

СУГГЕСТИВНОСТЬ (суггестивный) — термин английской эстетики, применившей к поэтическим произведениям выражение **suggestive**, буквально обозначающее — намек, внушение, подсказывание. Этот термин у нас привился после Александра Веселовского, любившего им орудовать — особенно в работах по исторической поэтике. История поэтических образов, мотивов, сюжетов, формул представляет изменчивое чередование их, то умирание, то возрождение с бытованием некоторых из них до времени, когда они станут мертвыми и вдруг вновь оживут, вызванные поэтическим спросом, требованием времени. «Иные образы и сравнения до сих

896

пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо связывающие нас, как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма, и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вождений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими» (А. Веселовский. «Из введения в историческую поэтику». 1893). Если эти образы и сюжеты, эпитеты и сравнения, мотивы и формулы заставляют интенсивно работать воображение читателя, вызывают яркие эмоциональные переживания, раскрывают новое миропонимание или обновляют старое, то эти образы суггестивны. Разумеется, для каждого в зависимости от его умственного развития, личного опыта и способности умножать и считать вызванные образом ассоциации, степень суггестивности поэтического текста бывает различной.

Н. Б.

СУФФИКС. Аффикс (см.), стоящий после основы: *вода, ведешь, старик, маленький* и пр. В индоевропейских языках образование слов при помощи С. является одним из наиболее частых способов образования слов. В одном слове может быть несколько С. (См. Основа). Последний суффикс слова, образующий собств. синтаксические (см.) формы словоизменения (см.), часто наз. *флексией* или *флексией слов* (см. Не смешивать с флексией основ!).

СУЩЕСТВИТЕЛЬНОЕ или *имя С.* По определению Фортунатова, — грамматическая категория, заключающая слова, обозначающие самостоятельные предметы мысли, т. — е. предметы, вещи, как вместилища

897

признаков, хотя бы такими вместилищами представлялись также сами признаки в их отвлечении от предметов, вещей (ср. такие С., как белизна, доброта, знание, ходьба), и имеющие формы, обозначающие такой предмет или в различных данных для мысли отношениях его к другим, отдельным от него предметам мысли в предложениях или без отношения к другим предметам мысли. Эти формы в русском яз., как и во многих других, м. пр. во всех древнейших индоевропейских языках, в языках финских, турецких и др., являются формами словоизменения самих С.; совокупность таких форм наз. *склонением* (см.), а самые формы — *падежами* (см.). В других языках, в том числе из индоевропейских — во всех романских (франц., итал., испан. и др.), в английском, болгарском, ново—персидском и др., а также в некоторых семитских языках те отношения, которые в русском и др. названных выше языках выражаются формами склонения, обозначаются другими способами, наприм., порядком слов и сочетанием с предлогами (ср. франц. **Pierre aime Paul**, «Петр любит Павла»: 1—е слово субъект, последнее — объект; отношения к другим словам словосочетания обозначаются предлогами: **de Pierre, à Pierre, par Pierre** и др., англ. **the woman** «женщина», «женщину», **of the woman** «женщины» (род. ед.), **to the woman** «женщине» и пр. В русском яз., как и в других индоевропейских языках, С. различаются по *родам* (см. Род) и по различиям в образовании падежных форм (см. Склонение). Имеющееся в б. ч. грамматик деление С. на собственные и нарицательные (см.), конкретные и абстрактные (см.) и т. п. не имеет отношения к грамматике, т. к. основано на таком различии в значении, которое средствами языка не обозначено. Но деление С. на С. имена одушевленных предметов и С., не обозначающие одушевленных предметов, для русского яз. является грамматическим, т. к. обозначается различиями в форме винительного падежа. В старых грамматиках к С. не относились С. местоимения и С., обозначающие число, относившиеся к особым, якобы грамматическим категориям — местоимениям (см.) и числительным (см.).

Н. Д.

898

СЮЖЕТ — *повествовательное* ядро художественного произведения, — система *действенной* (фактической) *взаимонаправленности* и *расположенности* выступающих в данном произведении лиц (предметов),

выдвинутых в нем положений, развивающихся в нем событий. Подчеркивая в этом определении слова «повествовательный» и «действенный», мы можем сказать, что сюжет в отличие от темы (представляющей как бы идеальную направленность произведения, то воображаемое стекло, сквозь которое автор смотрит на мир) — является лишь *одним из средств самообнаружения темы*, что в каждом данном произведении он представляет совокупность тех действий, фактов, положений и т. п., которые избраны автором для выявления определенного лика своей темы (см. Тема). Понятие «сюжет» близко соприкасается с понятием «фабулы», от которого его следует, однако, отличать, как скелет от одевающих кости тканей. Если сюжет представляет точку приложения силы (темы), если он является системой установок, при помощи которых должно производиться действие, то *фабула есть самый процесс действия, эффекты, получающиеся от приложения силы*. Сюжет — канва, фабула — узор. Можно сказать, что между сюжетом и фабулой существует такое же взаимоотношение, как между темой и

899

лейтмотивом (см. «Тема»). Подобно тому, как тема представляет нечто отвлеченное и не находит себе конкретного словесного закрепления в произведении (мы конкретизируем тему сами, часто даже не пользуясь словами автора), точно так же и сюжет есть отвлечение, вывод, делаемый нами из совокупности событий, явлений, положений и т. п., но не закрепленный определенной словесной формулой в самом произведении. С другой стороны фабула, как и лейтмотив, есть нечто конкретно—явленное, мы рассказываем фабулу произведения, пользуясь данной формой ее воплощения... При таком определении сюжета понятно, что сюжеты, именно только как системы, как точки приложения сил, могут повториться — вспомним так наз. «странствующие сюжеты» и мировые литературные сюжеты, как «Дон Жуан», «Фауст» и др. Все равно, как некоторые работы удобно выполнить при помощи рычагов того, а не другого рода, так и некоторые темы — силы предпочитают приложение к определенным сюжетным системам, как наиболее удобным. Сюжет есть нечто подсобное, и недаром некоторые писатели говорили о создании произведений без «подсобия» — сюжета (см. Фабула, Странствующие сюжеты, Тематика).

Я. Зунделович.

900

Т

ТАВТОЛОГИЯ — повторение одних и тех же слов, выражений и т. п. как, например, в былине о Соловье — разбойнике:

Под Черниговым силушки черным — черно,
Черным — черно, как черна ворона.

Тавтология — прием чрезвычайно употребительный в так наз. устном эпосе с его любовным выписыванием деталей и длительным задерживанием на последних внимания слушателей. Обилие тавтологии в произведениях народной словесности несомненно также связано с особым «певческим» характером их исполнения, при котором тавтологии служили для заполнения «музыкального» «времени». Такой ритмический характер носят порой тавтологии и в литературе. Это, напр., совершенно очевидно в известном стихотворении Бальмонта: «Я мечтою ловил уходящие тени», где соответственно расположенные тавтологии дают ритм восхождения. См., напр., строфу:

«Я мечтою ловил уходящие тени,
«Уходящие тени погасавшего дня.
«Я на башню всходил, и дрожали ступени,
«И дрожали ступени под ногой у меня».

Велико значение тавтологии для выявления и поддержания определенной эмоциональной настроенности. Так, тавтологиями пестрят молитвы, заклинания и т. п., где повторностью утверждается настойчивость моления, неизбежность ожидаемых результатов и т. д. В стих. Лермонтова «Благодарность» (1840), тавтологическое «за все, за все» первого стиха («За все, за все тебя благодарю я») сразу же определяет всю насыщенность этого

901

стиха. Действительно, сам по себе этот первый стих является *только первой ступенью* градации (см. это слово), ибо после него, постепенно нарастая, расположены отдельные моменты страшной Лермонтовской «благодарности» богу «за тайные мучения страстей...», «за горечь слез...», «за месть врагов и клевету друзей...», «за жар души, растроченный в пустыне...». Но, несмотря на то, что указанный *первый* стих, будучи *первой ступенью градации*, должен быть по своему положению самым слабым ее членом, именно он *сгущает в себе все остальные моменты градации*, и к нему возвращается в конце концов последняя в завершающем ее стихе, где поэт благодарит бога:

За все, чем я обманут в жизни был.

Вот это — то значение первого, слабого члена градации, как основного, и раскрыто сразу же тавтологией «за все, за все», начинающей первый стих...

Отмеченное выше значение тавтологии в народной словесности для закрепления внимания слушателя на некоторых частностях описания, повествования и т. п., можно также обнаружить и в литературе. Гоголь, например, часто пользуется тавтологиями для того, чтобы нарочитой остановкой на какой — нибудь незначительной детали по контрасту вызвать ощущение комического в отношении к живописуемому. Вспомним хотя бы описание бекеши Ив. Ив. в «Повести о том, как поссорился Ив. Ив. с Ив. Ник.». «Славная бекеша у Ив. Ив... А какие смушки! Фу, ты пропасть, какие смушки...» или же тавтологическое: «Прекрасный человек Ив. Ив.», которым начинаются отдельные моменты характеристики Ив. Ив., причем для усиления тавтологий

902

в виде доказательства «прекрасности» Ив. Ив. следует то описание его дома, то любовь его к детям и т. п... Чисто звучальная сторона тавтологий дает основание пользоваться ими, как рифмами. В соответствии с указанием Валерия Брюсова (см. его «Опыты»), эти рифмы, в которых повторяется *одно и то же слово*, следует отличать от рифм *омонимических* (см. «Омоним»). Примеры тавтологических рифм у Пушкина (приведены Брюсовым):

- 1) Вот на берег вышли гости,
Царь Салтан зовет их в гости.
- 2) Женка, что за сапоги...
Где ты видишь сапоги?

