, и *глухие* (см.), образуемые без участия голоса, отсутствие которого обыкновенно возмещается более энергичной артикуляцией органов произношения. По участию тех или других органов произношения с. можно делить на *гортанные* (см.), *язычнонебные* (см.) и *зубные* (см.), а *язычнонебные* — на звуки *корональной* артикуляции, образуемые поднятием кончика языка к небу (сюда относятся т. н. *зубные* или *нёбнозубные* — см. *твердые*), *коронально—дорсальной*, образуемые поднятием кончика и передней части спинки языка к нёбу (сюда относятся т. н. *мягкие зубные*) и *дорсальной* артикуляции, образуемые поднятием спинки языка к нёбу (С. *средненёбные* и *задненёбные*) или, по месту поднятия языка, на *нёбнозубные* или *зубные* (см.), *средненёбные* (см.) и *задненёбные* (см.). См. также *Латеральные* и *Фаукальные* звуки.

Н. Д.

СОГЛАСОВАНИЕ. Форма словосочетания, состоящая в том, что прилагательное или спрягаемый глагол

841

по форме применяются к существительному. В русском языке различают следующие виды С.: 1. С. прилагательного в атрибутивной (см.) форме с существительным в роде (см.), числе (см.) и падеже (см.), 2. С. прилагательного в краткой (предикативной, см.) форме и спрягаемого глагола в прошедшем врем. и условном накл. с существительным в именительном падеже (подлежащим) в роде и числе, 3. С. спрягаемого глагола в наст. и будущ. врем. и повелит. накл. с подлежащим в лице и числе. Первые два случая С. представляют *применение к форме существительного*, хотя бы и несинтаксической (см. *Синтаксическая форма*), как С. в роде и числе. Правда, род существительных не всегда обозначен формой, но в тех случаях, когда он обозначен формой, формы рода прилагательных вполне соответствуют роду тех существительных, которые имеют одинаковую с ними форму, ср. *худой* и *портной*, *отцов* и *Тамбов*, *худая* и *запятая*, *худое* и *жаркое*. В 3—м случае применения к форме не имеется: существительные не имеют даже несинтаксической формы лица; личные местоимения 1—го и 2—го лица — отдельные слова, а остальные существительные лица вовсе не обозначают; формы числа в личных формах глагола совершенно несходны с формами числа существительных и иногда даже не совпадают по употреблению (в некоторых языках, м. пр. в

древнерусском и в русских народных говорах встречаются случаи употребления множ. ч. глаголов при существительных собирательных в единств. ч.); кроме того, формы лица и числа глаголов даже и не требуют при себе непременно подлежащего, с которым эти глаголы согласуются. Поэтому удобнее термин С. оставить только для первых двух случаев (С. в роде, числе и падеже и С. в роде и числе).

Н. Д.

СОНЕТ — лирическое стихотворение, состоящее из четырнадцати стихов, построенных и расположенных в особом порядке. Строгая форма, требующая исполнения многих условий. Пишется сонет преимущественно ямбом — пятистопным или шестистопным; реже употребляется четырехстопный ямб.

842

14 стихов сонета группируются в два четверостишия и в два трехстишия (терцета). В двух четверостишиях, — в первой половине сонета, — как общее правило, должны быть две рифмы: одна женская, другая мужская. В двух трехстишиях второй половины сонета другие рифмы, которых может быть и две, и три. Примеры схем более употребительного расположения рифм таковы:

- 1) **abba, abba, ccd, ede**
- 2) **abba, abba, cdc, dee**
- 3) **abba, abba, cdd, ccd**
- 4) **abab, abab, cdc, cdc**
- 5) **abab, abba ccd, eed,**

и т. д.

Основною и самую красивую формою для первых двух четверостиший считается «опоясанные» рифмы: **abba** повторяющиеся в каждом четверостишии. Наименее стильными считаются схемы сонетных четверостиший не с двумя, а с четырьмя рифмами. Распределение мужских и женских рифм зависит от того, с какой рифмы начат сонет. Значительно больше разнообразия предоставляется в распределении рифм (две или три по желанию) по трехстишиям. Соблюдается строго лишь правило, что если второе четверостишие кончилось мужской рифмой, то первое трехстишие должно кончиться женскою, и наоборот. Построение трехстиший следует в особенности классическому правилу: если четверостишия построены на *опоясанных* рифмах по повторяющейся схеме **abba**, то *третий* стих *первого* терцета рифмуется со *вторым* стихом *второго* терцета. Если же четверостишия

построены на перекрестных рифмах, по схеме **abab** то в терцетах общую рифмою связываются два *первые* стиха *второго* терцета, и общую рифмою соединены *последние* стихи *обоих* терцетов. Вообще же третий стих первого трехстишия рифмуется или с предпоследним или с последним стихом второго терцета. Все остальные формы более или менее отступают от основной. В общем идеальной, строго классической формой сонета является его вид: **abba abba 00d 0d0** (нулем обозначены свободные рифмы); а также форма:

abab abab 00d 00d.

843

Ряд условий ставится и звучащей стороне сонета (название от **sonnare** — звучать). Все стихи должны быть равномерны с положенным местом для цезуры. Рифма требуется наиболее совершенная. Для четверостиший одна рифма мужская, другая — женская; для трехстиший с двумя рифмами тоже самое, а с тремя — обе рифмы одного рода и одна другого. В трехстишиях должны быть иные рифмы, нежели в четверостишиях. Повторение рифм на всем протяжении сонета недопустимо. Недопустимо повторение в сонете (без особой поэтической надобности) одного и того же слова. Помимо строгого соблюдения внешней формы и указанных условий гармонии, сонет должен обладать внутренним строением, связанным с его содержанием и настроением, как законченное лирическое переживание, развитое в частях сонета и возвращающееся в последнем стихе к началу его — в первом стихе. Содержание предоставляется выбору поэта и необыкновенно разнообразно.

Особую форму представляет венок сонетов; он состоит из пятнадцати сонетов. Последний, 15—й сонет, называемый *магистралом*, связывает между собою все части «венка»; первый сонет начинается первым стихом магистрала и кончается вторым стихом магистрала; второй сонет начинается вторым стихом магистрала и кончается, третьим стихом и т. д., четырнадцатый начинается последним стихом магистрала и кончается снова первым стихом магистрала. Самый же магистрал повторяет первые стихи каждого сонета, последовательно развивающего идеи и образы магистрала. Литература об иностранном сонете весьма обширна. Указания на нее в энциклопед. словаре Брокгауза и Эфрона — статья «Сонет» А. Горнфельда. На русском языке можно назвать только главу 9 книги Н. Н. Шульговского: «Теория и практика поэтического творчества».

В. Ч.

Сонет — определился как твердая форма в XIII в., в Италии. В XIII же веке из романского архитектурного стиля родился готический и в Италии был назван этим

844

именем, хотя и неправильно. Конечно, не сонет повлиял на готику, но романо—готичеекое миропонимание вылилось в соответствующие формы, наиболее могуче в архитектурные. Архитектура готическая победила романскую, в грандиозном размахе подчинила себе скульптуру, живопись, так называемые прикладные искусства. Точно и мудро копируя архитектурные достижения, поэзия откликнулась сонетом.

Понятно, что в это неповторимое время архитектурная готическая схема жила сознательно и бессознательно во всех умах. Основная эта схема (западного фасада) такова: прямоугольник, чаще удлинённый вверх и на нем по бокам два удлинённых прямоугольника башен (северной и южной), завершённые равнобедренными треугольниками шпильей — крыш, подчас как придатков (Реймский), подчас отсутствующих (Иорский), подчас весьма развитых (Кельнский).

Схема сонета: прямоугольник двух четверостиший (катрэнов), чаще по рисунку удлинённые и завершающие его тело два трехстишия (терцеты). Свойства архитектуры и поэзии таковы, что мы здание неизбежно начинаем снизу, начинаем же писать по разным причинам сверху страницы (раньше свитка, листа). Но архитектурный принцип начала и завершения настолько силен, что мы и теперь говорим: завершающая (корень верх) строка стихотворения в смысле последней, неизбежно по рисунку нижней; или эпилог — завершение романа. Этот принцип получил такую силу не от архитектуры только. И дерево, и трава растут так же. Если бы сонет рождался позже, искусственно, стилизируя архитектурную готику, он, может быть, и поместил бы терцеты вверху (в ложно понятом завершении). Но создатели сонета могли мыслить лишь логически правильно. Может быть даже, если бы сонет родился в эпоху не стиля, а стилизации, он, кроме того, что поставил бы терцеты в ложном верху, разместил бы их не один над другим, а налево и направо, проведя мысленную вертикальную линию хотя бы внутренними рифмами. Интересно, что в эпоху изживания

845

сонетной сущности появился рядом с искажениями сонета и обратный (обращенный, перевернутый) сонет, имевший терцеты вначале (вверху), катрэны (тело) в конце (внизу). Строились сонеты и с терцетами,

заканчивающимися (вниз) лишними маленькими строками, как бы подражание завершениям готических башен.

Сонетисты спорили долго и упорно о том, трактовать ли первые 8 стихов сонета как одно целое, как два, или как 4 (обязательный знак препинания, остановка, **repos** после второго и шестого стиха, иначе в середине катрэнгов). В конце концов, спор поныне решен компромиссно: катрэнны разъединены по законам развития темы и следовательно большими остановками (**repos**), но соединены общими рифмами. Так же и творцы архитектурной готики, споря друг с другом, создали в конце концов типичную схему фасада, с одной группой элементов, делящих на этажи, с другой противящейся этому делению. Французы, впитавшие принципы Нотр—Дам, требуют до сих пор четырех **repos** в сонете. Когда Англия, претворив в себе германо—франко—итальянскую готику, дала свою англо—готику, она уменьшила стремление вверх, дала разнохарактерность двух основных этажей и не такую полную гармонию между наружным и внутренним видом, как в южных странах. Внутренность английской готики приближается к домашнему уюту, подчас даже давая деревянную облицовку; во Франции, в Италии, чем дальше на юг, тем более внутренность собора похожа на городскую площадь. То же и с английским сонетом. С Шекспира (XVI в.) он получил явно пониженное в сравнении с Петраркой содержание, разноликое строение катрэнгов (ваав, авав или наоборот). И если сонеты Данте и Петрарки таковы, что каждый камень их чувствуется со всех сторон и стены их постройки без обмана таковы же внутри, как и снаружи, то сонеты Шекспира и т. н. шекспировские, несколько пугая холодом одноликой архитектуры, успокаивают внутренним жизненным уютом. Пушкин выбрал инстинктивно англо—сонет, впитав культуры Шекспира и Байрона.

846

Первые готические сооружения с романскими традициями имели пропорции фасада в смысле отношения высоты к основанию приблизительно отвечающие принципам золотого деления. Первые великие сонетисты Данте (1265—1321) и Петрарка (1304—1374) закрепили за сонетным стихом определенную длину по количеству слогов (10—12), дающую как мера ширины по отношению к мере длины (высоты) приблизительно пропорции золотого деления. Принцип золотого деления более глубинно сказался в сонете отношением катрэнной части к терцетной (8 к 6; идеальное 8 к 5). Скоро готика стала подчеркивать свои

архитектурно—инженерные достижения не всегда на основах чистой гармонии. Иногда при постройке башни или колонны бралось задание максимальной высоты при минимальном основании. То же видим при вырождении сонета. Появляется, особенно во Франции, щегольство укороченными стихами до предельной меры — одна стопа, даже один слог; не столько поэзия, сколько преодоление трудности задания. Многие готические соборы стоят столетия с одной башней. Эта картина сначала должна была восприниматься как явная незавершенность. Но, привыкнув к однобашенным соборам, поэты стали писать сонеты с одним терцетом. Интересна аналогия между неповторимостью орнамента кросс и пр. и слов в сонете.

Сонет был жив, пока жива была готика. Нет ни одной европейской страны, где с рождения готики до ее смерти прекратилось бы хотя на десятилетие готическое строительство. И нет ни одной европейской страны, где после того, как Петрарка дал жизнь сонету, сонеты не писали хотя бы десять лет. Каждое готическое сооружение вызывало горячие долгие диспуты. Сонеты вызывали и диспуты, и турниры, и дуэли. У сонета было столько же врагов, сколько и у готики. И столько же друзей, если не считать, что по началу, конечно, было более грамотных в архитектуре и безграмотных в книжковой грамоте, потом наоборот. Умерло готическое народное мышление с ведьмами, чертями, грешниками и святыми, столь же простыми и реальными, как предметы обихода. Умер в те же сроки и сонет.