Я. Зунделович.

ТАНКА — наиболее распространенная из твердых форм японской стихологии. Танка в японской книжной поэзии (Бунгаку) играет ту же роль, какую в европейской — сонет. Но гораздо более древняя форма.

Японский язык, не имея слогов долгих и кратких, ударных и неударных и, следовательно, не имея стоп, построил свою стихологию, в частности строфику, главн. образом на определенном числе слогов в стихе (строке). Причем наблюдается явление, аналогичное греческому красис, — стяжение двух гласных в конце и в начале слова в одну. Древняя песня (стихотворение), по — японски Вака или Ута, имела колебание в стихе от 3 до 11 слогов; на первом месте 5 и 7 слогов. Такие сборники известны с 1 — го века. 5 — ти и 7 — ми — слоговые стихи постепенно вытесняют все остальные, долгое время борясь с четырехслоговыми и шестислоговыми.

Господствующая в японской Бунгаку уже много столетий строфика основана исключительно на 5 и 7 слогах в стихе. Комбинации пяти- и семи-слоговых стихов и создают японскую строфику. Рифмики, по существу до некоторой степени в языке возможной, японская стихология, как разработанной области, не знает.

Наиболее короткая Ута — трехстишие *Ката—Ута*, в которой стихи по количеству слогов расположены так: 5.7.7. Графическое изображение строфы *Ката—Ута*:

903

— — — — —
 — — — — — — —
 — — — — — — —

Всех слогов 19.

Строфа или Ута *Седока (Сентока)* — удвоенная Ката—Ута с обязательной большой цезурой после первого трехстишия. 5. 7. 7. 5. 7. 7.

— — — — —
 — — — — — — —
 — — — — — — —
 — — — — —
 — — — — — — —
 — — — — — — —

Всех слогов 38.

Хокки или *Хаи—Каи*, что значит: начальная строфа — трехстишие по схеме 5. 7. 5. Всех слогов 17.

— — — — —
 — — — — — — —
 — — — — —

Прибавлением двух семисложных стихов к форме Хаи—Каи, получаем форму *Танка*, она—же *Миика—Ута*. 5. 7. 5. 7. 7. Всех слогов 31; с большой цезурой после третьего стиха. (5 7 5 7 7) — явление необязательное в начале откristаллизования формы.

— — — — —
 — — — — — — —
 — — — — —
 — — — — — — —
 — — — — — — —

Часто трактуют Т. (не вполне правильно) как двустишие.

Не раз отмечалось совпадение: 31 слог в греческом элегическом дистихе (см.) и 31 слог в японской форме Танка. Никаких выводов в смысле преемственности или передачи одной формой содержания другой сделать нельзя. Возможно лишь такое умозаключение: 31 слог — достаточный минимум для выражения поэтической мысли. Можно расширить аналогию. Двухстопный ямбический триолет с мужской каталектикой и хореический с женской даст 32 слога. Многие русские частушки приближаются к этой мере. То же можно сказать о произведениях народной поэзии вотяков, татар, черемисов.

Прибавлением к форме Танка одного семисложного стиха или к форме Хаи—Каи трех семисложных получим форму *Буссоку—Секитаи* (След Будды) 5. 7. 5. 7. 7. 7.

— — — — —
— — — — — — — —

904

— — — — —
— — — — — — — —
— — — — — — — —
— — — — — — — —

Всех слогов 38. Форма, явно вытекающая из формы Танка (Миика—Ута). По аналогии с сонетом занимает место сонета с Кодой и Хвостатого. Форма *Рэнга* (нанизанное стихотворение) внешне ничем не отличается от Танка, но пишется двумя или большим числом поэтов, причем 1—й берет первую доцезурную часть Танка или полную строфу Хаи—Каи, что одно и то—же, 5. 7. 5; второй дописывает Танка, прибавляя два семисложных стиха; первый (или третий) пишет второе Хан—Каи; второй (или четвертый) двумя семисложными стихами заканчивает вторую Танка и т. д. Ясно, что приэтом Танка из твердой формы переходит в твердую строфу.

Ханка — стихотворение, написанное без соблюдения определенных законов слоговой строфики, но заверщенное строфой Танка..... 5. 7. 5. 7. 7., причем Танка в конце Ханка должна дать сжатое содержание пьесы или служить ее заключением.

Из области нетвердых форм, предшествовавших форме Танка, — форма *Нага—Ута* или длинное стихотворение в противоположность Миика—Ута (короткое стихотворение), построенное на попарном чередовании пяти и семисложных стихов (неопределенное количество) законченное строфой *Ката—Ута*. 5, 7. 5, 7. 5, 7... 5, 7, 7.

Из разбора этих форм ясно, что Танка (Миика—Ута) является центральной твердой формой японской строфики и не может быть изучаема отдельно от остальных форм, ее родивших и от нее родившихся. Особняком стоит нетвердая (бесконечная) форма *Има—ио—Ута* 7. 5. 7, 5. 7, 5. 7, 5... с большой цезурой после каждого 4—го стиха. Она противоречит общему закону японск. строфики, требующему цифру 5 на первом месте. Форма привилась под китайским влиянием.

Были попытки писания на европейских языках (на русском то же) стихотворений по законам японской слоговой строфики. Главн. обр. Миика—Ута, известная у нас только как Танка, затем Хаи—каи. Является вопрос, возможно ли передать сущность строфичности языка,

905

построенного на законе равноударности и равнодлительности слогов, стихом языков, построенных на обратном законе. Наши поэты писали Танка обычно с двумя рифмами и определенным метром. Но метра и рифмы в нашем смысле японская поэзия не знает. Может—ли почувствоваться сколько—нибудь по—японски гармония волн пяти и семи слогов через наши метры (или через метры греков и римлян)? А если почувствоваться не может, надо ли соблюдать в наших метрах счет пяти и семи слогов, стараясь придать этим отдаленную эфемерную стилизацию под японский стих? Может быть, надо писать прозаическими строками в соблюдением счета слогов. Но европейская проза (в частности русская) имеет определенные метрические волны. Для сколько—нибудь близкого подхода к сущности дела можно предложить писать японские строфы исключительно ударными униками (**macer**), что на практике сведется к употреблению лишь односложных слов, с допущением в виде исключения двухсложных, сбивающихся на спондей.

Пример Ката—Ута по этому принципу:

Дом мой стая не дом.
Ах, я в нем, как гость... где ты?
Там, где смерть, иль там, где жизнь?

Хаи—Каи:

Меч его был сталь.
Шлем на нем был сталь и медь.
Дух его — он жив.

Но и это нельзя считать вполне удовлетворительным разрешением вопроса.

Иван Рукавишников.

ТВЕРДЫЕ ЗВУКИ. Звуки, отличающиеся от мягких (см.) более низким тембром и получающиеся при отсутствии поднятия передней части спинки языка к твердому небу. Сюда относятся: 1. гласные заднего и среднего ряда (*а, о, у, ы* и др.) и 2. согласные велярные или задненёбные (см.) и остальные немягкие согласные. В русском яз. все твердые согласные обыкновенно веляризованы (см.), и потому неvelopризованные и несмягченные согласные других языков воспринимаются нами, как *средние* по мягкости (не твердые), и т. о. с точки зрения русского яз. Т. З. являются только

906

звуки велярные (см.) и веляризованные (см.). Термины «твердый» и «мягкий» по отношению к гласным звукам неудобны, п. ч. ведут к смешению этих звуков со звуками, обозначаемыми т. н. твердыми и мягкими гласными буквами, т. — е. буквами, обозначающими а) различные гласные звуки не после *ј* и мягких согласных (*а, о, у, ы, э*), б) те же и другие гласные звуки после мягких согласных или в сочетании с *ј* (*я, е, ю, и*). Т. о. твердые гласные звуки могут обозначаться и твердыми гласными буквами (*а, о, у, ы*) и мягкими (*я, ё, ю*); в то же время твердая гласная буква может обозначать и мягкий гласный звук (*э*).

Н. Д.

ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ. Твердыми (каноническими) могут быть: 1) стихи (строки); 2) строфы, как узаконенные (твердые) группировки твердых или нетвердых или твердых и нетвердых стихов; 3) формы в тесном смысле, как группировки строф, или одна твердая строфа, как твердая форма.

Между перечисленными твердыми формами (в широком смысле) и не твердыми формами тех же категорий незыблемой демаркационной линии провести нельзя. Форма, введенная одним поэтом или (чаще) группой их, становится твердой (канонической) с того времени, когда она, во — первых, принимается другими поэтами (элемент выживаемости) и, во — вторых, изучается специалистами.