847

Интересен вопрос о сонете в России, где история не знает органически возникшей готики. Одинаково чуждые русскому духу, архитектурная готика и сонет имеют здесь различные пути. Создав много подражательных, бездушных, никакой самобытной цены не имеющих «готических» фасадов, беседок, часовен, архитектура в России все же дала настоящие ценности, могущие быть названными русской готикой; хотя бы несколько башен московского Кремля. Здесь нет рабского подражания ни в материале, ни в основных, ни во фрагментных канонах; здесь не чужой мрамор, а свой кирпич, нот ни круглых, ни стрельчатых окон с цветными стеклами и пр. и все же это настоящая национальная готика. Спорным является вопрос, много ли здесь русского гения и участвовал ли он вообще, но то факт, что это новое возникло на русской почве. Что же сделал русский сонет? Получив готовую форму, он побоялся даже дать свой материал, т. е. свою рифмовку и метрику. До сих пор никто не решился взять в сонет трехсложного метра и дактилической и гипердактилической рифмы, более

свойственных русскому языку, чем пятистопный и шестистопный ямб с женскими и мужскими окончаниями. И если уж стилизаторски подражать, то чистый ямб не годится.

Не говорю уже о более существенных деформациях, неизбежных при всякой здоровой акклиматизации. Создатели нескольких хороших образцов «русской готики» поняли простой закон, что если уж строить в каком-нибудь «стиле», то строить так, как бы выстроилось, если бы этот стиль здесь родился. Нет мрамора — есть кирпич; холод не позволяет больших окон — не надо. А русские сонетисты до сих пор строят беломраморные беседки в помещичьих садах, уменьшенные копии того, что видели в Италии. Построить же свой канон на основах канона национальной готики или того, что ей соответствовало, не достало ни силы, ни смелости.

Законы всего этого понятны. Русская светская литература начала расцветать тогда, когда начинало умирать сколько-нибудь самостоятельное русское зодчество. Тысячи западных поэтов могли

848

вдохновляться живыми, при них рождавшимися архитектурными памятниками и просто живой прекрасной уличной архитектурой. У нас только Феофан Прокопович, Ломоносов, Державин и те, кто с ними, видели живую русскую архитектуру. Начиная с Пушкина всем нам приходится любить вчерашний день архитектуры (если не завтрашний).

Без исторически осмысленной народной подосновы нет стиля. Нет и сонета. Есть 14 строк.

Иван Рукавишников.

СОНОРНЫЕ. Звуки, в образовании которых голос играет главную роль. С. звуки представляют музыкальные тона, различающиеся по тембру, зависящему от различной формы полости рта или одновременно полости рта и носа, резонирующих основному тону голоса. К этим музыкальным тонам в разной степени примешиваются и различные немusикальные шумы. С. звуки делятся на а) гласные (см.), при произношении которых немusикальные шумы от сближения органов произношения почти незаметны, и б) согласные, в которых музыкальный тон сопровождается довольно отчетливым немusикальным шумом, хотя и не настолько сильным, чтобы мешать преобладанию голоса (см. Носовые, Плавные и Согласные).

Н. Д.

СООТВЕТСТВИЕ, литературный прием, родственный символу, устанавливает внутреннюю связь между поэтически воспринимаемыми звуками, красками, линиями, формами, запахами, осязательными и другими ощущениями. Соответствие связано с первичным значением символа, как дощечки, разломанной на две части: при складывании этих частей, совпадение контуров по линии излома, «соответствие» их друг другу служит видимым знаком доверия, внутренней связи для лиц, предъявляющих друг другу обе половинки «символа». В дальнейшем символ получил значение, отвлеченное от совпадения реальных предметов, и стал пониматься как поэтический знак для выражения идеального мира. Соответствие сохраняет значение реального символа, как внутренней связи, между явлениями

849

чувственного, посястороннего мира.

Художественное определение соответствия дает предшественник французского символизма Бодлер в стихотворении «Соответствия»:

«Природа это храм с живою коллонадой,
Откуда слышим звук неуловимых слов,
Где люди в символах, как в зарослях лесов,
Идут и видит их сочувственные взгляды.
Как эхо дальнее сливают колебанья,
Единство тайное, глубокое храня,
Обширное, как ночь и как сиянье дня, —
Так соответствуют звук, цвет, благоуханья.

В этих строках Бодлера намечены два видоизменения литературного приема соответствия, как установления внутренней связи: 1) между отдельными явлениями природы («Так соответствуют звук, цвет, благоуханья») и 2) между природой и человеком, когда соответствия внешнего мира гармонически сочетаются с переживаниями поэта («Природа это храм..., где люди в символах, как в зарослях лесов, идут и видят их сочувственные взгляды»).

Валерий Брюсов определяет (в связи с анализом поэзии Тютчева) обе эти разновидности приема соответствия: первую, как «сопоставление предметов, повидимому, совершенно разнородных, и стремление найти между ними сокровенную связь», вторую, как «проведение полной параллели между явлениями природы и состояниями души».

Примером приема соответствия первого вида служит стихотворение Артура Рэмбо «Гласные», где установлена связь между цветами и гласными звуками.

Соответствие между звуками, цветами, голосами, благоуханиями лежит в основе тютчевского стихотворения:

Как ведать. Может быть, и есть в природе звуки,
 Благоухания, цвета и голоса —
 Предвестники для нас последнего часа
 И усладители последней муки.

Проступающий же здесь прием соответствия между природой и человеком характерен для тютчевского «14 июля 1851 года»:

Дума за думой, волна за волной —
 Два проявленья стихии одной.

850

Другой пример того асе приема, характерного для Тютчева, — в стихотворении «В душном воздухе молчанье»:

Жизни некий преизбыток
 В знойном воздухе разлит,
 Как божественный напиток
 В жилах млеет и горит...

И дальше — соответствие между готовой разразиться грозой и созревающим признанием в любви.

Значение соответствия, как литературного приема, весьма велико; в то время как символ относится к числу художественных приемов исторически данной поэтической школы «символистов» и по характеру своей структуры связан с известным философским мировоззрением, а, следовательно, и немислим вне его, — соответствие, как прием, опирается непосредственно на творческое взаимоотношение художника и природы и связывается, таким образом, непосредственно с самим поэтическим творчеством, а не с каким — либо одним его видом.

Михаил Дынник.

СОЧИНЕНИЕ, или **ПАРАТАКСИС**. Такой способ сочетания предложений, при котором никакими формальными признаками не обозначена зависимость одного из них от другого. С. предложений в русском яз. обозначается союзами, теми же, какие служат и для обозначения связи между однородными частями предложения (и, а, да, же и пр.), и интонацией предложений, вступающих в такое сочетание, или же только интонацией. Что касается других союзов, обозначающих ту или другую связь между предложениями (наприм., временных, причинных), то связь, выраженную ими, принято рассматривать, как подчинение одного

предложения другому, хотя в русском яз. в таких случаях отношение подчинения не выражено достаточно отчетливыми формальными признаками (см. Подчинение).

Н. Д.

СОЦИАЛЬНЫЙ РОМАН — рисует широкую картину общества в определенную эпоху, при чем индивидуальности выступают в самой тесной связи с борющимися социальными группами. В социальном романе социальный вопрос оттесняет

851

на задний план вопросы личного благополучия отдельных индивидуумов. «**Salus populi**» благо народа, массы противопоставляется формуле «**SoluS Sum**». Тему о любви сменяет тема о голоде, первого любовника, уверенного, что в начале был пол, салонного героя сменяет трибун угнетенной массы, ее вождь и борец. Пафос социального романа не в любовной интриге, не в тайнах алькова, а в напряженности борьбы, в подвигах самопожертвования, в колебаниях коллективной психологии, в приливах и отливах социальной стихии. Зарождение социального романа и развитие его связаны а эпохами бури и натиска, когда рушится старый порядок, когда надвигается социальная катастрофа и наступает ломка и переустройство социальных отношений. В 1876 г. после смерти знаменитой Жорж Занд Ф. М. Достоевский писал о создательнице социального романа во Франции: «Передовые умы слишком поняли, что обновился деспотизм, что новые победители (буржуа) оказались еще, может быть, хуже прежних деспотов (дворян), и что свобода, равенство и братство оказались громкими фразами — не более. В эту то эпоху возникло действительно новое слово и родились новые надежды. Явились люди, прямо возгласившие, что дело остановилось напрасно, что ничего не достигнули политической сменой победителей, что дело надобно продолжать, что обновление должно быть радикальное, социальное».

После лионского восстания ткачей в 1831 г. в атмосфере надвигавшейся социальной революции 48 года, «когда развертывалась драма беспримерная», в науке и литературе пробудился огромный интерес к вопросам радикального социального обновления.

В своих социальных романах Жорж Занд заговорила о противоречиях богатства и нищеты, о бедных людях, об униженных и оскорбленных, об угнетении женщин; знаменитая романистка, увлеченная проповедью социалистов—утопистов, взывала к человеческому состраданию и говорила о социальной несправедливости. Романтическая мечта «о правде святой»,

филантропическое сострадание к несчастным, стремление навеять человечеству

852

«сон золотой» отличали первые социальные романы и первые социальные утопии. Но только во второй половине, и в особенности в последнюю четверть 19 века, вместе с ростом рабочего движения и революционной борьбы социальный роман занимает выдающееся место в европейской литературе.

Но художники, связанные с мелко—буржуазной интеллигенцией, пытаются занять промежуточную, нейтральную позицию в социальной борьбе и стремятся построить социальный роман в натуралистическом стиле, сообщая ему характер безличного протокола, человеческого документа. Родоначальником натуралистического социального романа явился Эмиль Зола, автор «Карьеры Ругонов», «Чрева Парижа», «Углекопов», «Парижа» и т. д. Влияние позитивизма с его проповедью знания, завоеванного путем опыта, все более активное участие масс в исторической жизни сказалось в экспериментальном романе художника— натуралиста. *Точность* изображения, преобладание *среды* над личностью, представление о человеке, как о существе, движимом не только идеальными, но и физиологическими побуждениями, изображение больших масс и попытка обрисовать *коллективную психологию* — таковы характерные черты социального романа. После коммуны 1871 г. конец 19 века ознаменовался решительным и победоносным выступлением пролетариата. В своих романах «Правда», «Труд» Э. Зола является суровым обвинителем господствующих классов, покидает позицию нейтралитета и выступает на путь борьбы. Война 1914—17 г.г. и революция 1917—22 г.г. выдвигает ряд художников, у которых социальный роман пропитан трепетом и динамикой нашей бурной эпохи.

Барбюс, Анатоль Франс, Ромэн Роллан переходят на точку зрения пролетариата и в свой роман вносят и возмущение против буржуазного империализма, и горячий энтузиазм, пронизывающий борьбу за новые формы социальной жизни. Их роман реалистичен по приемам и в то же время романтичен по чувству пламенного протеста против вопиющих противоречий в области социальных отношений.

853

Анатоль Франс с его романами «Боги жаждут», «Остров пингвинов», Ромэн Роллан, Барбюс, в Бельгии Камилл Лемонье, в Англии Уэльс, в

Америке Джек Лондон с его знаменитым романом «Железная пята», арестованный в 23 году социалист—художник Синклер с целым рядом памфлетов — все эти авторы дают широкую картину социального неустройства и борьбы за новый мир и новую землю. От романтической мечты к грубо натуралистическому документированию и констатированию растущих противоречий и от натуралистического романа протокола к реалистическому роману, пропитанному пламенным героическим порывом к новому миру, к новой земле, вот путь социального романа, определяемый обострением борьбы классов и нарастанием в пролетарской среде уверенности в победе. Романиста—филантропа, взывающего, как Жорж Занд, к состраданию добрых сердец, сменяет романист—протоколист двух станом, не борец, и на смену последнему приходит романист—революционер. Лондон, Синклер, Барбюс переходят сознательно на точку зрения пролетариата и борются в своих романах против тех, кто держит весь мир «в огне», «под железной пятой».

В эпоху революции 1917—22 г. человек—масса, единица в миллионах — становятся в центре внимания художника. Он отбрасывает шаблон буржуазного романа, выдвигает новые темы, новые приемы, вырабатывает плакатный стиль и пытается воспроизвести динамику нашей бурной эпохи. Не миги, не утонченные переживания людей конца века, не тоска по прошлому, не мистика упадочников—сверхчеловеков, а великая цель нового века, кипучие страсти эпохи бурь и натиска, непочатые силы «варваров», призванных к жизни из недр социального ада, великая вера в торжество человеческого разума, в торжество технического прогресса, воля к жизни, к творчеству, пламенное устремление коллектива к грядущему — вот материалы для нового социального романа. Но только художники, кровно связанные с новым классом, творящим новую жизнь с их идеологией, могут развернуть во всем грандиозном

854

объеме великую борьбу социальных сил на кроваво—огненном фоне войны 1914—17 г. и революции 1917—22 г.

У нас, в России, начало социального романа связано с 40—ми годами. Под влиянием Жорж Занд пишет Ф. М. Достоевский свое произведение «Бедные люди». В. Г. Белинский с восторгом приветствует его в 1847 году, как начало социального романа в России. «Униженные и оскорбленные», «Неточка Незванова», — вот романы, где ярко выступает тема о «бедных

людях», «об униженных и оскорбленных», о «городской бедноте», «обитателях чердаков, подвалов и углов».

В 60—ые годы с выступлением новых социальных групп социальный вопрос мощно врывается в романы Помяловского («Мещанское счастье», «Молотов»), Чернышевского («Что делать»), Куцевского («Николай Негорев»), Слепцова («Тяжелое время»), Омуровского («Шаг за шагом»), Михайлова—Шеллера («Гнилые болота», «Лес рубят, щепки летят»). По мере обострения революционной борьбы в России, вместе с ростом революционного народничества тема об угнетенном, бесправном, закабаленном народе становится излюбленной темой беллетристов—народников Г. Успенского, Решетникова, Златовратского, Наумова, Каронина, Левитова, Степняка—Кравчинского.

В 70—е, 80—е годы ряд романистов — Мельников—Печерский, Боборыкин, А. П. Чехов, Мамин—Сибиряк рисуют пришествие капитала. Романы Мельникова—Печерского «В лесах», «На горах», Мамина—Сибиряка «Хлеб» и «Приваловские миллионы», Боборыкина «Китай—город», «Василий Теркин», «Тяга», А. П. Чехова «Моя жизнь» — дают широкую картину буржуазных отношений. Боборыкин, и в особенности, Амфитеатров, автор романа «Восьмидесятники», «Конец века», идут по следам Э. Зола, протоколируя буржуазную действительность, не выдвигая определенной точки зрения.

В 90—е годы расслоение в деревне и бегство из деревни в город безлошадного крестьянства, рост классовой борьбы в городе и выступление пролетариата на путь

855

революции придает социальному роману новые черты. Писатели Максим Горький, Скиталец, Серафимович, Ан—ский, Юшкевич, Гусев—Оренбургский, Вересаев становятся на точку зрения пролетариата. В социальных романах «Мать», «Лето», «Жизнь ненужного человека», «Исповедь» — Максима Горького; в «Новом русле» Ан—ского, в романе «Город в степи» Серафимовича. «Страна отцов» Гусева—Оренбургского, «Евреи» С. Юшкевича, целой серии романов В. Вересаева — в центре не любовь буржуазного героя, а революционная борьба масс. Все произведения проникнуты пафосом революции и связаны с верой в победу нового класса.

После революции 1905 года, и в особенности после 1917 г. создателями социального романа являются художники пролетарии, переживающие и прочувствовавшие революцию и движение пролетариата, и активно

участвовавшие в борьбе. К творцам «пролетарского» социального романа надо отнести рабочих Библика («К широкой дороге», «На черной полосе»), Н. Ляшко, Бессалько, Всеволода Иванова, Степного—Афигенова, Гладкова, Сейфулиной, Сивачева, Аросева, Новикова—Прибоя и других. В годы революции появились романы А. Богданова «Красная звезда», «Инженер Мэнни», рисующие в утопической форме новый мир и новых людей. В Германии, давшей Ауэрбаха, Шпильгагена, Фон Поленца, Келлермана за последние годы идет огромная работа над формой социального романа. Там появляются новые художники из пролетарской среды, которые работают над приемами, сюжетами, композицией социального романа. Пережитые события величайшей важности в нашу эпоху ведут к расцвету социального романа. Роман—эпопея, полный движения, рисующий борьбу масс в их решительной схватке с представителями старого мира, романы, в которых события разворачиваются с невероятной быстротой в разных планах стоят в порядке дня мировой, и в особенности русской литературы. Опыты Бориса Пильняка («Голый год»), Никитина, Всеволода Иванова пока являются только первыми попытками увековечить нашу эпоху в социальном романе.

856

Перед художником встает трудная задача и трудный вопрос, как оформить богатейший материал наших дней и несметные сокровища нового быта.

В. Львов—Рогачевский.

СОЮЗ. Частичное слово (см.), выражающее либо 1. то или другое отношение между двумя словами или словосочетаниями, в том числе и предложениями, стоящими в одинаковом отношении к третьему слову или словосочетанию или к мысли говорящего, либо 2. то или другое отношение между двумя предложениями независимо от возможного отношения их к третьему предложению. С., связывающий два предложения, не входит в состав ни того, ни другого, т.—е. не стоит в каком—либо отношении к другим словам того или другого предложения, в отличие от других *союзных слов* (см.). К С. первого рода принадлежат т. н. соединительные (и, да), разделительные (и...и, ли...ли, или...или, то...то), противительные (а, но, же и др.), уступительные (хотя и др.) и сравнительные (как...так и др.) союзы; ко вторым — причинные (потому что, так как), временные (когда, пока и др.), условные (если, если бы и др.), цели (чтобы и др.), а также С. *что*. С. первой группы нередко называют сочинительными, С. второй группы — подчинительными (см. Подчинение). Во 2—й группе б. ч. С. обозначает

отношение одного целого предложения к другому целому предложению кроме *С. цели* и *С. что*, показывающих отношение предложения к глаголу или глагольному слову (думать, что...; мысль, что...; просить, чтобы...; воля, чтобы...). В традиционных грамматиках нередко к *С.* относят и другие частичные слова (см.), а именно — усилительные, вопросительные, повелительные и отрицательные, не являющиеся союзами.

Н. Д.

СОЮЗНАЯ СВЯЗЬ. Такая связь между отдельными словами и словосочетаниями, которая выражается союзами (см.), напр., стол и стул; я купил два карандаша и коробку перьев; дверь раскрылась, и вошла Марья Павловна; *либо* дождик, *либо* снег, *либо* будет, *либо* нет; в старом, *но* чистом платье; *то* солнце спрячется, *то* светит слишком

857

ярко; арестант побледнел, *когда* его кликнули; он не пришел, *потому что* у него умер отец; папа говорит, *что* он мне купит лошадь и т. д.

Н. Д.

СОЮЗНЫЕ СЛОВА. В широком смысле *С. С.* — слова, обозначающие связь между однородными членами предложения и между целыми предложениями; в этом смысле *С. С.* делятся на 1. *союзы* (см.) и 2. *относительные слова* (см.). Но обыкновенно термин *С. С.* употребляется в более узком смысле, применяясь только к относительным словам и являясь т. о. тождественным с этим последним.

Н. Д.

СПЕНСЕРОВА СТРОФА — по имени английского поэта Спенсера (16 в.). Октава, одна из наиболее распространенных строф, имела до окончательного своего оформления несколько менее конструктивных типов (сицилиана и много ныне совершенно забытых). Но и после оформления октавы были попытки ее видоизменения. Одной из наиболее удачных (хотя и не получившая широкого распространения) строф на основах октавы является Спенсеровая строфа.

Схема октавы.

1 – а

2 – b

3 – а

4 – b

5 – а

6 – b

7 – а'

8 – а'

Схема Спенсеровой строфы.

1 – а

2 – b

3 – а

4 – b

5 – b

6 – а

7 – b

8 – а'

9 – а'

В применении к русскому стихосложению Спенсерова строфа имеет пятистопный ямб, кроме девятого стиха, который пишется александрийским стихом. Эта строфа, имея лишний девятый стих, сохраняет типичное свойство октавы оканчиваться мужской рифмой при начальной мужской (но не одинаковыми) или женской при начальной женской, так что при писании Спенсеровыми строфами большого поэтического произведения соблюдение сцеплений строф то же, что в октавах.

И. Р.

СПОНДЕЙ — греческая стопа из двух долгих слогов. По аналогии с этой стопой спондеем или замедлением

858

(по Белому) называется прибыльное полуударение в двудольнике, то есть случай, когда неударный по метру слог получает ударение в виду присутствия лексикологического ударения, напр., «Швед, русский колет, рубит, режет» и т. п. Фактически обычно в анакрусованном двудольнике («ямбе») анакруса получает лексикологическое ударение; так сказать, настоящие спондеи в смысле этого термина у Белого могут быть внутри стиха, а там они встречаются чрезвычайно редко. Но и в случае ударной анакрусы он очень редок, на несколько десятков тысяч строк его едва можно обнаружить около двух сотен. Как редкая форма, он имеет свой смысл, особенно подчеркнутый аллитерацией.

С. П. Б.

СПИРАНТЫ. То же, что фрикативные.

СПРЯЖЕНИЕ. 1. Изменение глагола (см.) по временам (см.) и наклонениям (см.), с теми изменениями, которые входят в состав изменений по временам и наклонениям. В русском яз. к формам С. принадлежат формы настоящего и будущего времени с их изменениями по лицам, формы прошедшего времени с его изменениями в роде и числе и формы повелительного и условного наклонений с их изменениями. Некоторые называют С. только изменение по лицам (см.). Т. к. во многих языках, м. пр. в древних (латинском и греч.) и других формы лица различались или различаются во всех формах наклонения и времени, то по отношению к этим языкам объем понятия С. и при таком понимании остается тот же. Но в русском яз. при таком понимании формам С. могут быть названы только формы наст. и буд. времени и повелит. наклонения глаголов, т. к. в прош. врем. и условном наклонении лицо не обозначается формами словоизменения самих глаголов. Если же под С. понимать образование форм наклонения, времени и лица хотя бы и не с помощью форм словоизменения, а при помощи личных слов (т. наз. личных местоимений), связки и других частичных слов, то можно говорить о спряжении не только глаголов, но и имен, напр.,

859

в таких сочетаниях, как: я болен, будь здоров, погода была хорошая и т. п. В традиционных грамматиках к С. относят также образование форм причастия, деепричастия и инфинитива.

2. Первое, второе, тематическое, нетематическое С. и т. п. Группа глаголов, образующих известные формы С. одинаково. Глаголы русского яз. делят обычно на С—я по образованию личных форм настоящего или будущего времени: к 1 С. относят глаголы, имеющие во 2—м и 3—м л. единств. ч. и в 1—м и 2—м множ. перед согласными звуками личных окончаний гласные звуки, обозначаемые на письме буквою *e*, и в 3—м л. множ. — звуки, обозначаемые буквами *y* или *ю*: везешь, везут, знают; ко 2—му — глаголы, имеющие в 1—м случае звуки, обозначаемые буквою *и*, а во 2—м — звуки, обозначаемые буквами *я* или *а*: стоишь, стоят, спешат. В живом яз. 1—ое и 2—ое С. различаются только при ударении на этих гласных, а при ударении на основе глаголы, относимые к обоим С., произносятся со звуками *и*, *ы* в 1—м случае: вянешь (произн. вяниш) и манишь, можешь (произн. можыш) и сушишь (произн. сушыш) — и со звуком *y* во 2—м случае: вяжут и сушат (произн. сушут), колют и молят (произн. молют). Глаголы, относимые к 1 и 2 С., наз. глаголами *тематического С.*, в отличие от глаголов, не имеющих гласных *e*, *и* перед

согласными звуками личных окончаний, наз. глаголами нетематического С., т. к. самая основа форм 2 и 3 л. единств. и 1 и 2 л. множ. ч. на *e* или *и* наз. *темой* (см.), а самые гласные *e*, *и* — *тематическими* гласными. К нетематическому С. в русском яз. относятся только, по формам 1, 2 и 3 л. единств. ч., глаголы *дам* и *ем*; остатком того же нетематического С. является форма наст. врем, глагола быть — «*есть*».

Н. Д.

СРАВНЕНИЕ (лат. **comparatio**, нем. **Gleichnis**), как термин поэтики обозначает сопоставление изображаемого предмета, или явления, с другим предметом по общему им обоим признаку, т. наз. **tertium comparationis**, т. е. третьему элементу сравнения. Сравнение часто рассматривается как особая синтаксическая форма выражения метафоры,

860

когда последняя соединяется с выражаемым ею предметом посредством грамматической связки «как», «будто», «словно», «точно» и т. п., при чем в русском языке эти союзы могут быть опущены, а подлежащее сравнение выражено творительным падежом. «Бегут ручьи моих стихов» (Блок) — метафора, по «мои стихи бегут, как ручьи» или «мои стихи бегут ручьями» — были бы сравнения. Такое чисто грамматическое определение не исчерпывает природы сравнения. Прежде всего, не всякое сравнение может быть синтаксически сжато в метафору. Напр., «Природа тешится шутя, как беззаботное дитя» (Лермонтов), или антитетическое сравнение в «Каменном госте»: «Испанский гранд, как вор, Ждет ночи и луны боится». В сравнении, кроме того, существенна именно *раздельность* сопоставляемых предметов, которая внешне выражается частицей *как* и т. п.; между сравниваемыми предметами ощущается расстояние, которое в метафоре преодолевается. Метафора как бы демонстрирует тождество, сравнение — раздельность. Поэтому образ, привлекаемый для сравнения, легко разворачивается в совершенно самостоятельную картину, связанную часто только в одном каком-нибудь признаке с тем предметом, который вызвал сравнение. Таковы пресловутые гомеровские сравнения. Поэт разворачивает их, как бы забывая и не заботясь о тех предметах, которые они должны изображать. **Tertium comparationis** дает лишь повод, толчок для отвлечения в сторону от главного течения рассказа. Такова же и излюбленная манера Гоголя. Напр., изображает он лай собак на дворе у Коробочки, и один из голосов этого оркестра вызывает распространенное сравнение: «все это, наконец, повершал бас, может быть, старик, наделенный дюжей собачьей

натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разливе, тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывести высокую ноту, и все, что ни есть, порывается кверху, закидывая голову, а он один, засунувши небритый подбородок в галстук, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой

861

трясутся и дребезжат стекла». Раздельность сходных предметов в сравнении особенно явственно сказывается в свойственной русской и сербской поэзии особой форме *отрицательного сравнения*. Например: «Не две тучи в небе сходились, сходились два удалые витязя». Ср. у Пушкина: «Не стая воронов слеталась На груди тлеющих костей, — За Волгой ночью у огней Удалых шайка собиралась».