Не только форма, не трактуемая ныне, как твердая, может через несколько лет приобрести характер твердой, но в таком же положении может оказаться никем из нас еще не изученная форма, но уже ныне существующая. Напр., новая строфа в книге мало известного ныне поэта

может стать через четверть века твердой формой. Нужны для того лишь известная степень конструктивности, гармоничности, новизны со стороны дающего автора и внимательной чуткости и знаний со стороны воспринимающих. Может быть и такой случай: ныне канонизированная форма может расплыться в свободную, перестать существовать или разбиться на иные формы — и твердые, и нетвердые. Может быть и такой случай: требования соблюдения канонов

907

достаточно изученной формы могут измениться в стороны большей или меньшей строгости или в какую—либо иную. Все это, конечно, в порядке вещей, и в этом наука стиховедения разделяет судьбу всех вообще дисциплин знания.

При перенесении твердой формы из страны, ее родившей, в другую, язык которой имеет существенно отличные от языка первой законы, история знает случаи расцветания, углубления формы, случаи обратные и просто неприятие формы. Кроме законов лингвистических, идеологических (в случаях слития формы с определенной группой тем) и др. здесь гл. обр. действует закон глубинного осознания формы и свободное ее развитие, и обратный по результатам закон сухой стилизации, ученического подражания, неумение отличить существенных требований формы от случайностей лингвистического и индивидуально—авторского характера. С этой точки зрения интересны судьбы русского Сонета и Триолета (см.)

Твердым стихом (строкой) может быть назван определенный по счету стих твердой строфы, но не всякой твердой, а лишь той, метрика, стопика и каталектика которой, по сущности данной строфы, не могут иметь вариаций. Так, 2—й стих элегического дистиха есть твердый стих, потому что пентаметр в данном случае есть величина незыблемая, вплоть до цензуры, изменения не существенны. Из древних твердыми стихами могут быть названы определенные по счету архилохический, асклепиадов, алкаический, сапфический, — по тем же причинам тождественности схем.

Из ново—европейской поэзии твердыми стихами по тому же принципу могут быть названы, напр., определенный по счету стих Пушкинской строфы, но не октавы, не Спенсеровой строфы, — по причине двоякой возможности каталектики каждого данного стиха, и не триолета, напр., по той же причине и по причине неустановленности метра для данной формы.

В связи с дальнейшей схемой, предлагается такое строгое определение твердого стиха.

Твердыми строфами могут быть названы: 1) Строфы, каждый стих которых вполне закреплен метрически, стопически, каталектически

908

и по расположению рифм, число и порядок стихов в которых не подвергаются изменениям: Пушкинская строфа, Державинская строфа.

2) Строфы, в которых соблюдены все перечисленные элементы тождества, кроме рифм: строфы древних.

3) Строфы, в которых соблюдены частично некоторые из элементов тождества, причем одна группа таких твердых строф настаивает главным образом на соблюдении одной группы элементов тождества, другая — другой: Терцины, Секстина, Риторнель, Персидская строфа, японские: Танка, Ката—ута, Буссо—кусекитай, Хаи—каи; Сицилиана, Децима; определенные строфы (стансы) Сонета, строфы Вилланели, Вирелэ.

4) Твердые строфы, которые по сущности своей построены по принципу цепи, имеют обратную рифмовку каждого звена: Октава, Спенсера строфа. Выделяю их в отдельную группу по указанной причине и еще потому, что ими принято писать более или менее крупные произведения. Но нет основания не допускать их одиночного существования. Тогда они перейдут в другую группу (твердых форм).

5) Твердые строфы, основанные на повторах строк, частей строк, групп строк. Определенные строфы Рондели, Рондо, Рондо сложного, Французской Баллады. К этой же группе следует отнести такую форму, как Триолет, оставив его параллельно в другой, так как его следует рассматривать и как твердую форму, и как твердую строфу, где его сцепление приобретает новые сложные законы.

Перечень этот не претендует быть ни полным, ни безусловным по разделению на группы. В 3—ю группу можно включить давно ставшие твердыми четверостишия с опоясанными рифмами (авва, ваав), назвав их хотя бы *опоясанными четверостишиями*, четверостишие с перекрестными рифмами (вава), назвав его *перекрестным четверостишием* или *пошлой строфой*; пятистишие по схеме (вавва), двустишия и т. д. в группу 5—ю следовало бы включить наиболее типичные схемы народного русского стиха, что я и делал при лабораторных и лекционных работах. В другую группу можно перенести, напр., Терцины

909

по свойству их незавершенности. И многое еще. Важен приблизительно верный план, разобравшись в котором, внимательный исследователь

пойдет дальше и глубже. Не следует забывать, что, более или менее случайно изучив несколько форм персидской, японской поэзии, мы пока не касаемся вовсе поэзии других неевропейских народов.

Твердые формы удобно разделить на три группы:

1) Одна твердая строфа, имеющая или могущая иметь самостоятельное значение, или несколько твердых строф, связанных вместе по определенным законам: а) Риторнель, Персидская строфа, Танка, Децима; повторение этих форм здесь, помещенных уже в отделе строфики, необходимо и частью объяснено ранее; б) Сонет, в) Октава, Спенсерова строфа, Пушкинская строфа (по причинам, разъясненным выше).

2) Одна или несколько твердых строф, имеющие необходимым условием соблюдение повторов, вытекающее из сущности строфы или комбинаций строф: а) Триолет, Рондель, Рондо; б) Рондо сложное, Французская Баллада. Эта группа разделена мною на две подгруппы на том основании, что вторая, имея относительно большую свободу в количестве строф, резко отличается от первой, имеющей в этом смысле строгий канон. Неизбежно по этому плану эта подгруппа столкнется со следующей группой.

3) Формы, имеющие свойства твердых и свободных вместе, могущие быть названными переходными: Канцона, Газелла, Вирелэ, Вилланель и упомянутые ранее Рондо сложное, Французская Баллада. Свойства, роднящие эти формы друг с другом, меньшая или большая свобода в количестве строф, а в некоторых — стихов, что дает право некоторым из этих форм именоваться *бесконечными*. Различие главным образом в том, что одни формы основаны на непременных повторах, другие их не употребляют или могут не употреблять. О неисчерпанности перечня и возможных перестановках то же, что сказано по этому поводу о твердых строфах.

Ив. Рукавишников.

ТВОРЧЕСТВО (поэтическое). Вопрос о сущности поэтического творчества может рассматриваться двояко — в зависимости от того, что сделаем мы предметом рассмотрения: поэтическое ли произведение, созданное актом творчества, или сам этот акт. Проблема поэтического произведения — основная проблема поэтики (см. Поэтика). Проблема акта поэтического творчества — самого этого творчества, как такового — основная проблема психологии поэтич. творчества.

Что происходит в душе поэта в то время, когда он слагает свое произведение (привключая непосредственно примыкающие сюда переживания прошлого?). Это — вопрос чрезвычайно сложный и во многом, быть может — самом существенном, еще темный, несмотря на то внимание, которое он издавна привлекал к себе. Первоисточником являются здесь показания поэтов (понимая под этим — художников слова вообще, от Гоголя и Сервантеса до Шекспира и Фета). Но одно дело — правдиво и ярко *выразить* пережитое, другое — верно *истолковать* его, т. — е. объяснить пережитое явление в его корнях и закономерности, включить его, как некоторый осмысленный факт, в целое научного знания. Здесь показание поэта должно быть дополнено объяснением психолога. Собственно только психолог и ставит впервые самую проблему — сущности поэтического творчества; поэт (поскольку он не становится на точку зрения психолога) только переживает акт творчества, принимает его, как факт. К сожалению, ряд причин, заложенных в самом духе современной психологии и которых нам здесь нет необходимости касаться ближе, препятствует ей охватить проблему поэтического (и вообще художественного) творчества во всей той конкретной своеобразности и глубине, которые присущи последней. Поэтому наиболее ценным материалом для ее решения остаются все же показания самих поэтов.

Если отбросить ряд привходящих моментов, можно сказать, что вопрос о сущности поэтического творчества сводится к вопросу о сущности поэтической *фантазии* — в отличие от процессов восприятия, воспоминания, абстрактного мышления и т. д. Добавим тут же, что игра

911

фантазии проникает собой всю душевную жизнь, значит и каждое «воспоминание», и каждое «понятие» (и в этом смысле можно сказать, что мы не только все, но и всегда — поэты); однако лишь в творческой направленности на созидание поэтического произведения собирает фантазия все лучи свои как бы в один фокус, раскрывает себя в своей подлинной природе. Укажем ряд черт, присущих поэтической фантазии.

Во — первых, это — фантазия творческая, т. — е. созидающая нечто новое, чего еще не было дано в опыте поэта.

Во — вторых, действие ее самопроизвольно, т. н. не подчинено личной воле поэта, а проявляется вне зависимости от нее и часто даже ей наперекор («вдохновение»).