М. Петровский.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ СТЕПЕНЬ. См. Степени сравнения.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОВЕДЕНИЕ. Научное языковедение (см.) вообще, как применяющее преимущественно сравнительный метод, в отличие от ненаучного или практического знания языков. Именно, научное или С. Я. строит свои выводы на сравнении языков, ненаучное изучает их независимо от их отношения друг к другу. Некоторые ученые отличают С. Я. от т. н. *общего языковедения* (см. Языковедение). Главной задачей С. Я. является сравнительно—историческое изучение родственных (см.) языков, приводящее к раскрытию их общего предка или праязыка (см.). Но С. Я. занимается также и сравнением языков между собою независимо от их родства, по отношению к тем сходствам и различиям, которые зависят от сходных и различных условий; с такой точки зрения мы можем, наприм., сравнивать различные индоевропейские языки с семитскими, финскими, турецкими и др. Общие пособия по сравнительно—историческому изучению индоевропейских языков: 1. Акад. Ф. Ф. *Фортуатов*. Краткий очерк сравнительной фонетики индоевропейских языков. Петербург 1922.; 2. В. К. *Поржезинский*. Очерк сравнительной фонетики древнеиндийского, греческого, латинского и старославянского языков. М. 1912; 3. *Он же*. Сравнительная морфология древнеиндийского, греческого, латинского и старославянского языков. Часть 1. Склонение имен. М. 1916; 4. В. А. *Богородицкий*. Краткий очерк сравнительной грамматики арио—европейских языков. Казань 1917. На французском яз.: **A. Meillet**.

L'introduction à l'étude comparative des langues indoeuropéennes, Paris, 5—me éd. 1921 (есть и в русском переводе с 3—го франц.

862

издания: А. Мейэ. Введение в сравнительную грамматику индоевропейских языков. Перевод проф. Д. Н. Кудрявского. Юрьев 1914). На немецком яз. 1. **Brugmann** и **Delbrück. Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen** в 3 огромных томах; 2. **Brugmann. Kurze vergleichende Grammatik der indogermanischen Sprachen**, 3 выпуска.

Существуют отдельные сравнительные грамматики и словари славянских, германских, романских и др. языков, а также неиндоевропейских, наприм. семитских (**Th. Nöldecke, Brockefmann**), финских и др.

Из работ по сравнительному изучению языков независимо от их родства отметим: **Ф. Е. Корш. Способы относительного подчинения. Глава из сравнительного синтаксиса. Москва, 1877**, где привлечены к сравнению различные индоевропейские и семитские языки.

Н. Д.

СРЕДНЕНЕБНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. Согласные, образуемые поднятием средней части спинки языка к переднему (твердому) нёбу. В русском языке сюда принадлежат взрывные *г, к* мягкие и фрикативные *й* и *х* мягкие: *ноги, руки, ягода, в ухе*. Сочетания *й* со следующим гласным звуком обозначаются в русском письме буквами *ё (je или jo), ю (ju), я (ja)*: *ель, елка, юг, ягода* — кроме тех случаев, когда *й* получилось из смягчения *г* твердого (см. Задненебные), и передается буквою *г*. В немецком языке есть носовой *С. С.* звук, наприм., в словах: **Dinge trinken**.

СРЕДНИЙ ЗАЛОГ. В грамматиках греч. яз. *С. З. (medium)* наз. форма залога, которую правильнее было бы назвать возвратным залогом (см. Залоги). В традиционных грамматиках русского яз. *С. З.* называются непереходные глаголы без возвратного окончания *—сь* или *—ся*, а в некоторых также и непереходные глаголы с окончанием *—ся*, не имеющие соотносительных форм без *—ся* и не представляющие явно возвратного или взаимного значения. Такое употребление термина *С. З.* является ненаучным, т. к. основано не на формальных признаках, а на значении, не обозначенном никакими формальными признаками.

Н. Д.

863

СТАНСЫ — термин, происходящий от итальянского слова **stanza**, что значит остановка. Иногда термин этот применяется вообще ко всякой строфе. Иногда применяется к октаве (см. это слово).

В другом значении своем стансы — стихотворение, построенное из отдельных вполне законченных в себе строф. Пример стансов, в этом значении их, — элегия Пушкина: «Брожу ли я вдоль улиц шумных».

В этой лирической пьесе своей Пушкин достигает самого предела тех художественных возможностей, которые заключены в поэтической форме стансов.

Каждая строфа из восьми строф пьесы — ритмически законченное целое. Здесь нет той непрерывности ритма и рифмы, какую наблюдаем в сонете или в рондо (см. эти слова). Расположение рифм совершенно симметрично во всех строфах (по типу **abab**).

Соответственно этому, эмоциональный, образный и логический смысл каждой строфы вполне закончен: в первой — неотвязность элегического настроения, сопровождающего всякий шаг поэта; во второй — настроение обреченности всего живущего; в третьей — противопоставление вечной природы и человеческого бренного существования; в четвертой — резиньяция старости, готовность уступить дорогу новой жизни, пришедшей на смену отжившему; в пятой — ожидание своего смертного часа, — а смертным часом может быть любой; в шестой — размышление о том образе, в каком явится смерть, — а может явиться она в любом образе; в седьмой — обращение мечтою к «милому пределу», поближе к которому хотелось бы почивать после смерти; в восьмой — примирение со смертью в любви к живущему: к молодой жизни, которая будет играть у гробового входа, и к вечной красе равнодушной природы.

Но при всей законченности каждой строфы, художественный смысл целого стихотворения определяется только их сочетанием. Это можно сказать и о ритмической стороне, и о всякой другой. Ритмически законченные строфы пушкинских стансов в сочетании своем образуют вполне отчетливый ритмический узор, связующий в

одно эти самостоятельные строфы.

Характер ритмического узора сказывается, наряду с другими областями (напр., с расположением больших и малых цезур), также и в сочетании ускорений. Стансы Пушкина написаны в четырехстопных ямбах. Четвертая стопа совпадает с рифмующими окончаниями строк. Ускорения поэтому

могут быть лишь в первых трех стопах (ипостасы в рифмующих стопах — вещь необычайно редкая, и немногочисленные ее примеры встречаются лишь в новой поэзии). Все виды ускорений использованы здесь Пушкиным: он дает ускорение и на первой, и на второй, и на третьей стопе. Их расположение внутри строф не представляется уже симметричным. Оно образует один рисунок, проходящий через всю пьесу: первые три строфы дают разбросанные ускорения, с частыми перерывами, следующие 2 — середина стихотворения — дают, с одним лишь перерывом (и то в конце строфы), сплошную нить ускорений, все — на 3-й стопе. 2 последних заключительных строфы опять приводят к первоначальной разбросанности, и лишь последние две строчки, почти повторяя, ритмически, одна — другую, в этой монотонности повторения завершают весь ритмический замысел.

Тот же общий художественный замысел — и в сочетаниях образно-смысловой основы отдельных строф. В процессе чтения может показаться на первый взгляд, что каждая строфа могла бы быть заключительной строфой пьесы. И лишь последняя строфа раскрывает до конца весь смысл стихотворения.

«И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять»:

здесь возвращение к трем основным образам первой части («Мы все сойдем под вечны своды» — из второй строфы; «Смотрю—ль на дуб уединенный...» — из третьей; «Младенца—ль милого ласкаю» — из четвертой).

Стансы Пушкина в своем построении — характернейший образец для этой стихотворной формы вообще: при однообразии и метрической равноценности слагающих строф, художественный смысл стансов

865

определяется внутренним разнообразием ритма и внутренней спайкой отдельных поэтических образов.

Валентина Дынник.

СТАРИНЫ — см. Былины.

СТЕПЕНИ СРАВНЕНИЯ. Формы прилагательных или наречий, или 1. указывающие на то, что признак, обозначенный основой прилагательного или наречия, присущ известному предмету или его признаку (в том числе и действию или состоянию) в большей степени, чем другому предмету или

предметам или такому же признаку этого другого предмета или предметов, или 2. не указывающие на это. Та форма, которая не указывает на степень признака, наз. *положительной степенью*, форма, указывающая на то, что известный признак присущ известному предмету или его признаку в большей степени, чем другому предмету или его признаку, наз. *сравнительной степенью*, и та форма, которая указывает, что признак присущ известному предмету или его признаку в большей степени, чем всем другим предметам, названным или неназванным в речи, или их признаку, наз. *превосходной степенью*. Именно, сравнительная и превосходная степень *прилагательных* указывают на то, что *признак*, обозначенный основой прилагательного, *присущ предмету*, выраженному существительным, с которым согласовано прилагательное, *в большей степени, чем другому предмету* или предметам, обладающим тем же признаком, а сравнительная и превосходная степень *наречий*, — на то, что *признак*, обозначенный основой наречия, *присущ известному*, выраженному глаголом, реже прилагательным, к которым относится это наречие, *признаку* (т.—е. действию или состоянию, если наречие относится к глаголу, и качеству или свойству, если оно относится к прилагательному) *того предмета, который является носителем или производителем этого признака* (т.—е. выражен тем существительным, к которому относится глагол, или с которым согласовано прилагательное), *в большей степени, чем тому же признаку другого предмета или других предметов*. Все три С.С. и у прилагательных

866

и у наречий существуют в разных языках (напр., в немецк. яз.). В нынешнем русском литературном яз. *превосходная степень* прилагательных образуется с помощью суффиксов *—ш—* (только *высший* и *низший*), *—ейш—* (умнейший и др.), *—айш—* (высочайший и др.); впрочем, прилагательные с этими суффиксами часто употребляются в значении увеличительных прилагательных, а не превосходной степени (напр., *добрейший*, *широчайший* и пр. — не «самый добрый, широкий», а «очень добрый, широкий»), и употребление их в смысле превосходной степени носит книжный характер. По происхождению эти формы восходят к церковно—славянским формам сравнительной степени прилагательных, а не унаследованы русским яз. от обще—славянского; значение сравнительной степени сохранилось у некоторых прилагательных с суффиксом *ш*: *большой*, *меньший*, *старший*, *младший*, *лучший*, *худший* (все это и теперь

сравнительная степень, а не превосходная), иногда высший и низший. В значении превосходной степени от этих прилагательных употребляются образования с приставкой *най*— или *на*—: наибольший, наименьший, наилучший и др., нѣбольший. От наречий превосходная степень не образуется («высочайше» — не превосходная степень), кроме нескольких наречий, представляющих сочетание приставки *най*— с неизменяемой формой сравнительной степени: *наиболее*, *наименее*, *наилучше*. *Сравнительная степень* от прилагательных (кроме перечисленных выше) и наречий выражается особым неизменяемым образованием сравнительной степени, употребляющимся частью в роли прилагательных, частью в роли наречий, и потому составляющим особую категорию, отличную и от прилагательных по отсутствию форм согласования и по способности сочетаться с глаголами, и от наречий по способности сочетаться с существительными: *выше*, *больше*, *добрее*.

Н. Д.

СТИЛЬ. Слово *стиль* первоначально у греков и римлян означало самое орудие письма — ту палочку, или стерженек, острым концом которого писали на дощечках, натертых

867

воском, а тупым концом — стирали, заглаживали написанное; отсюда — совет Горация: «почаще переворачивай стиль», т. — е. тщательно исправляй свои произведения. Потом *стиль* приобрел, конечно, совсем другой смысл, и теперь под этим термином, в наиболее общем его применении, понимают совокупность изобразительных приемов, свойственных тому или другому художнику и характеризующих его создания. Говорят даже о стиле целой эпохи, исторического периода, определенной школы искусства. Чаще же всего применяют это слово к литературе. И здесь оно имеет двойное значение — более широкое, когда говорят о существенных признаках литературного творения вообще, и более тесное, специальное, когда имеют в виду слог писателя, способ, каким он выражает свои мысли. Правда, иные теоретики различают слог от стиля, понимая под первым индивидуальный язык автора, а под последним — ту манеру, те общие формы творчества, какие он разделяет с целой группой или направлением однородных с ним мастеров слова. Но в обычной речи не делают сколько — нибудь заметной разницы между *словом* и *стилем*, да делать и не надо, потому что в сущности они по своему смыслу очень близко подходят друг к другу. Итак, стиль это — то, что и как берет писатель из общей сокровищницы языка, накопленной длинным рядом прежних поколений и, особенно, его

предшественниками — другими писателями. Язык обслуживает всех, но каждый говорящий на нем и, еще больше, каждый пишущий пользуется его услугами на свой лад и образец. Конечно, только у выдающихся писателей — выдающийся стиль, и не все обладают особыми приметами; но в той или другой степени всякий по своему выбирает и сочетает слова. Стиль можно было бы сравнить с духовным почерком, если только признать (как и признают графологи), что по почерку можно отгадывать характер человека. Ибо стиль идет из глубины; стиль это — физиономия души. Не следует думать, будто он представляет собою только внешнюю оболочку, безразличную для содержания: нет, давно

868

уже а общее сознание вошла та истина, что форма и содержание в художественном произведении являют одно органическое целое, какую—то глубокую неразрывность. И совершенно прав А. Г. Горнфельд, когда утверждает: «в том, что называется формой, нет ничего, что не было бы содержанием».