В этом смысле интересно одно из стихотворений Виктора Гюго, где поэт изображает себя борющимся с низошедшим на него вдохновением, которое

глубокой ночью не дает ему, усталому, заснуть; «я не хочу», отвечает поэт — но в конце концов принужден сдаться и взяться за перо (ср. обратное признание Пушкина — о неудачной попытке «насильно вырывать слова у музыки»; стих: «Зима. Что делать нам в деревне»). Этим уже указан и третий признак поэтич. фантазии: ее творчество не есть творчество самого размышляющего и велящего сознания поэта; ее сфера — засознательная область душевной жизни (что не исключает, разумеется, последующего или даже параллельного контроля сознания, самокритики, отделки и т. п.).

Поэтому на пороге этой второй, высшей для самих поэтов, области их внутренней жизни, скрывающей в себе истоки их творчества, издревняя поэтическая традиция поставила олицетворение поэтич. фантазии — образ Музы, как бы независимого от поэта существа — вдохновителя. Далее, поэтическая фантазия по существу образна (ср. самое слово воображение). Только не следует, как это часто делают, сужать понятие образа до понятия *зрительного* образа: есть образы слуховые (примеры — в «Слепом музыканте» Короленко), осязательные, обонятельные... Независимо от этого, здесь важно уметь различить (хотя бы абстрактно, в пределе)

912

между образом, данным в простом восприятии или воспоминании, и поэтическим образом. Сравним, напр., зарницу, как мы наблюдаем ее в действительности, с тютчевским образом: «Одни зарницы огневые, — Воспламеняясь чередой, — Как демоны глухонемые — Ведут беседу меж собой». Всякий согласится, что тютчевский образ исключителен по силе и яркости. Попробуйте, однако, представить себе зрительно, как мы представляем себе внешний предмет, — глухонемого демона: вместо образа получится карикатура. Здесь и можно увидеть, что поэтический образ ценен для нас вовсе не своей самодовлеющей, так сказать, чувственной наглядностью (самый богатый поэтический образ в этом отношении чрезвычайно смутен и беден — обычно мы только не замечаем этого), а тем, что он делает для нас предмет живым и осмысленным, как бы вводит нас в его потаенную жизнь, раскрывает нам его душу. В этом смысле *образ* предмета есть всегда и *чувство* предмета, и если в эпическом и отчасти драматическом творчестве подчеркнут момент собственно — образности, пластичности, а в творчестве лирическом четкость образов отступает перед ритмом и музыкой чувства, то это не является достаточным основанием делить поэтическое творчество на особые виды: творчество образное и лирическое. Поэтическая фантазия едина, хотя ее радуга играет

многообразными оттенками. «Скрытый» лиризм есть и в эпосе, сквозь лирику проходят «тени» образов. Вышеуказанное одушевление изображаемых предметов (также олицетворение различных явлений внутреннего и внешнего мира) тесно роднит поэтическую фантазию с фантазией мифотворческой: мир поэта, где звезды нашептывают сказки, где волна — конь морской, кидаящий копыта в берег, и из—за гривы которого показывается голова русалки, где живут и действуют «несуществующие» герои, — этот мир — непосредственное продолжение мира, каким он рисовался древнему человеку — исполненным божественных существ, таящим в себе тайны своей особой независимой от человека жизни. Даже реалистическая поэзия — вымышляя и одушевляя — по существу мифологична.

913

Поэтическая фантазия — мифологизация жизни. Обычное определение ее, как мышление образами, образное *обобщение* (Потебня и его школа во главе с Овсянником—Куликовским) стирает ее своеобразие, рассматривая ее лишь как преддверие или дополнение к мышлению абстрактному. Из работ о сущности поэт. творчества (на русск. языке) можно указать: Рибо «Творческое воображение», Вундт «Фантазия, как основа искусства», Потсбня «Мысль и язык», труды Овсянника—Кулшшвского, сборники: «Вопросы теории и психологии творчества» (ред. Б. Лезин), К. Гроос «Введение в эстетику», И. Кон «Общая эстетика», Бр. Христиансен «Философия искусства», Кроче «Эстетика», И. Лапшин «Вселенское чувство». Показания самих поэтов — помимо приведенных в перечисленных работах — можно найти, напр., в разговорах Гете, собранных Эккерманом, в письмах Флобера (по русски вышел один том), Геббеля (перевод ряда писем был напечатан в «Русской Мысли»), в статьях — комментариях Гоголя, Гончарова, наконец — в самих произведениях поэтов (см. Образ, Фантазия).

М. Столяров.

Источники изучения психологии художественного творчества. Художественное словесное творчество представляет особую группу социально— и индивидуально—психологических явлений, весьма сложную по своему составу и разнообразию. Эти явления протекают прежде всего в некоторой социологической среде и вырастают на ее почве. Индивидуально—художественное творчество также весьма сложный и недостаточно изученный процесс. В результате процесса, после своеобразного иногда долгого и упорного труда, приложенного к

оформлению художественных интуиций, пред читателем или зрителем (если речь о драматическом творчестве) и является художественное создание, будет ли то стихотворение, повесть, роман, комедия и т. д. как некоторая новая ценность, поступающая в общую сокровищницу слова. Готовое произведение в свою очередь продолжает жить в уме и чувстве читателей (если не умирает в скорости по недостатку

914

жизнеспособности), преломляясь в новой и новой среде, и во взаимодействии законченного произведения и той среды, в которой ему суждено продолжать существование, возникают новые явления, влияния произведения на новых художников, изучаемых историю художественного слова, историей его развития. Сообразно такому представлению о художественном творчестве, источниками его изучения последовательно являются: 1) данные о среде, в которой возникла и выросла органически новая художественная ценность; 2) данные об индивидуальном творце ее; 3) внутренняя и внешняя история отдельного создания или группы созданий художника от первых зарождений образов и настроений до окончательного возведения их в «перл творения»; 4) самое произведение, его законченный текст, подлежащие дальнейшим изучением и 5) данные о последующей жизни текста и всего в нем заключенного в ближайшей читательской среде и у потомства, освещающая нам связь психологии творца — художника и его читателей.

При подходе к этому материалу, крайне пестрому и разнообразному, естественно руководствоваться хотя бы недостаточно еще разработанными общими представлениями о существе художественного творчества. Наиболее оправданными представляются сейчас те научные построения, которые даны историко—литературной и филологической школой Александра Веселовского и Потебни. Здесь уместно указать, помимо трудов названных ученых и преемников их, в особенности Д. Н. Овсянко—Куликовского и др., очень полезные для первоначального введения в дело, сборники, вышедшие с 1907 г. в Харькове, под редакцией Б. А. Лезина, при участии В. И. Харциева, Е. В. Аничкова, А. Г. Горнфельда, Овсянко—Куликовского и мн. друг., под общим заглавием «Вопросы теории и психологии творчества» (Пособие при изучении теории словесности в высших и средних учебных заведениях). Столь же важно в этого рода изучениях освоиться с руководящими указаниями методологии истории литературы, как ни

мало еще разработана специально у русских эта методология, — хотя бы по «Методу в истории литературы» Г. Лансона (русский перевод М. Гершензона, М. 1911 г., изд. т—ва Мир) или по материалам, собранным в трудах В. Н. Переца по методологии истории русской литературы, А. Евлахова («Введение в философию художественного творчества») и др.

Данные о среде, в которой возникает художественное создание слова, относятся к общей истории и особенно истории культуры. Изучающий естественно будет выбирать свой материал сообразно своим представлениям о соотношениях между общим и личным в социологической среде. Зависимость личного от давления и влияния среды, по установившемуся в науке представлению, выражается в виде бессознательно усваиваемых *форм мышления*, несомненно резко различных в различных общественных слоях, профессиях и других группировках: формы мысли горожанина и селянина рабочего, ремесленника, землевладельца, человека свободных профессий и т. д. Художники слова, раньше чем проявили себя таковыми, естественно связаны с тою или другою общественною группою и так или иначе переносят в той или иной степени в свое творчество формы мышления или более или менее ясные следы этих форм, в которых бессознательно вращалась их собственная, оригинальная мысль до своего более глубокого и иногда далеко ушедшего в новые стороны оригинального развития. Необходимую предпосылкою изучений индивидуального художественного творчества и является точное научное изучение и определение форм мышления тех групп, из которых выходили те или иные творцы слова, скажем — аристократа—придворного и вельможи времен Екатерины II, дворянина Александровской эпохи; крупного, среднего и мелкого землевладельца—помещика Николаевской эпохи; служилого дворянства тех же эпох; разночинцев 50—80—х г.г., буржуазного городского слоя 50—х—60—х годов, и т. д., и т. п., кончая пролетарской психологией городских рабочих слоев последних лет. Исследователь не

должен упускать из виду, что задача его — изучение художественной интуиции, развития ее в смене чередующихся господствующих литературных вкусов и стилей; общее точное представление о них столь же существенно важно, как и предпосылка о формах общественного мышления тех групп, из которых выходили создатели новых литературных вкусов.

Существующие общие обзоры русской литературы XVIII—XX веков в этом отношении все более или менее страдают уклоном в вульгарный подмен истории словесного художественного творчества историей общественности и культуры, до того, что развитие художественной интуиции является каким-то случайным придатком к смутному пересказу биографических, библиографических и чисто историко—культурных данных, в их внешней хронологической связи. Как серьезный труд, в котором поставлена задача — правда, более теоретически, чем на деле — отойти от старой вульгарной истории литературы к новым ее изучениям, перенеся центр тяжести на художников слова и их произведения в их внутренней ценности — приходится назвать только коллективную историю русской литературы XIX и XX вв. издательства «Мир», под редакцией Д. Н. Овсяннико—Куликовского и А. Е. Грузинского и П. Н. Сакулина (XIX в.), и С. А. Венгерова (XX в.). Но и здесь — в виду слабой еще разработки самых общих начал методологии русской литературы, попытки осветить психологическую связь развития художественной интуиции с социологическим движением можно признать лишь шаткими и импрессионистическими догадками, не идущими далее самых общих и неопределенных соображений. Повидимому, дело придется начинать с другого конца. Сначала должны быть изучены объективно, путем наблюдения, анализа и тщательно собранных фактов, — с точки зрения разработанной теории психологии творчества — интуиции и стили огромного количества наших писателей, с таким блеском и широтой непосредственно заявлявших себя своим творчеством. И только после этого можно будет начать строить широкое научное здание

917

обобщенной истории литературы. А до этого русским читателям долго еще придется довольствоваться обзорами и руководствами, имеющими чисто временное значение введений, при том иногда чисто внешнего характера, в целое литературы, живущей буйным и хаотическим ростом стихийного развития.

Данные об индивидуальных творцах художественных созданий, освещающие нам психологию их творчества, рассеяны в огромном количестве материала, крайне разнообразного, так что пришлось бы дать целое большое библиографическое исследование, чтоб осветить этот материал сколько нибудь полно. Приходится ограничиться по неволе самыми отрывочными указаниями относительно лишь виднейших представителей русского художественного слова. Эти данные рассеяны в отдельных биографиях, в разнообразных мемуарах, письмах, сочинениях

самих художников слова, их дневниках, автобиографиях и т. д., и т. п., причем оказывается, что весьма немногое приведено в некоторых сборниках и книгах в систематический вид, пригодный для более непосредственного использования. Очень полезно в этом отношении издание И. Д. Сытина «Историко—литературная библиотека», под ред. А. Е. Грузинского; здесь были даны хрестоматические сборники, освещавшие жизнь и творчество ряда писателей обширными выдержками из воспоминаний современников, из переписки и т. п. (Гоголь, Западники сороковых годов, Грибоедов, Пушкин, Ранние славянофилы, Некрасов, Достоевский), но издание, к сожалению, не имело продолжения. Приходится по другим писателям обращаться к многочисленным справочникам, из которых можно назвать здесь только два три указателя и сборника из массы их, имеющие более широкое или специальное значение: Рубакин, Среди книг, т. I; Владиславлев, Русские писатели XIX—XX ст. Опыт библиографич. пособия по нов. русск. литературе. М. 1918 (3—ье изд.); общие литературные указатели и словари: Венгеров, Словарь, Межов, Метьер и т. д. Ряд автобиографий дан в названном словаре

918

Венгерова, в Русск. Литературе ^{©©} века под редакцией его же, в сборнике «Первые шаги» Фидлера, в сборнике «Русские Ведомости», в «Словаре Общества любителей Рос. Словесности» и т. д. Полезны в некоторых случаях известные сборники критических и историко—литературных статей Зелинского, Покровского и др.

За огромностью литературы об отдельных авторах возможно указать лишь немногое, интересующее нас в данный момент. Из писателей XVIII века достаточно назвать Державина, Фон—Визина, Крылова, Карамзина, для освещения творчества которых имеются изданные более или менее научно собрания сочинений, писем: в частности признания Державина, письма Фон—Визина и Карамзина; автобиография первого из них, заграничные письма обоих вводят нас в психологию художника XVIII в. Для сентименталиста и романтика *Жуковского*, помимо заявлений его о задаче художника в многих стихотворениях, заявлений отражающих именно его психологию, мы имеем, сверх биографий Загарина и Зейдлица, его обширную переписку и исследование Александра Веселовского: «Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения». *Грибоедов* разносторонне освещен академическим изданием (Пред. Пиксанова) его сочинений и переписки. Известны материалы о *Веневитинове*. Ценна

автобиография *кн. Вяземского*. Для первоначального введения в изучение *Пушкина* удобен вышеназванный том «Историко—литературной библиотеки» (составл. Н. Заозерским), где приведены извлечения из наиболее существенных воспоминаний о Пушкине и из его переписки. Психология поэта вообще и в частности самого Пушкина освещена им с поразительным блеском, реализмом самонаблюдения, и силою в ряде известных всем лирических пьес и может быть дополнена многочисленными признаниями писем, отрывков дневников и т. п. То же надо повторить и о *Лермонтове* (см. академическое издание), по психологии творчества которого новые черты даны сборником «Задруга». *Кольцов* и современные его изучения освещены в академич. издании. Для *Никитина*,

919

творчество которого имеет очень своеобразные черты в связи с колебаниями его настроений и мировоззрения, заставлявшими его переделывать снова и снова свои произведения, имеется превосходное (не законченное) издание его сочинений под редакцией А. Г. Фомина. *Некрасов*, давший в своих стихах не мало ценнейших самопризнаний, до сих пор не дождался полного собрания ни сочинений, ни переписки, но изучения хотя только начинаются, все более устанавливают за ним по самому психологическому ходу и результатам творчества — все права первоклассного поэта, столь долго у него оспариваемые. См. о нем томик «Историко—литературной библиотеки» Сытина, составленный Ч. Ветринским, и новейшие работы К. Чуковского.

Чрезвычайно богаты письма *Гоголя* (см. сочинения под ред. Тихонравова и письма, также томик «Историко—литератур. библиотеки») признаниями о своем творчестве и своеобразных чертах его, которое роднится с художественным процессом *Достоевского*; о *Гоголе* мы имеем работу *Овсяннико—Куликовского*, особо интересную именно со стороны анализа психологической глубины его процесса. *Герцен* дал о себе знаменитые свои мемуары «*Былое и Думы*», наравне с обширною его перепискою, отражающею множество сторон его художественной личности. Еще богаче в этом отношении литературное наследство *Тургенева*: необычайно ценны, как самопризнание гениального художника, многие места его воспоминаний и самооправданий по поводу отдельных произведений, и т. п.: в особенности важны его «*Призраки*» и «*Довольно*», открывшие впервые в художественной форме оборотную сторону творческих художественных процессов (превращение светлой музы в безжалостного к художнику вампира). Наравне с этим стоит его переписка, особенно целые

серии писем к Виардо и другим иностранным друзьям (Флобер и др. писател.), к графине Ламберт, к Толстому и многим русским литераторам, что все представляет живой комментарий к цепи его творчества. Очень богаты также признания и в воспоминаниях, и

920

в литературных объяснениях, и в романах (особенно «Обрыв»), и особенно в переписке *Гончарова*, который в конце концов раскрылся пред нами, как художник полубольной и мученик своего дара. Второстепенный беллетрист *Д. Григорович* оставил ценные для нас литературные воспоминания, содержащие многие ценные мелочные наблюдения над многими писателями (между прочим о Достоевском). Вместе с плеядою сороковых годов выступивший представитель более старшего поколения *С. Т. Аксаков* в своих воспоминаниях, особенно в «*Детских годах Багрова—внука*», дал драгоценные самонаблюдения над зарождением лирических движений в детской душе. Колоссальное творчество *Достоевского*, болезненное и захватывающее необычайно субъективными порывами поэтической души, не может быть и отчасти понято помимо его необыкновенной биографии, освещенной самопризнаниями и самоопределениями в «*Дневниках писателя*» и переписке; последняя часто истинно дает ключ к его крупнейшим созданиям; изданный *Страховым* и *Миллером* том его биографии и писем (1883 г.) дополняется вышеназванным томиком «*Историко—литературной библиотеки*» (составлен *Ч. Ветринским*) и предстоящими новыми публикациями неизданных частей его переписки. *Лев Толстой* оставил — в своих автобиографических признаниях, в воспоминаниях, в дневниках (лишь начатых опубликоваться), в «*Исповеди*» и т. д., как и в художественных произведениях и в своей колоссальной переписке — огромные залежи материала для изучений психологического процесса творчества. Особенно богаты материалом переписки Толстого с графиней *А. А. Толстой*, со *Страховым*, с *Фетом* и т. д.; предстоящее опубликование писем к Толстому со стороны многочисленных литературных деятелей начиная с 1850—х годов должно значительно обогатить эти материалы о том, как создавались его произведения. Что касается большого числа воспоминаний о *Л. Толстом*, то и они довольно богаты ценными свидетельствами о нем, как о художнике; назовем воспоминания *Лазурского*, дневники

921

Гольденвейзера, *Гусева* и *Булгакова*, и т. д.