Малейшее изменение в последнем отражается на самой сути литературного создания. Стоит слову зазвучать не по обычному, изменить свой тембр и тон (тот тон, который вообще делает музыку и делает литературу), стоит хоть несколько измениться конструкции фразы, — как сейчас же изменяется и смысл произведения: так зависят друг от друга и друг друга обуславливают смысл и стиль. Не что иное, как оттенки смысла — особенности стиля. И нет стиля у тех писателей, которые не имеют мыслей. Как сказать и что сказать: это нераздельно между собой, и одно проникает, одно окрашивает другое. Писатель без стиля — писатель без лица. Ничто так не показательно для автора, как именно стиль. Для Реми де—Гурмона, кто бесстилен, тот не писатель, и с пренебрежением говорит он о тех литераторах, которых «ремесло в том и состоит, чтобы не писать», т. — е. они пишут внешне, а не внутренне, чернилами, а не стилем. С другой стороны, если стиль как—то выступает из целокупности всего произведения, если он слишком заметен и незаконно выдвигается на первый план, то это, нарушая указанное раньше единство формы и содержания, свидетельствует как против него самого, стиля, так и против содержания, берет это смысловое содержание под подозрение. В конце концов, лучший стиль — тот, которого не замечаешь.

Нередко приводят слова Бюффона: «Стиль это сам человек». Собственно, знаменитый французский ученый и писатель сказал не совсем

так, его подлинное выражение: «**Le style c'est del'homme même**», т. е. «стиль — вот что дает сама личность»; иными словами, писатель всегда имеет дело с прежним материалом, опирается на традицию, но этот традиционный материал он оформляет по своему, — именно здесь, в области формы, стиля, он

869

обнаруживает самого себя, свою неповторимую индивидуальность, свою неотъемлемую идеальную собственность, свое внутреннее «я».

После всего сказанного ясно, что изучить стиль писателя это значит изучить его самого во всей полноте его эстетических и психологических признаков, в интимнейшей сердцевине его духовного существа. Недаром в наши дни так увлекаются формальным анализом литературного факта: формалисты предметом своего сосредоточенного внимания делают *стиль* произведения в самом широком смысле подчеркнутого слова. Но — может быть, неведомо для самих себя и невольно — они путем такого метода, тихой сапой своего формального разбора, извне приближаются тоже к внутреннему существу дела, т. — е. к творческому лику писателя, потому что, еще раз отметим, этот лик не может не проявляться в стиле, своим верным зеркалом, в стиле, как оформителе содержания.

Имея своим источником внутренний мир писателя, стиль вместе с тем обуславливается и самой темой, самым предметом того словесного произведения, какое предлагает автор. Как говорить подсказывается не только тем обстоятельством, кто говорит, но и тем, о чем говоришь. Имеет свой смысл старинное учение Ломоносова о трех стилях, или «штилях» — высоком, среднем и низком, глядя по предмету, о каком идет речь.

Хотя стили у разных писателей различны, как различны вообще их художественные облики, но теория словесности искони предъявляет к каждому стилю или слогу некоторые общие требования, — даже слишком общие: ясность, точность, чистота, благозвучность слога — вот условия, каким должна удовлетворять всякая литературная речь, — да и не одна литературная. Но это не так существенно: гораздо важнее предъявлять требования к мысли писателя; если в этой области все будет благополучно, если мысль будет обдумана, значительна и отчетлива, то остальное приложится. Культура стиля — это, в конечном счете, культура идеи. Чтобы хорошо писать, надо хорошо думать.

Ю. Подольский.

870

СТИЛИЗАЦИЯ. Произведение сознательно написанное по какому—нибудь примеру или образцу и повторяющее до мельчайших подробностей его приемы, главным образом, в словесном искусстве, определяется, как стилизация. Сама проблема стилизации восходит к античной риторике и должна быть связана с учением о совершенном, независимом от индивидуальности автора стиле.

Поскольку стиль рассматривался, как нечто объективно обязательное, имеющее вполне определенные канонически установленные нормы, постольку в искусстве слова нужно было исходить именно из них. И античная риторика в продолжение нескольких столетий работала над установкой этих норм или обязательной поэтики.

Эпоха Возрождения и французский классицизм основывались под влиянием античности, на этом понятии образцового нормативного стиля — отсюда узаконенное подражание древним.

Влияние Цицеронового стиля на Бокаччио может быть приведено в качестве частного примера широко распространенного подражания, вполне сознательного, историкам, ораторам и поэтам древности. Такова одна сторона стилизации, опирающаяся на учение о совершенном, обязательном стиле.

В наше время в это понятие вносится несколько иной оттенок: стилизацию мы рассматриваем более широко, не только как сознательное подражание в стиле, но и как художественное воспроизведение той или иной эпохи в ее собственных способах выражения, со всеми характерными подробностями и мелочами. Это особый способ создания очень своеобразной эстетической иллюзии, основанной на внимательном изучении и рассчитанном подражании. Образцом в данном случае является стиль эпохи, отличающийся свойственными только ему особенностями выражения, оборотами мысли, словами. Это и есть норма художественной стилизации, т. е. чутье к индивидуальным особенностям времени, а не к нормативному стилю вообще. Поэтому стилизация редко опирается на изучение отдельного писателя, а скорее на его школу или такие особенности, которые были общими

871

ему и его эпохе. В качестве прямо поставленной художественной задачи стилизации чаще всего отливается в форму автобиографических записок или мемуаров с должным соблюдением исторических мелочей. Обычно они возникают при двух условиях: исключительной влюбленности писателя в какую—нибудь эпоху, отсюда желание до конца перевоплотиться в нее,

или же просто решается трудная и чисто эстетическая задача совершенного подражания. При этом необходимо подчеркнуть, что каждое художественное произведение, отмеченное элементами историчности, по необходимости в тех или иных частностях является стилизованным. Стилизацию мы найдем и в «Пиковой даме», и в «Выстреле», и в «Войне и мире» (письмо Жюли Каратыгиной к Марии Болконской), хотя и Пушкин, и Толстой не задавались ее задачами.

Как особая форма словесного искусства стилизация в равной мере обладает и достоинствами, и недостатками.

К достоинствам относится чутье к языку, сознание того, что каждая эпоха понятнее, когда она говорит своим собственным языком, — наоборот связанность мировоззрением данной эпохи ограничивает стилизацию и мешает ей превратиться в искусство до конца. Для того, чтобы поддержать полную иллюзию, автор не должен выходить из границ данного времени; не должен сообщать о нем больше, чем это раскрылось современникам. Чуждая психология другой эпохи, вложенная в стилизованную оправу, достигает совершенно обратной цели, т. — е. вместо эстетической иллюзии создается впечатление неудачного маскарада.

Особо выделяется стилизация в поэзии, которую нужно рассматривать, как подражание, очень часто невольное, отдельному поэту, его школе, или определенному жанру.

Кроме основного значения стилизации, как художественного историзма, к стилизованным принадлежат и такие произведения, которые по своим приемам обезличены или типично повторяют какой—нибудь литературный род (например, «авантюрный» роман). Такого рода стилизацию можно назвать условностью.

К. Локс.

872

СТИЛИСТИКА — наука о стиле и стилях (см. это слово). По составу входящего в нее материала стилистика в большой мере совпадает с *языковедением*, так как носителем стиля является язык. Но в части своей она, несомненно, выходит за пределы языка, так как организованное объединение фраз (см. это слово) в крупные языковые массы не входит в естественный процесс речи, а есть признак именно нарочитого (большею частью литературного) говорения. Кроме того, взаимное расположение этих масс (общая композиция), а также соотношение этого расположения с так наз. «содержанием» произведения тоже составляет существенную часть

стилистики. Так, основной закон композиции классической трагедии, единство времени, места и действия есть, несомненно, один из важнейших признаков ее *стиля*, тогда как с языком он ничего общего не имеет. Таким образом, по *материалу* стилистика *шире* языковедения (частью, впрочем, и *уже*, так как не изучает обычного, чуждого осознанных творческих задач, говорения), по *точке зрения* диаметрально противоположна ему (см. «стилистическая грамматика»). Но в то же время она выходит и из рамок поэтики, куда ее вообще принято включать, и тем выпадает вообще из лона эстетики, если ее рассматривать как науку о *целесообразном говорении*, потому что цели, которые ставит себе говорящий, могут быть и *не эстетические*. Не говоря уже о научной прозе, всякое коммерческое объявление, всякий политический плакат есть факт особого *целевого* говорения, существенно отличающегося от обычного, естественного говорения. И соотношение средств и целей при таком говорении и может составить предмет отдельной науки. В таком объеме стилистика, очевидно, не совпадает с традиционной теорией словесности, хотя в значительной мере к ней приближается (в отличие от стилистики, как части поэтики). То, что стилистика есть наука о «целесообразностях», конечно, отнюдь не делает ее *нормативной* наукой: целесообразности эти должны изучаться *сами по себе*, именно как факты соответствия (или несоответствия) средств целям. Изучение

873

может быть и *статическое* («стили» отдельных писателей, отдельных видов литературного творчества, научного, законодательного, религиозного, публицистического, политического, рекламного, информационного и т. д.) и *историческое* (история стилей). Нормативная же стилистика будет таким же *практическим применением* научной стилистики, каким является практическая грамматика по отношению к научной грамматике. Как практическая грамматика учит *правильно говорить* на почве объективно наблюдаемых законностей языка, так практическая стилистика должна учить *целесообразно говорить* на почве объективно наблюдаемых целесообразностей литературного и всякого иного целевого говорения.

А. Пешковский.

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ГРАММАТИКА — учение об использовании грамматических средств языка в соответствии с индивидуальными, большей частью литературными, задачами говорящего или с родом произведения. По *материалу* своему стилистическая грамматика ни на йоту не отличается от обычной грамматики, ибо изучение индивидуальных языков и литературного языка, как в его целом, так и в отдельных его разновидностях

(а такими разновидностями являются, между прочим, и «языки» отдельных видов литературного творчества) всецело входит в задачу грамматики. Но точка зрения у стилистической грамматики совершенно иная. В то время, как вопроса о *целесообразности* того или иного факта в обычной грамматике (и вообще в языковедении) даже и возникнуть не может, ибо самая *наличность* факта в языке гарантирует его биологическую целесообразность (все, что говорится и *понимается*, тем самым целесообразно, а то, что не понимается, не есть факт языка, покуда оно не будет понято) — в стилист. грамматике, напротив, *целесообразность* и есть как раз то, что подлежит изучению. При такой противоположности точек зрения стилист. грамматику невозможно считать частью общей грамматики, а только частью *стилистики* (см. это слово), и соответственно следует говорить

874

о *грамматической стилистике*, а не о «стилист. грамматике». В то же время при узком понимании слова «грамматика» (см. это слово), очевидно, надо параллельно с грамматической стилистикой поставить и *фонетическую*, и *семасиологическую*. В самом деле, ясно, что не только формы языка могут быть использованы целесообразно, но и звуки (напр., художественная «звуковая инструментовка») и тем более реальные значения. Фактически синонимика, являющаяся частью семасиологии, всегда наиболее тесно была связана со стилистикой. Поэтому правильнее всегда говорить не о «грамматической стилистике», а о «*лингвистической стилистике*» в ее целом, как существеннейшей части общей стилистики.

А. Пешковский.

СТИХОСЛОЖЕНИЕ или версификация. Этот термин употребляется, как для того, чтобы указать ту метрическую систему, которой пользуется данный язык для своего стиха, так и для названия суммы практических знаний, которыми должен обладать стихотворец для того, чтобы уметь обращаться со стихом своего языка. Поскольку второй смысл этого термина обычно сводится к нехитрому перечислению существующих и несуществующих в языке стоп, которыми мог бы пользоваться заинтересованный автор, или, в крайнем случае, к описанию ритмических приемов старых авторов, можно сказать, что техника стихосложения или, лучше, его технология еще не существует, за неразработанностью основной науки о ритмическом существе стиха. Метрические системы распадаются на *силлабическую*, *количественную* (квантитативную или метрическую), *ударную* и *тоническую* (см. Метрика). Что касается собственно до русской

версификации, то дело исторически представляется следующим. Русская изустная словесность пользовалась квантитативным, певшимся стихом, в основе которого лежала диподия первого пэана. Надо полагать, что этот стих пришел к нам с Балканского полуострова, куда он попал, вероятно, непосредственно из Италии. Впрочем, этот стих настолько распространен по всему

875

земному шару, что в подобной гипотезе нет практической нужды. Все языки знают четырехстрочную двудольную строфу (четырёхстопную) с анакрусой или без нее, где первые две строки вводят слушателя в настроение поэмы, давая предварительную аналогию дальнейшего, взятую из природы, а вторые две — излагают чувствования автора по большей части идиллико—эротического характера. Корш не без остроумия доказывал, что и «Слово о Полку Игореве» (см. работу его того же названия) имеет в основе тот же старо—славянский стих, снабженный рядом анакрус весьма сложного строения, энклизами, синкопами и прочими орнаментами квантитативного стиха. Наша письменная словесность, как это ни странно, однако пошла совершенно по другому пути. Если у француза можно без труда проследить, как менялся стих, начиная с первых ударных рифмованных издевательств римской черни над Цезарем, и до Мольера, — у нас мы видим ряд верификационных революций образованного имущего класса, которые почти что ничем не были связаны с исконно—русским стихом. Первые русские стихи были написаны в Червонной Руси Скорининым (печ. в 1517 г.); вот как они выглядели:

Богу в Троице единому ко чти и ко славе,
Матери его, пречистой Марии к похвале,
Всем небесным силам и святым его к веселению
Людям посполитым к доброму научению.

Первый поэт в России был поэт Кубасов (сравн. еще И. Максимовича, отзывы о нем у Кантемира и Сим. Ростовского, вероятно, автор приведенного четверостишия). Эти стихи явно подражали тому, чем был в то время польский стих. Примерно к тому же времени относится попытка Лавр. Зизания и Мелетия Смотрицкого ввести в русский язык метрическое (квантитативное) стихосложение без музыкального сопровождения, основываясь на предполагаемой долготе, нейтральности и краткости русских гласных звуков; попытка эта ничем не кончилась, а сконструированные помянутыми стихотворцами

876

строки были для русского слуха (повидимому, и в свое время) не более, как прозой. Польским стихом, который является все же ударным стихом с рядом условий конструирования, условий, привившихся лишь в польском, который также своевременно возник из той же обще—славянской схемы, — писали Феофан Прокопович, Буслаев, Симеон Полоцкий и, наконец, князь Антиох Кантемир, первый русский стихотворец, заслуживающий имени поэта. Может быть, этих любителей нового стиха привязывало к нему его европейская физиономия. Стих был 13—ти, 11—ти и 9—ти сложным, с вольной цезурой, но локализованной. Мужские рифмы считались годными лишь для шуток, ибо польский язык с его обязательным ударением на предпоследнем слоге другой рифмы, кроме женской, не знал. Этот польский стих, «силлабик», получил в России право гражданства в последней половине XVII в. (в 1663 стихи Библии с неправильным счетом слогов). Кантемир говорил о своем стихе:

Что дал Гораций, занял у француза.
 О, коль собой бедна моя муза.
 Да, верно, ума хоть пределы узки:
 Что взял по—польски, заплатил по—русски, —

то есть: форма сатиры заимствована у Горация и Буало, стих — польский (это эпиграмма). Кантемир, — сатирик, моралист, гуманист в стиле реформаторов Петра, либерал типа Прокоповича, принадлежал к партии, сильно пострадавшей в последующие царствования после—петровской реакции. Кантемир перевел Кевика, Фонтенеля («О множестве миров»), ввел в язык ряд слов, как «начало» (элемент), «средоточие», «понятие» (идея) и пр. Двадцати двух лет Кантемир был назначен русским резидентом в Лондон. Именно только такой человек, исключительной по тем временам эрудиции, преданности родной культуре, ума и энергии, только и мог в то время хотя бы примерно удовлетворить жажду общества в благозвучном стихе и подготовить почву для того стиха, который жив и по сейчас. Кантемир обладал огромным стихотворным талантом: в условиях совершенно несуществующего литературного

877

языка он переводил Анакреонта (лучшие русские переводы по близости к подлиннику), Горация, Эпиктета, К. Непота и пользовался глубочайшим уважением за границей среди таких людей, как Монтескье (см. об этом у Батюшкова). Вот пример его «силлабика»:

Трижды строил лиру я, и дрожащи персты

Трижды на струны навел, и уста отверсты
 Говорили тебе песнь: трижды разделяя
 Быстро воздух, прилетел из вышнего края.
 Небес белокурый бог...

или:

На горах наших, Пимине, славный
 Сединами,
 Ни свирелью тебе кто равный,
 Ни стадами...

Третьяковский также писал польским «силлабиком». Но далее он отказался от него под влиянием немецких чисто—ударных образцов; на Кантемира нововведение Тредьяковского подействовало в том смысле, что он пересмотрел свое стихосложение, поставил ему более жесткие рамки и переделал чуть ли не все свои стихи, однако, до чистой ударности не дошел. Одним из пионеров чисто—ударного языка вне польских схем был и Г. С. Сковорода, который вынес свою привязанность к чистой ударности видимо из своего путешествия за границу (Польша, Пруссия, Германия, Италия), после которого он поступил учителем поэзии в Переяславское училище, где пытался преподавать стихосложение в духе чистой ударности Ломоносова и Тредьяковского. Ему было предложено оставить эту вредную затею и вернуться к авторитету Сим. Полоцкого; на это он не согласился, после чего и был изгнан из училища за «гордыню». Сам он сначала тоже пользовался «силлабиком», ударные его вещи довольно слабы. Тредьяковский ни в малой мере не был оригинальным автором и не был способен на серьезное новаторство; он легко писал подражательные французские стихи, они были довольно гладки и приятны у него, но русский ударный стих, за исключением редких удачных мест,

878

у него очень слаб. Он предпочитал «хорей» (спор с Ломоносовым) на том основании, что последний ближе к русской песне, что совершенно справедливо, но, конечно, богатства языка не исчерпывает. Ломоносов правильно оценил двудольник с анакрусой («ямб») по его чрезвычайно метрико—ритмическому богатству, несравнимому с двудольником без анакрусой, который много однообразнее. Первые же опыты Ломоносова показали, что задача решена правильно: Ломоносовский стих с удивительной быстротой вытеснил «силлабик». Ломоносовский гений дал отличные примеры, — до Пушкина его ритмическое наследство разрабатывалось. Но все же он был экспериментатор, за его плечами не

было никакого опыта; русский стих был поставлен на ноги не им, — эта честь выпала патетическому Гавриилу Державину. И по сию пору некоторые его хорей (написанные не без влияния Львовских переводов Анакреонтея) читаются с большой приятностью. Через Державина впервые проникла в русский стих песня, что и свело дело к тому, что приоритет с тех пор отошел к письменному стиху. Но до—пушкинских стих еще нес в себе много элементов «силлабика», он сохранил мало—естественную расстановку слов, и некоторую своеобычность ритма, где диподические ударения находятся на краях строки, как в таких строках Кантемира:

Некогда в час полночи,
 Когда Медведь уже вертеться
 Начал под рукой Воота,
 Человеков же вси роди
 Спят, утомлены трудами...

Эта тенденция не ослабела до Державина, и строки его, как «С белыми Борей власами», раздвигающие диподические ударения, характерны для него. Батюшков и Жуковский подготовили почву, а Пушкин окончательно оставил это, обратившись к диподии, как строка песни «По широкому раздолью». Это и было началом национального стихосложения. Последующие авторы не раз возвращались к допушкинским принципам (как Тютчев, напр.), но им противопоставлялась тенденция Некрасова с его живым разговорным стихом

879

на диво гомофонированным («Так танцуй же ты деву Дуная, но в покое оставь мужика...» и т. п.). За Некрасовым стих русский испытал жестокий упадок с именами Апухтина, Надсона и др., символисты развили Фето—Гейневские паузники, футуристы в лучших своих вещах вернулись к чистой диподии, мало мелодированной.

С. П. Бобров.

СТИХОТВОРЕНИЕ — основной тип поэтического в тесном смысле этого слова, т.—е. облеченного в стихотворную форму, словесно—художественного произведения. Размеры стихотворения обычно невелики, в среднем около двадцати строк, что и отличает его, как от всех видов художественной прозы, так и от поэмы, стихотворной идиллии и проч. Самым простым, элементарным в композиционном отношении видом стихотворения является дистих, двустишие (таковы, например, образованные соединением гекзаметра и пентаметра античные эпиграммы, равно как подражания им некоторых новых авторов, у нас Пушкина,

Дельвига и др.). Правда, мыслимо и стихотворение, состоящее всего из одной строки (напр., известное Брюсовское «о, закрой свои бледные ноги»), равно как попадают и огромные стихотворения в несколько сотен стихов (например, у наших поэтов—классиков конца XVIII в.. Кирша Данилов в своем известном сборнике «Древне—русских стихотворений» распространял, неправильно с точки зрения позднейшей науки, термин стихотворения и на былинку). Содержание стихотворения чаще всего подсказывается лирическим переживанием, однако, оно способно вмещать в себя и успешно разрабатывать начала и эпоса (напр., баллады немецких романтиков, у нас Жуковского) и драмы, со всеми признаками присущими этой последней до диалога включительно (напр., стихотворные пьесы Шиллера **Hector's Abschied**, Брюсова «Орфей и Эвридика» и др.). Мало того, в лучших образцах являясь наиболее полным и чистым торжеством художественно—воплощенного слова, слова, как такового (например, у нас многие стихи Пушкина), стихотворение в то же время из всех литературных форм

880

наиболее доступно для попыток художественного синкретизма — проникновения в области других искусств — живописи (напр., некоторые стихи Тютчева, метко называемые современной ему критикой «пейзажами в стихах», творчество А. Майкова, Т. Готье и др.) и, в особенности, музыки, в таких произведениях, как **Romances sans paroles** Верлена (в особенности его же пьеса **Les sanglots longs**), у нас в мелодиях Фета, неуловимо приближаясь к этой последней, в песне, романсе, вовсе сливаясь с нею. В силу своей большой гибкости и емкости форма стихотворения в истории поэзии подверглась многообразному развитию и чрезвычайно сложной и дробной дифференциации, разбившись на целый ряд видов и подвидов, из которых каждый получил свое особое название. Так, в зависимости от своего содержания и психологического тона стихотворения делятся на гимны, оды, ямбы, элегии, думы, антологические стихи и т. д. (см. все эти слова), по своей строфико—композиционной структуре на терцины, стансы, риторнели, секстины, октавы, канцоны, децимы, рондели, рондо, триолеты, сонеты со всеми их многочисленными вариациями (в венке сонетов — форме, снова усиленно культивируемой в наши дни — имеем, кстати, пример соединения пятнадцати отдельных стихотворений в некое новое композиционное целое, их объемлющее и представляющее собою нечто среднее между стихотворением и поэмой), газелы, всевозможные

прикладные формы, как акrostих, палиндромы, шарада и т. д. и т. д. (см. все эти слова). Наконец, должно упомянуть еще попытки некоторых авторов внести форму стихотворений в область ритмической прозы. Таковы, напр., **Petites poèmes en prose** Бодлэра, у нас стихотворения в прозе Тургенева.

Д. Благой.

СТИХ исторически, вероятно, получился из ритмизованного крика, сопровождающего у до—культурного человека погоню за добычей, пляску, торжества и через песню дошел до современной своей автономии. Любая экзальтация (война, охота, любовь) у малокультурных народностей вызывает пляски своего рода; крик при этом, подчиняясь

881

ритму пляски, становится ритмичным: здесь основание песни и танца. Впоследствии, когда такие, с пляской и пением, торжества входят в обычай, появляется запевало (корифей), который постепенно освобождается от хора и становится автором в нашем смысле. Первоначально автор—стихотворец был композитором (как Эсхил и Сафо), но потом роли их разделяются. Уже в V в. до Р. Хр. просодия не соответствует музыкальному сопровождению. В этих случаях, как говорит Денис Галикарнасский, музыка то укорачивает, то удлиняет слоги, меняя квантитативную схему. Затем на сцену появляется ударность (в III в. у римлян), и постепенно стих становится тем, к чему мы привыкли в наше время: искусственно ритмизованной речью, предназначенной главным образом для чтения про себя. О стиховой строке см. Колон.

С. П. Б.

СТИХ НАПЕВНЫЙ. Стих при своем возникновении в любом языке мыслится автором его, народом, неразрывно связанным с определенным напевом.

Корни этого явления глубже зарождения стиха. Их следует искать в зарождении самого слова. Для современного книжного человека слова «бежать» и «дремать» звучат одинаково, как стопа ямба. При возникновении же своем и много позже, слова эти, выражая несходные понятия, должны были произноситься с точно определенной высотой голоса и с точно определенной во времени мерой длительности сильных и слабых слогов, что и даст элементы напева, музыкальности.

Из ныне живущих языков китайский сохранил до сих пор 4 меры высоты голоса, строго определенные каждая для известных групп слогов и слов при придании им определенного значения.