Очень важны воспоминания о Толстом и Тургеневе *Фета*, оставившего многое и о себе в своих воспоминаниях. Переходя к второстепенным деятелям той же эпохи, мы видим, что и для них можно найти более или менее ценный материал, ими самими представленный, в письмах, разнообразных рассказах о данных лицах, и ими самими составленных мемуарах и повествованиях. Писемский, Островский, Салтыков—Щедрин, Мельников—Печерский, Тютчев, А. Толстой, Майков, Полонский и многие другие — вот лица, опубликование материалов и сведений о которых еще большей частью на очереди и так или иначе обогатит и сделает более отчетливым наше знание о художественной интуиции и ее развитии. Здесь надо назвать еще ряд лиц, не принадлежавших к художникам слова, но оставивших более или менее ценные и важные с нашей точки зрения материалы об этих художниках в своих воспоминаниях. Так, чрезвычайно интересны и поучительны многие страницы воспоминаний таких авторов, как П. В. Анненков («Замечат. десятилетие», воспоминания о Гоголе и др.), А. Ф. Кони (Тургенев, Достоевский, Писемский, Гончаров, Некрасов), С. Максимов (Островский), Панаев И. И. (кружок Белинского), Головачева—Панаева, гр. В. Соллогуб, П. М. Ковалевский, Белоголовый и мн. др.

Для писателей, начиная с 70—х—80—х годов, сделано в смысле собирания материалов для изучения их со стороны психологии их творчества, пока очень немного. Собрано много по Гаршину (ср. его «Художники»). Только начато собирание и опубликование материалов напр. о виднейшем народнике 70—х—80—х годов Глебе Успенском. Начато собирание материалов о таком крупном писателе 80—х до 1900 г.г., как Короленко, авторе известных «Записок моего современника», которые в литературе автобиографии заняли место рядом с мемуарами С. Аксакова, Герцена, в одном ряду с незаконченными, но высоко талантливыми «Скитальчествами» Аполлона Григорьева и немногими другими произведениями. Обратила на себя внимание

922

талантливая и живая философскою настроенностью переписка *Эртеля*. Из других более новых писателей едва ли не более всех посчастливилось *Чехову*: помимо многочисленных признаний в его очерках, в которых не раз говорится о психологии художников разного рода (также в «Чайке» и др.), опубликована его обширная переписка, чего придется еще долго ждать очень многим писателям. Как материал, данный не самими художниками слова о себе, а их современниками, заслуживают особого внимания

художественно выписанные воспоминания С. Елпатьяевского (Гл. Успенский и др.) и В. Г. Короленка, а также — Горького (давшего довольно много и о себе самом в своих воспоминаниях о разных лицах, а также в «Детстве») и т. д. Во всем вышеперечисленном материале читатель и исследователь находят в дополнение к тому, что сведено в биографиях отдельных лиц, также данные для истории отдельных художественных произведений от их зарождения до появления в печати и до борьбы, которую вызывали многие из них в движении литературных вкусов и мнений.

Но самым существенным и центральным для изучения психологии творчества является, конечно, само художественное произведение, его *текст*, который и подлежит в первую и главную очередь самому пристальному и всестороннему изучению и освещению. Вне твердо установленного текста нет самого художественного произведения, а может быть только более или менее смутное предание о нем. Исследователь устанавливает подлинность и принадлежность текста данному писателю, при помощи всех точных данных, заключающихся и в самом тексте и во всем, что так или иначе к тексту и его истории относится, при помощи данных и указаний таких вспомогательных дисциплин, как библиография, хронология, биография и т. д. со всеми данными общей истории, истории культуры и проч. текст должен быть тщательно очищен от ошибок и описок, от не принадлежащих к нему инородных включений и наслоений, а также восполнен там, где он терпел

923

урезки и искажения. По восполнению текстов русских писателей, одна из необходимейших работ, восстановление всего, что в свое время исключалось по прямым цензурным требованиям, по цензурным или иным соображениям как самого автора, так и его издателей. Требуется установить даты возникновения текста в частях и целом, и особенно даты истории текста, т.е. последовательные изменения его от первых иногда зачаточных набросков в рукописях до появления в печати, с дальнейшими изменениями текста, находимыми в особенности в прижизненных изданиях автора. Подробнейшая история текста с вариантами, находимыми в черновых рукописях, в особенности и важна для уяснения творческого процесса у данного автора. Те видоизменения, которые пройдены были отдельными местами, отдельными даже образами или штрихами, иногда ярче всего и раскрывают нам психологию творца художника, его колебания и уклоны и последние намерения и бессознательные интуитивные порывы. Поэтому так и ценны изучения рукописей художественных произведений с

точки зрения психологии творчества, что при этих изучениях пред нами раскрывается самая *динамичность* процесса творчества. Так, тексты рукописей Пушкина, творившего с пером в руке, хранящие даже мелкие детали, налету возникавшие и исчезающие, раскрывают всю сложность и глубину той тайной подсознательной и дневной сознательной работы, которая приводила к обаятельно легкому по сказочной внушающей силе результату. Рукописи Тургенева хранят, в соединении с его письмами и дневниками, все то обильное изначальное, что художник ловил и закреплял на лету своим творческим сознанием из живой жизни непрерывно из часа в час наблюдаемой им любовно жизни. Рукописи Достоевского, особенно первоначальные наброски больших романов, обличают неслыханное богатство мыслей, образов, положений и пр., лишь малую долю которых это пылающее художественное горение могло передать и закрепить в более законченном оформлении. Некрасов,

924

переносивший на бумагу обычно лишь уже законченные в общих чертах пьесы или отдельные места их, раскрывает в своих рукописях, как одевались у него живыми плотью и кровью первоначальные схемы и скелеты еще только едва вчерне законченных созданий. И т. д., и т. п. Таким образом, иногда только изучение рукописей и менявшегося текста произведения способно установить с научной достоверностью все уклоны вкуса и настроения художника и определить его истинные художественные намерения и устремления, в чем так часто, сильно и много ошибается всякая догматическая или импрессионистическая критика, с ее теоретическими готовыми положениями, применяемыми вкривь и вкось, или всегда сомнительною индивидуальною впечатлительностью критика импрессиониста, обычно не достаточно осознанною. За сложною и ответственною работою над установлением текста и над его детальною историею, только и может идти в сущности дальнейшая научная разработка текста со стороны его дословного смысла и литературно-художественного значения, т.-е. определение его ценности в разнообразных отношениях (эстетическое моральное, социальное, философское и т. д.) — как художественного явления, которому предстоит дальнейшая независимая от творца самостоятельная жизнь в сознании современников и потомства. Должно с великим прискорбием оговориться что русская наука и литература не выполнили еще и минимальных требований в отношении даже корифеев своих. Поразительно ничтожно, в сравнении с богатствами

русского художественного слова, количество сколько-нибудь удовлетворительно проредактированных русских авторов. Даже о Пушкине, над которым работали уже десятки исследователей, каждая новая редакция его сочинений вызывает нескончаемые споры относительно самых основных принципов правильного воспроизведения текстов, и наперечет немногие писатели, тексты которых можно признать сколько-нибудь научно проработанными и достоверными в отношении близости к намерениям

925

авторов и в отношении установленной истории их возникновения (Гоголь под ред. Тихонравова, академические, разряда изящной словесности, издания Кольцова, Грибоедова, Лермонтова, Боратынского, и немногие другие). Огромное же количество остальных представляют образцы того, как не следует издавать русских авторов, при чем некоторые издания являются просто чудовищными (Некрасов в последних изданиях его наследников).

Что касается освещений психологии творчества русских писателей с того момента как произведение делалось достоянием читателей и критики, то история русской критики показывает, что с этой точки зрения мы найдем в исследованиях, а особенности в плодах ходовой журнальной критики, начиная с Белинского, ценного не слишком много. Подобно тому, как в упомянутых историко-литературных обзорах, мы наблюдаем подмену истории литературы историей общественной мысли, точно также и в литературной критике, в подавляющей массе ее, мы находим подмену литературы публицистикой, беседой по поводу литературного создания, которое отождествлено с самою жизнью: отражение жизни в зеркале писательского темперамента, воображения, мировоззрения и проч. всегда немилосердно спутывалось с самою жизнью, и критика более или менее скверной жизни выдавалась за литературную критику. Реакция этому настроению критики началась лишь с 80-х—90-х годов, с их попытками построить критику научно, на основе изучения психологии творчества, особенно в работах Овсянко-Куликовского (Гоголь, Тургенев, Толстой). Завершения это новое движение литературной мысли еще не получило, что и понятно по тем трудностям, какие имеет пред собою новое направление. Параллельно этим попыткам построения научной критики, в критической литературе имеют значение попытки импрессионистов (особенно Айхенвальд), которые хотят — признав наличность субъективного отношения своего к явлениям литературы — дать единственное, что, может быть, является бесспорным — формулировку

своих непосредственных впечатлений от автора или произведения. Предполагается, повидимому, что построенные на субъективном впечатлении силуэты, характеристики и портреты авторов и образы их произведений, пропущенные чрез субъективное сознание критика, все-таки могут быть близки к реальной действительности, приближать нас к сути художественных созданий. Но научный подход к делу, во всеоружии объективных методов исследования, руководимого теориею психологии творчества, должен дать, повидимому, результаты более надежные и точные, нежели самые остроумные и блестяще красивые образы и силуэты, создаваемые импрессионистическим методом.

В. Четихин-Ветринский.