Высота голоса, длительность произнесения сильных и слабых слогов, сила ударения, все эти элементы живой напевности, гармоничные в их первоначальной закономерности, обычно постепенно затираются в языке при развитии письменности и вызываемой ею возможности, а часто и необходимости чтения глазами, «про себя».

882

Русский народный стих преимущественно напевен, т.—е. укладывается в размеренные, производящие гармоничное впечатление отрезки, лишь при известном способе чтения.

Русский книжный гражданский стих при самом своем зарождении оторвался от народного напевного, приняв преимущественно законы стиха латинского во французской переработке.

Насколько игнорировались свойства живого русского стиха при попытках создать русскую стихологию, видно хотя бы из такого требования: «Для рифмы могут служить только те слова, в которых ударение стоит или на последнем или на предпоследнем слоге. Посему такие слова: *незабвенные, здание* не могут быть поставлены в рифму». (Механизм, или стопосложение русского стихотворства. СПб. 1810. стр. 67).

А в русском языке приблизительно треть слов с дактилическими и гипердактилическими окончаниями. Любопытно, что и Пушкин в краестьициях явно избегает эти слова. Это требование, искажая природу языка, могло явиться лишь как результат стремления сделать русский язык до некоторой степени похожим на французский. Той же природы и мног. друг. правила русской стихологии, сковывавшие язык. Напр., правило, от которого бояться отступить и ныне, требующее определенного числа стоп в твердых формах, имеющих происхождение итальянское и французское; правило незаконно стеснительное, т. к. отрезок русской речи из ста слов приблизительно вдвое длиннее такового же французского.

Русская книжная стихология, не изучая законов русского народного стиха и переняв стихологию языков уже давно ставших книжными, заставила первых же наших образованных поэтов на рубеже XVIII и XIX в.в. отказаться и от напевности.

Стремление к родным истокам не давало общих достижений, обогащающих поэзию, а пробивало самостоятельное, весьма неглубокое русло.

Пушкин, тоскуя по напевности в оковах чуждой метрики, давал себе простор в русских сказках, в песнях зап. славян, подчас в прозе, оставляя стих вообще подчиненным

883

искусственным законам.

За последнюю четверть века русск. стих несколькими поэтами до некоторой степени направлялся к напевности, вводя липометрию и гиперметрию, освобождаясь от шаблонной рифмовки, разрабатывая законы строфики. Зато другие современные поэтические группы более, чем когда—либо, ведут стих от закона напевности к достижениям чисто книжно—зрительного характера. Главнейшие элементы русск. напевного стиха: паузы от одной моры до целой стопы, наличие кратких и долгих гласных, допущение в одном слове нескольких равных ударений и долгот (см. Стихосложение).

Иван Рукавишников.

СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ – название, применяемое к некоторым произведениям художественного слова. Стихотворение в прозе обладает своими отличительными признаками, сближающими его и с стихотворной, и с прозаической речью, и служит промежуточной стадией между той и другой. Одним из характеризующих признаков стихотворения в прозе служит его небольшой размер. Так, редкое из стихотворений превышает четыре—пять печатных страниц. У И. Тургенева, признанного мастера этого жанра, из пяти десятков подобных пьес лишь одна достигает почти трех страниц («Два четверостишия»): остальные не достигают и двух. «Как хороши, как свежи были розы», «Конец света» – занимают около полутора, «Воробей», «Черепья» не занимают и страницы.

Небольшие размеры, естественно, влекут за собою более тщательную отделку словесной формы, которая игнорируется во многих крупных произведениях: там центральное положение принадлежит сюжетной композиции.

Художественная отделка – необходимый признак этого жанра. Наиболее пленительные примеры ее встречаем у Ш. Бодлера («Поэмы в прозе»), у Новалиса («Гимны ночи»), у И. Тургенева («Стихотворения в прозе»), стихотворения в прозе Леопарди.

Однако, ни небольшие размеры, ни художественная отделка – это еще не признаки, которые определяют

884

данный термин. Небольшие размеры сближают стихотворение в прозе с миниатюрой (см. это слово), художественная же отделка свойственна не ему одному.

От миниатюры стихотворение в прозе отличается более лирическим характером. Даже в том случае, когда в основе лежит эпический сюжет, на него накладываются лирические тона (параллель этому, из стихотворных жанров, находим в балладе – см. это слово). Не случайно у Тургенева большинство эпических сюжетов фантастично: это дает больше возможностей для их лирической окраски. Вот почему Тургенев пользуется формой видения, сна, легенды. Любовь и голод являются ему в видении крылатыми гениями, неразлучно соединившими свои руки («Два брата»); в видении же товарищ–соперник является из загробного мира к своему неверующему другу – безмолвным призраком, покорно и печально качая головою («Соперник»); во сне – белый парус разубранной лодки несется по безбрежности моря под божественно–звонкий смех юности; во сне крошечная тьма надвигается на землю морозным вихрем, тысячегортанный, железным лаем, и гибнущая земля воеет от страха («Конец света»); легенда рассказывает о мудром поступке великого Джаиффара, солнца вселенной; в легенде же говорится и о соперниках–поэтах – осмеянном толпою Юнии и Юлии, ею превознесенном. Если же сюжет не фантастичен, то он облекается в форму воспоминания, располагающего к лирической настроенности: «Повесть его» – воспоминание старого офицера, не только воскрешающее событие в его памяти, но и проступающее слезами на его старческих глазах; на лирике воспоминаний целиком держится и непревзойденное «Как хороши, как свежи были розы».

Характер и разработка темы, таким образом, подчеркивает в термине «стихотворение в прозе» первую его часть.

Та же близость к стихотворению – в особенностях формальной композиции. Строфическому делению здесь соответствует – всегда внимательное и ритмически обоснованное деление на абзацы (которое,

885

обычно, так случайно и не осознано в прозаических произведениях – см. слово «абзац»). От стихотворных строф подобные абзацы отличаются меньшим единообразием, что, конечно же, находится в связи с более

свободным ритмическим построением. Тургеневское «Как хороши, как свежи были розы» особенно подчеркивает строфический смысл абзаца, применяя слова заглавия, как лирический рефрен.

Композиционная близость к стихотворению подчеркнута бывает и тогда, когда одно и то же выражение дано в начале пьесы и в конце, как бы замыкает ее с двух сторон: так у Тургенева построено «Лазурное царство», «Восточная легенда», «Стой!».

В области ритмической стихотворение в прозе приближается к стихотворной речи: здесь мы встречаем все стихотворные стопы, лишь связь между ними более произвольна, чем это допустимо у стихотворца. Меньшая определенность ритма стирает очень резкую, внешне, границу между размеренной – стихотворной – и неразмеренной – прозаической – речью, делает эту границу почти неприметной. Это позволяет вводить стихотворение в прозе среди прозаических страниц повести или романа. Так делал Гоголь: отрывки «Знаете ли вы украинскую ночь?», «Чуден Днепр при тихой погоде» – могут быть рассмотрены как завершенные самостоятельные стихотворения в прозе.

Стихотворение в прозе близко к стихотворной речи еще и эвфоническим строем своим, блестящие многочисленные образцы чему – у Тургенева («И грохочет Финстерааргорн» – в самых звуках здесь грохотанье). Но и строфический смысл абзаца, и ритмический строй речи, и применение эвфонических эффектов характеризует всякую ритмическую прозу. Стихотворение в прозе следует поэтому считать одним из ее видов. Видовым признаком для данного вида служат, таким образом, лишь особенности тематической композиции, приближающие его к стихотворению.

В. Дынник.

СТОПА является первичной ритмической единицей в стихе и представляет

886

собою объединение ударного слога с одним или двумя неударными. Поскольку ритм осуществляется делением речи на равновеликие интервалы, стопа и является тем, на чем осуществляется эта равновеликость. Смысл стопы именно в том, что для ритмического прочтения любой целой стопы поэмы требуется одинаковое время, в том, что все стопы обладают изохронизмом (равновременностью). Стопы бывают двусложные – двоичные ритмы, – и трехсложные – троичные ритмы. Изохронность

стопы осуществляется, как показывают соответствующие эксперименты, лишь в том случае, если стопа начинается ударным слогом; отсюда следует, что стопа неударным слогом начинаться не может, и так называемый «ямб» не есть стопа. Неударный же слог перед ударным в начале строки является безударным приступом (анакрусой) и в счет изохронности не идет. Основными, таким образом, и единственными стопами являются стопа двоичная с ударным и двумя последующими неударным слогами и стопа троичная с ударным и двумя последующими неударными, т. — е. то, что школьная метрика именуется у нас «хореем» и «дактилем». «Ямб» образуется односложной анакрусой, «амфибрахий» — ею же, «анапест» — двусложной анакрусой. Громадное количество стоп, существовавших в квантитативном стихе (пиррихий — два кратких, спондей — два долгих, бакхий — два долгих и один краткий, ионики — три долгих и один краткий, хориямб — объединение хорей и ямба, антиспаст — объединение ямба и хорей, прокелевсаматик — четыре кратких, трибрахий — три кратких, пэаны — три кратких, один долгий, и пр.), не существуют в ударном стихе, и попытки их применения оканчиваются либо игрой полуударениями, либо различными видами паузованных или прибыльных стоп. Троичная дактилическая стопа имеет нечто общее с древним, так наз. циклическим дактилем, третий неударный слог не имеет слабого полуударения (см. разбор логэдического стихотворения Вяч. Иванова в паузной схеме в книге Божицара «Распевочное Единство», М. 1916). Вообще говоря,

887

в стопе нет надобности, чтобы ударность ударного слога была именно в такую — то меру (ср. мерное исчисление слогов в квантитативном стихе) сильнее того, который именуется неударным, на пространстве строки, а тем паче стихотворения эти соотношения могут менять очень сильно, необходимо лишь, чтобы соотношение ударностей было в пользу ритмически ударного. Напр. (Пушкин), в стопе «Яд каплет сквозь его кору» имеем ударную анакрису (Белый такие случаи в ямбической схеме называет замедлениями или спондеями), но ее ударение слабее ритмического «кап»; внутри стиха такие явления редки и подчиняются той же схеме, т. — е., как общее правило, лишнее полуударение («спондеическое») слабее ритмических, убыльное полуударение (только метрическое, без словарного, по Белому — ускорение или «пиррихий») сильнее своего неударного.

С. П. Б.

СТРАДАТЕЛЬНЫЙ ЗАЛОГ. Глагольная форма, противопоставляемая действительному залогу и обозначающая, что то лицо или предмет,

которые при форме действительного залога были бы субъектом действия, являются объектом речи, а тот предмет, который при форме действительного залога был бы объектом действия, является субъектом речи, без изменения реального соотношения между субъектом и объектом, другими словами — такая форма глагола, при которой то существительное, которое стояло бы при действительном залоге в именительном падеже, ставится в косвенном падеже, обозначающем лицо или предмет, выраженные этим существительным, как исходную точку (лат. **ablativus**) или орудие (русс. творит.) действия, а то существительное, которое при действительном залоге стояло бы в винительном падеже, ставится в именительном падеже, причем реальное значение всего словосочетания остается то же, что и при действительном залоге; таковы русские обороты: сын любим отцом, дом построен плотниками. В русском яз. к С. З. относятся лишь причастия С. З.: любимый, написанный и пр. В традиционных грамматиках С. З. называются возвратные формы переходных

888

глаголов со страдательным значением. Но в этом случае мы имеем дело не с особым С. З., а лишь с одной из функций возвратного или непереходного залога. См. также Возвратная форма и Залог.

Н. Д.

СТРАНСТВУЮЩИЕ СЮЖЕТЫ — сюжеты (см. это слово), повторяющиеся в поэтическом творчестве разных народов и в различные эпохи. В том же смысле для составных частей сюжета употребляется термин — странствующий или *бродячий мотив*, для произведений повествовательного жанра, *перехожие повести*.