ТЕМА — основной замысел, основное звучание произведения. Представляя собой то неразложимое эмоционально–интеллектуальное ядро, которое поэт каждым своим произведением как бы пытается разложить, понятие темы — отнюдь не покрывается т. н. содержанием. Темой в широком смысле слова является тот целостный образ мира, который определяет поэтическое мировосприятие художника. Под знаком этого образа у художника сочетаются самые разнородные явления действительности. Благодаря этому образу и возможна синтетическая деятельность художника, которая и отличает его от не–художника.

У всякого художника своя тема, свой образ мира.

Но в зависимости от материала, через который преломляется этот образ, мы имеем то или иное его отражение, т.–е. тот или иной замысел (конкретную тему), который определяет именно данное произведение, где раскрывается лишь один из ликов единого руководящего всем творчеством художника образа. Если, с такой точки зрения подойти, примерно, к Лермонтову, основной темой которого является Демон, то можно наметить ряд частных тем, определивших тот или иной сюжет отдельных его произведений. Тема демона, чающего спасения через любовь, определяет сюжет «Демона»; тема демона, принижающегося

927

до человеческого образа, — сюжет «Героя нашего времени», и т. д. Понятие темы станет еще более выпуклым, если сопоставить его с музыкальным понятием лейт–мотива, с тем, что обыкновенно называют в применении к литературному произведению «красной нитью». Поскольку известная тема, основной замысел, влияет на значимость того или иного момента и отдельные моменты воспринимаются на фоне тематического целого, можно, конечно, говорить о проходящей через все произведение «красной нити». Но вместе с тем понятие темы отнюдь не покрывается понятием «лейт–мотива» или «красной нити». В то время, как лейт–мотив, мотив руководящий, проходит через все произведение, то в виде повторений (повторение тех же звуков, мыслей, повторение положений действующих лиц, повторение описаний в целом или в частности и т. п.), то в виде разных вариаций, — если лейт–мотив и «красная нить», явственно пробивается здесь и там, связывая отдельные части — тема сама по себе остается внешне невыявленной, образуя мысленный центр, вокруг которого все располагается, но который не закреплен ни в одной отдельной фразе. По этой причине представляется совершенно неправильным определение темы известного произведения только по тому или иному приему и

повторяющемуся моменту, ибо тема сквозит в каждом моменте, она и везде и нигде, как было замечено кем-то в применении к музыке, на что можно распространить и на литературу. Тема может лишь повторять себя и разработка ее и заключается в этих повторениях. Доказательством справедливости этой мысли является как творчество великих писателей в целом (тема Лермонтова — демон, Тютчева — борьба дневного и ночного начал и т. д.), так и отдельные их произведения.

В специальном смысле (в области стихологии) под темой, согласно определения Брюсова, следует разуметь формы, предусматривающие звуковое строение стихотворения. Сюда относится, напр., *палиндром*, *акростих* (см. эти слова) и т. п. См. Прием, Сюжет. Прозаизм, Синоним.

Я. Зунделович.

928

Тема. Так называется иногда производная глагольная основа общеиндоевропейского яз. на *o*, чередовавшееся с *e*, ср. греч. φεζομεν «мы несем» (μεν — окончание 1-го л. множ.), φερετε «вы несете» (τε — окончание 2-го л. множ.); самые гласные звуки *o*, *e* в окончании Т. наз. *тематическими гласными*, а спряжение глаголов с Т. на *o-e* — *тематическим спряжением* (см.).

Н. Д.

ТЕМАТИКА — совокупность литературных явлений, составляющих предметно-смысловой момент поэтического произведения. Определению подлежат следующие, связанные с понятием тематики, термины — тема, мотив, сюжет, фабула художественно-литературного произведения.

Однако, можно поставить вопрос о том, является ли тематический момент неотъемлемым свойством всякого литературного произведения, возможно ли, чтобы художественная значимость поэтического произведения определялась только элементом оформления, звуковым, примерно. На это ответит утвердительно теоретик самоценного поэтического слова, как звучащего комплекса, к каковым относятся, например, молодые ученые, принадлежащие к крайним представителям формального метода в литературе (Р. Якобсон Новейшая русская поэзия. В. Хлебников. 1921 г. Прага) или Викт. Шкловский («О поэзии и заумном языке» — Поэтика сборник, 1919 г.) или русские Футуристы, как Крученых (еще в 1913 г. «Декларация слова, как такового»).

Р. Якобсон считает, что своеобразной особенностью поэтического неологизма является беспредметность. Он подчеркивает безглагольные

опыты Фета (стих. Шопот. Робкое дыханье. Трели соловья. Серебро и колыханье Сонного ручья). А так как глагольность – основная форма нашего языкового мышления, то возможна, следовательно, и бессмысленная поэзия. Это не случайность. «Поэтический язык стремится, как к пределу, к фонетическому – поскольку налицо соответствующая установка, эвфоническому слову, к заумной речи».

Вполне понятна поэтому разработка

929

группою молодых ученых тех явлений поэтической речи, и не только поэтической, где «бессмысленность» речений как бы подтверждает возможность отсутствия тематического момента в поэтическом произведении.

Это – глоссемосочетания (Л. Якубинский – Сб. Поэтика. 1919 г.) – такие речевые единицы, которые приносят как бы эстетическое удовлетворение самим звучанием своим, вне смыслового момента, видимо отсутствующего. Пример – переданные русским солдатом («Война и мир») французские слова – «Виварика Виф серувару Сидяблика», т.-е. **Vive Henri quatre! Vive ce roi voillant Ce diable à quatre.** Но в подобных случаях наличие художественного восприятия всегда будет под сомнением.

Лишен тематического момента как будто и «заумный» язык – какой-либо хлыстовский стих.

Рентре фенте ренте финтри фунт
Подарок мисцентрант похонтрофин.
(Сергей Осипов, © VIII в.)

и многочисленные заумные слова, употребленные писателями, вроде имени – «Илаями» (К. Гамсун – Голод), «Бобэоби, пелись губы. Вэоеми пелись взоры» – В. Хлебникова и множество других, на которых ссылаются. Однако, сколь приведенные примеры ни ценны при подчеркивании того значения, которое имеет в поэзии звуковая экспрессия слов, они не могут быть обобщены, как тезис о необязательности тематического момента в поэзии. Тем более, что «бессмысленные» заумные сектанские стихи по указанию самих сектантов, имеют сокровенный, ведомый лишь посвященному смысл, а сам язык этот рассматривается, как священный язык одной из восточных стран, примерно.

С другой стороны, заумные слова в поэзии зачастую лишь новые словообразования, лексическое значение которых дано в заимствованном корне слова. Таково стихотворение Хлебникова, построенное на неологизмах – «заумных словах», на основе темы и корня слова «смех».

О, рассмейтесь смехачи.
 О, засмейтесь смехачи.
 Что смеются смехами,
 Что смеянствуют смеяльно...

930

Синтаксическая «заумность» характерна, например, для такого стихотворения, как «Уныние» Метерлинка:

Павлины, белые павлины, уплыли при лучах луны,
 Павлины, белые павлины, уплыли плавно навсегда.
 Уплыли белые павлины, мои томительные сны...

В этом стихотворении мы наблюдаем эмоционально–музыкальное, при помощи повтора, развитие темы, обозначенной в заглавии стихотворения «Уныние». При чем тема разработана путем системы аналогий, исходящих из образа «павлины», что вообще характерно для поэзии символистов.

Если звуки «а», «о» (междометия) — высказывания, и в них налицо тематический момент, в силу интонационного элемента, с ними связанного, то и поэтическое произведение, представляющее хотя бы лишь сочетание отдельных звуков, но рассчитанное на произнесение, будет обладать смысловым тематическим моментом.

Тема литературного произведения — это смысловой его момент, логически выявленный и обозначенный в виде словесной формулы.

Традиционно тему называют идеей. А немецкая идеалистическая эстетика утверждала, что поэзия — воплощение идеи в чувственном образе.

Таким образом, тема «Скованного Прометея», Эхила, «Каина» Байрона и «Фауста» Гете равно — борьба индивидуума с мировым порядком, богоборчество. Тема литературного произведения может быть указана автором в заглавии произведения. Таковы — «Горе от ума» Грибоедова, «Где тонко, там и рвется» Тургенева, «Цветы зла» Бодлера, «Мещанин–дворянин» Мольера. Но система литературных заглавий достаточно сложна. Имеются простые обозначения предмета, о котором повествуется. Это еще не тема. Таковы заглавия по имени действующих персонажей «Борис Годунов» Пушкина, «Собор Парижской богородицы» В. Гюго. Заглавия сами получают зачастую апостериорное тематическое значение, как ставшее нарицательным «Обломов» Гончарова.

931

Учтя все это, можно сказать, что словесная формулировка темы произведения относительно произвольна. Этим и объясняются различные «толкования» произведения, тогда как более конкретные тематические

элементы — как «мотив», «сюжет», «фабула» подлежат более точному описанию и анализу. Затруднено выявлять тему лирических стихотворений, эмоционально-музыкальных по характеру, особенно, когда это стихотворения без заглавия, как у Фета или Верлена (Сборник «Мудрость»). Наоборот, формой тематически легко определяемой являются стихотворения «философские», лирика «идейная», Боратынского или А. де-Виньи. Указанием на тему служат и авторские эпиграфы — примерно, «Мне отмщение и аз воздам» («Анна Каренина» Л. Толстого), «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», («Ревизор» Гоголя»).