Наблюдения над сходными литературными сюжетами производились издавна, но особенное внимание наука стала уделять изучению их с водворением так называемого *сравнительно—исторического метода* (см. об этом в статье «Народная словесность»). В 1859 г. нем. ученый Бенфей издал сборник индийских рассказов «Панчатантра», снабдив их немецкий перевод подробными комментариями, с указанием литературных параллелей к каждому сюжету. Бенфей, а за ним длинный ряд его последователей, сравнивая сходные у разных народов рассказы, объясняли это сходство *заимствованием* (см. это слово) сюжета одним народом у другого, находившегося с ним в культурном общении. В России одним из первых, занявшихся вопросом о бродячих сюжетах, был А. Н. Пыпин, выпустивший

еще в 1856 г. свой известный «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских». Неисчислимый вклад в сравнительное изучение литературных сюжетов внес А. Н. Веселовский, счастливо сочетавший огромную начитанность в самых разнообразных литературах Запада и Востока с даром строгого сравнительного анализа. Веселовскому принадлежит много трудов по сравнительному изучению романов, повестей, легенд, духовных стихов, былин и т. д. Немало поработали в том же направлении Ф. И. Буслаев (см. его популярный и яркий очерк «Перехожие повести»), Н. Ф. Сумцов, В. Ф. Миллер, Н. И. Жданов, А. И. Кирпичников и мн. др. русские ученые. На Западе появилось множество работ, посвященных сравнительному методу изучения

889

литературных произведений: Ф. Либрехт, Гастон, Парис, Коскен, Ландау, Бедье и мн. др. Несмотря на большие, достигнутые подобным учением успехи, вскоре, однако, обнаружились и недостатки школы заимствования. Ученые нередко злоупотребляли методом аналогий (у нас в России, напр., этим отличались Стасов и Потанин, повсюду усматривавшие заимствования с Востока). Установив совпадение отдельных мотивов, составляющих сюжет, исследователь спешил делать вывод о непосредственной историко—литературной связи между сюжетами, тогда как *факт сходства* сам по себе еще далеко не давал права настаивать на *зависимости* одного сюжета от другого. Для установления такой зависимости нужно: или, 1) чтобы на—лицо были, кроме сходства общей сюжетной схемы и отдельных мотивов, совпадения в конкретных деталях, как, напр., в *именах* личных, географических, этнографических (восточное происхождение русской лубочной сказки об Еруслане Лазаревиче не подлежит сомнению в силу сохранения в русских текстах восточных, правда, несколько искаженных имен), или 2) чтобы сохранялся распорядок составляющих сюжет мотивов и совпадала бы хотя бы часть, не существенных для всего сюжета подробностей (см., напр., русскую повесть XVII в. о Карпе Сутулове, также восточного происхождения, но не имеющую вполне отчетливых восточных черт ни в языке, ни в содержании). Исследователь должен быть очень осторожным в своих заключениях. Несложные сюжеты, а тем более отдельные мотивы (особенно бытовые) могут возникнуть у разных авторов (пусть принадлежащих к самым различным культурам, эпохам и странам) совершенно самостоятельно, независимо друг от друга. Подобные случаи в большом количестве были отмечены учеными, принадлежавшими к т. н. *антропологической школе* и придерживавшимися теории «самозарождения

сюжетов» (см. об этом также в статье «Народная словесность»). Нередко самое развертывание сюжета может как бы подталкивать на обязательное введение определенной детали в сюжет (см. об этом в статье А. Л. Бема. К уяснению историко—литературных

890

понятий. Изв. Отд. рус. яз. и слов. Ак. Наук. 1918, кн. 1—я). Но если даже анализ сходных сюжетов и даст основание предположить непосредственную или косвенную зависимость одного от другого, то задача исследователя не может этим предположением ограничиться, необходимо будет еще доказать историческую возможность литературного заимствования. Вот почему изучение странствующих сюжетов и их миграции невольно приводит к постановке не только литературных, но и общих историко—культурных вопросов, прежде всего вопросов о *путях* перекочевания сюжетов. Безграничность моря странствующих сюжетов, их прихотливые сочетания, контаминации, распадаения приводили некоторых последователей в отчаяние; ученым начинало казаться совершенно безнадежным делом заниматься историей отдельного сюжета, следить за направлениями его странствований. К почти совсем пессимистическому выводу пришел, напр., известный французский ученый—медиевист **J. Bédier** в своем капитальном труде: **Les fabliaux. Paris 1906**. Построение генеалогического древа того или другого сюжета и схем его последовательных изменений он склонен был считать лишь произвольной умственной игрой. Но другие ученые все еще одушевляются мечтой разобраться в мировом хаосе бродячих сюжетов и упорно работают над систематизацией их. Принципы систематизации при этом крайне разнообразны. В науке до сих пор в этом отношении к единомыслию не пришли. Большой известностью пользуются труды скандинавского фольклориста **Anti Aarne** одного из организаторов целого общества, посвятившего себя главным образом учету и классификации странствующих сюжетов (т. н. «Международная федерация фольклористов»^{*)}). Из русских ученых попытался выработать свою систему классификации бродячих сюжетов (опять, как и у Аarne, применительно к сказочным темам) А. М. Смирнов. Проще и значительно практичнее подошли к делу систематизации

891

^{*)} *Anti Aarne. Vergleichende Märchen forschungen. Helsingfors 1907 u. Verzeichniss der Märchentypen. Helsingfors. 1910.*

странствующих сюжетов — берлинский профессор **Bolte** и чешский ученый **Polivka** выпустившие недавно три тома «Примечаний» к сборнику сказок бр. Гриммов. Отказавшись от построения логически—отвлеченной общей схемы сюжетов (сказочных), они к каждой гриммовской сказке присоединили перечни вариантов соответствующего сюжета, почерпнутых из фольклора и литературы всех стран и народов земного шара. Такого рода обзоры вариаций отдельного странствующего сюжета облегчает задачу разобраться в причудливой его судьбе. Истории отдельных сюжетов посвящены целые монографии: укажу, напр., на недавно вышедшую работу казанского профессора Андерсона «Роман Анулея и народная сказка», исследующую историю известного сюжета об Эресе и Психее.

Мировая литература в большинстве своих памятников состоит из странствующих сюжетов, подвергающихся новой творческой переработке. Сложная история таких знаменитых сюжетов, как использованные гениальными поэтами темы Фауста, Дон—Жуана, — общеизвестна. В некоторые эпохи сюжет, казавшийся умершим и забытым, вдруг оживает, так как оказывается, в силу своей суггестивности (см. это слово) удобным впитать в себя новые настроения и запросы эпохи. Народная легенда XVI века о «Славном чародее чернокнижнике докторе Иоганне», Фаусте, известная и по нар. книге (1587), и по обработке англ. драматурга Марло, через два столетия ожила в творчестве поэтов эпохи «бури и натиска», увидевших в Фаусте столь им близкий образ человека, охваченного непреодолимым стремлением к знанию и полноте жизни. Легенда о Фаусте используется для драмы Лессингом (1771), Фридрихом Мюллером (1776—78 г.г.) и для романа Клингером (в 1790 г.). Политическая и бытовая жизнь прикрепляет странствующий сюжет к тому или другому историческому лицу или к местности, напр., бродячие сказки о царе — покровителе воров связываются то с именем Карла Великого, то становятся у нас популярными в XVI веке, прикрепившись к имени Ивана Грозного. Так происходит *историлизация*

странствующего сюжета. Но это приурочение неоригинального сюжета само по себе может быть показательным: оно характеризует вкусы и настроения эпохи. Пережитые нами недавно события войны и революции с первого взгляда — будто бы создали совсем новые легенды и сказки в народной массе, в действительности же большею частью лишь воскресили в памяти старые темы (см. об этом под словом «легенда»).

БИБЛИОГРАФИЯ.

А. Н. Пыпин. Очерк истории старинных повестей и сказок русских. 1856 г.

Ф. И. Буслаев. Перехожие повести. 1874 г. («Мои досуги», т. II. М. 1886 г.).

А. Н. Веселовский. Из истории литературного общения Запада и Востока. Славянские легенды о Соломоне и Китоврасе и Западные легенды о Морольфе и Мерлине. П. 1872 г.

Его — же. Разыскания в области духовного стиха и др. сочинения.

Юрий Соколов.

СТРОКА — см. Колон.

СТРОФА — сочетание стихов в известном порядке. Этот порядок определяется известной системой рифм, связанной с большей или меньшей ритмической и грамматической законченностью того или иного стихосочетания. Последнее в целом есть, конечно, результат сложного творческого процесса. Определенное сочетание стихов диктуется поэту наравне с прочими элементами воплощения данного замысла характером именно этого замысла, а в конечном счете особенностью мировосприятия данного поэта. Что касается связи известного замысла с известной строфой, то можно привести в качестве примера обычную четырехстрочную строфу с обычной трехстрочной рифмовкой (*первого* стиха с *третьим* и *второго* с *четвертым*) из Пушкинского: «Я помню чудное мгновенье». Несмотря на обычность строфы Пушкин сделал ее неузнаваемой, благодаря повторности рифмовки, вследствие чего одна строфа как бы сливается с другой, и получается единая строфа, построенная на 4—5 — рифмах,

893

одной звучальностью и кружевной расположенностью которых отображается переход от музыки «чудного мгновенья», когда «явилась ты» через «томленье грусти безнадежной» к музыке нового «пробуждения», когда опять предстал «гений чистой красоты» и воскресли «и жизнь, и слезы, и любовь». (Мы описали весь круг настроений и рифм). Касаясь вопроса о связи между общим мировоззрением поэта и известным характером стихосочетания, укажем хотя бы на строфику Тютчева: у Тютчева нет так называемых твердых строф (см. терцины, сонет и т. д.), и он часто не выдерживает выбранной им самой простой строфы. Это стоит в несомненной связи с постоянной борьбой в поэте ночного и дневного начала, из которых первое говорило ему, что «мысль изреченная есть ложь»

и что если вообще нельзя выразить себя, то тем более нельзя открыться в клетке «твердой формы...»

Комбинации стихосочетаний представляются совершенно неисчерпаемыми, ибо строфы могут видоизменяться и в связи с расположением рифм (как указано выше), и в связи с количеством сочетаемых стихов (4, 5, 9 и т. д.), и в связи с тем, состоят ли строфы из стихов одного размера или из стихов разных размеров и т. д.

Существенное значение имеет также грамматический состав строфы, ибо, например, отдельные строфы лермонтовского: «Когда волнуется желтеющая нива», — строфы, представляющие части временного периода, имеют совершенно иное звучание и занимают иное место в ритмическом узоре стихотворения в целом, чем занимали бы подобным же образом построенные строфы, будь они совершенно самостоятельными предложениями. Чрезвычайно резко бросается это в глаза при строфическом **enjambement** (см. это слово), как бы разрушающем самостоятельность строфы, но вместе с тем придающем ей своеобразный оттенок (особенно, когда это **enjambement** подчеркнуто отсутствием его в других строфах).

Я. Зунделович.

СТРОФИКА — учение о сочетании стихов. Как указывает Валерий

894

Брюсов в предисловии к своим «Опытам», строфика разработана более других наук о стихе (см. Метрика и Евфония). Если оставить в стороне учение о так наз. «твердых формах» — триолете, рондо, секстине, октаве и т. п. — то вопрос о возможностях в сочетании стихов представляется неразрешимым (см. Строфа), и задачей строфики в отношении к таким возможным стихосочетаниям будет «определение допустимости этих... комбинаций» и «выяснение их относительного достоинства и характера» (Брюсов). Здесь перед строфикой открываются, следовательно, широкие перспективы. Но, будучи одним из существеннейших моментов композиции стихотворения, строфа, однако, является вместе с тем и самым простым элементом стихотворной композиции. То обстоятельство, что строфика, как указано выше, разработана более других наук о стихе, дает, как будто, поэтам возможность пользоваться готовыми строфами в большей мере, чем иными элементами стиха. Далее и у великих поэтов мы часто не наблюдаем такого же разнообразия в строфике, как в прочих композиционных моментах их произведений, и это — несмотря на

неисчерпаемые возможности строфики, как таковой. И вот здесь наука о стихосочетании, раскрывая характер, как уже использованных, так и допустимых комбинаций, позволит, может быть, уяснить причины несомненного «строфического консерватизма». Так, напр., в русской поэзии излюбленной строфой является четырехстрочная строфа с рифмовкой авав или авва. Правда, и эту строфу великие поэты умели разнообразить (см. слово Строфа). Но факт частого пользования именно ею бесспорен. Строфика и должна уяснить нам этот факт, как и тот, напр., что даже у Лермонтова почти нет исключительных «Лермонтовских» строф (подобно строфе Эдгарда По в «Вороне»). Все сказанное о сравнительной «простоте» строфики не должно, однако, упрощать самого понятия строфики. Строфа все же остается пусть часто и не особенно сложным, но, во всяком случае, существенным элементом композиции стиха. Утончение строфических наблюдений, позволяя строфике открывать

895

новое в старых комбинациях и старое в новых, еще более углубляет понятие строфы. Так, например, словесная анафора (см. это слово) в ряде отдельных стихов дает право объединить в строфу как будто противящиеся строфическому объединению стихи, и обратно — отсутствие анафор в одних и наличие их в других стихах дает право разрывать даже окованные в одну строфу рифмами стихи (см., напр., лермонтовскую «Благодарность»: «За все, за все тебя благодарю я», где первые шесть стихов с анафорическим «за» образуют строфу, а последние два стиха можно рассматривать, как сонетную коду).

Я. Зунделович.

СТЫК — термин, не получивший еще общепринятого значения, но необходимый для определения весьма существенного явления в строфике. Имеется в виду стык одноименных, но разных рифм, т. — е. двух разных мужских или двух разных женских (а — а'; b — b' и т. д.). Явление допустимое лишь при одних мужских или одних женских во всей пьесе, и недопустимое при рифмах разнородных. Ошибочно стык допускается между последним стихом строфы и первым следующей, например, в неправильно понятой некоторыми русскими авторами французской балладе (см.).

И. Р.

СУБЪЕКТ. См. Подлежащее.