Поэтический мотив — простейшее повествование, в котором высказывание неизменно находит соответствие в литературных приемах произведения.

Поэтический мотив, таким образом, существует постольку, поскольку имеется на-лицо оформляющий его литературный прием и обратно. Поэтический мотив — явление эстетического порядка, социально обусловленное. Его анализ и оценка даются через художественное выражение. Так что знака равенства между явлением жизни и поэтическим мотивом, это явление обозначающим, поставить нельзя. Поэтому литературные образы — «Евгений Онегин», «Рудин», «Базаров», если угодно, дают тему лишним людям, но они не могут быть сравниваемы с подлинными представителями русской интеллигенции, скажем Чаадаевым, Станкевичем. Без художественного оформления не было бы отличия между сюжетом жизненного события и поэтического произведения.

Примерно, один из мотивов «Собора Парижской богородицы» — благородная любовь уроды Квазимодо к девушке цыганке Эсмеральде. Тематический момент тут выявляется в стилистическом приеме антитезы, как в приемах архитектурных — построении глав, расположении эпизодов, так и в приемах описания героя и окружающей обстановки

932

(собор, колокола, трюаны). Мотив «грустной любви», «благородных душ», *Schone Seele, belle âme*, чувствительников французских, английских, немецких, русских — Руссо, Шатобриана, Юнга, Клопштока, юного Гете (Вертер), Карамзина, Жуковского — выявляется по эпитетологии и поэтическому словарю этих писателей.

Александр Веселовский дает следующее определение мотива — «простейшая повествовательная единица, образно отвечающая на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» и «формула,

отвечавшая на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшая особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» (Ал. Веселовский — Поэтика сюжетов. Полное собрание сочинений. Том 2. Вып. 1).

С нашей точки зрения в приведенном определении не учтен особо эстетический момент мотива, как элемента художественно–литературного произведения. Видимо на это повлиял генетический характер определения, который устремлял внимание исследователя более на фольклор, на этнографию, чем на поэзию.

По А. Бему — «мотив» — предельная ступень *художественного* отвлечения от конкретного содержания произведения, закрепленная в простейшей формуле (а–в) (А. Бем. К уяснению историко–литературных понятий. Известия отделения Русск. яз. и словесн. Росс. Акад. Наук. Т. 33. 1918 г. Вып. I). А. Бем подчеркивает, что мотив — художественное отвлечение, фикция, но не указывает на характер «художественности» этого отвлечения, и как будто сводит мотив к логической формуле.

Однохарактерность мотивов определительна для художественно–литературного течения. Поэтический мотив может быть действительно представлен двучленной формулой — а–в, в которой «а» — подлежащее, «в» — сказуемое. Так, у Ламартина — природа (а) — мать, у которой человек находит отклик на свои горести и радости (в), у А. де–Виньи — природа (а) — мачеха, безчувственная к людским страданиям (в). При несменяемости подлежащего

933

и изменчивости сказуемого мы можем обрисовать эволюцию определенных поэтических мотивов в художественной литературе. Скажем, эволюцию мотива города от Пушкина («Медный всадник») и Гоголя («Невский проспект») до Блока («Незнакомка») и Андрея Белого («Петербург»), или для французской поэзии XIX века от Дезожье и Бодлэра до Золя и Жюль Ромэна.

«Мотив» — явление определенного хронологического порядка; поэтому поэты — творцы новых поэтических мотивов в такой же мере, как и новых литературных приемов. Это характерно и для целого художественно–литературного течения, как бы двусторонне нарушающего литературный канон своих предшественников. О мотиве и приеме неизменно говорят и литературные манифесты. Трудно согласиться с Викт. Шкловским. Критикуя теорию Потебни о поэзии, как мышлении образами, он ставит в

сущности знак равенства между образом и поэтическим мотивом и указывает, что образы — «ничьи», «божьи». Вся работа поэтических школ, — говорит В. Шкловский — сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов. Образы даны; и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими. Но ведь известны периоды литературной истории, когда «природа» в поэтическом мотиве не играла особой роли, именно — в средневековой эпической поэзии (Песнь о Роланде), в XVII веке во Франции (Мольер), у натуралистов (Золя), итальянских футуристов.

Сюжет поэтического произведения — это комплекс поэтических мотивов. Традиционно употребляют вместо «сюжета» термин «содержание».

Сюжеты многообразны, индивидуальны и неповторяемы; повторяемость — свойство сюжетных схем. «Бродячие сюжеты» — это одинаковые сюжетные схемы. Можно говорить об однотипной сюжетной схеме: в бретонской легенде «Тристан и Изольда», в драмах «Франческа да Римини» — Г. Д'Аннунцио, «Пеллеас и Мелизанда» Метерлинка. Их схема — комплекс основных мотивов — а—в—с, где а — мотив измены жены супружескому обету, в —

934

мотив любви к замужней женщине, с — месть мужа. Но лишь побочные мотивы формируют сюжет каждого из этих произведений и порождают конкретный характер живого поэтического произведения определенной эпохи.

Некоторые сюжетные схемы отличаются особой устойчивостью. Такова сюжетная схема Дон-Жуана, на которую написано значительное количество произведений. Их авторы Тирсо да-Молина, Чиконьини, Джилиберти, Мольер, Т. Корнель, Гольдони, Байрон, Пушкин, Ленау, Граббе, Меримэ, Бодлэр, Дюма, Гофман, Мюссе, Ал. Толстой и др.

Типология сюжетных схем могла быть установлена подобно тому, как Полти установил 36 драматических ситуаций.

Ал. Веселовский разумел под сюжетом «тему, в которой имеются разные положения — мотивы» или «сюжеты это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности». В свою очередь, у А. Бема — «Сюжет — результат отвлечения от конкретного содержания художественного произведения некоторых повторяемых форм

человеческих отношений, психологических переживаний и явлений внешнего мира, результат, закрепленный в словесной формуле (а—в—В.).

А. Бем отдельно определяет термин «содержание», как «совокупность психологического, бытового, лирического и т. п. материала, которым оперирует художник; материал, закрепленный в слове».

Термин «содержание» А. Бема касается вне-эстетического «материала», так что относится уже собственно не к художественно-литературному произведению, а к источникам его. Как литературное явление, понятие «содержание» можно было бы с «сюжетом» отождествить, лучше — термин «содержание» из обращения в литературной терминологии исключить.

Целесообразно отличать «сюжет» от «фабулы». Фабула — это действительное соединение поэтических мотивов как повествовательных единиц. В отношении авантюрной фабулы употребляется традиционный термин — «интриги» от лат.

935

intricare, запутывать. Сюжет — неотъемлемое свойство поэтического произведения, фабула существует постольку, поскольку имеется налицо действительное повествование. Отсюда фабула присуща лишь нарративному виду литературных произведений — роману, повести, новелле и лирическим стихотворениям, носящим соответственный характер.

Следует заметить, что «драма для чтения» в сущности, повествовательное произведение в лицах. Оно приобретает свой характер наглядно развертывающегося действия в сценическом воплощении, которое к категории литературных произведений уже не относится. Лирические стихотворения могут быть лишены фабулы.

Виды фабул — авантюрная, психологическая и другие — определяются уже композиционными приемами, так что вопрос этот относится к другой категории литературных явлений — стилистике.

Несомненно, что мотив, сюжет, фабула получают в поэтическом произведении обнаружение через литературный прием. Членение моментов тематического и стилистического полезно в процессе рабочего анализа. Это позволяет уточнить характеристику литературных явлений. Тематический момент литературного произведения связывается с вне-эстетической категорией — жизнью через художественное выражение. Поэтому конечной целью социологического анализа является литературный прием.

Следует отметить, что некоторые крайние представители формального метода рассматривают тематический момент, как явление стиля,

образование как бы вторичное. «Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов, песня — комбинация стилистических мотивов, поэтому сюжет и сюжетность являются также формой как рифмы», — говорит Викт. Шкловский. Его же слова — «Содержание литературного произведения равно сумме его стилистических приемов». «Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание; форма, таким образом обуславливает содержание» — слова Крученых.

Интересны мысли Флобэра — «Все исходит из формы», а также — «Что мне кажется прекрасным, что я хотел бы сделать — это книгу ни

936

о чем, книгу, которая не имела бы почти сюжета или, по меньшей мере, в которой сюжет был бы почти невидим, если это возможно».

Творчество Флобэра само говорит за себя, за то, что сюжет играл для него роль существенную. Не откликается ли на слова Флобэра современное увлечение беспредметностью в литературе. Для Флобэра — это был лишь эстетический метод, утверждающий пренебрегаемый литературный прием, подчеркивающий значительность оформления. Постольку же ценны приведенные выше мысли русских теоретиков. (см. Мотив, Сюжет, Тема, Фабула).

М. Эйхенгольц.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ГЛАСНАЯ. См. Тема и Тематическое спряжение.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ СПРЯЖЕНИЕ. Спряжение глаголов общеиндоевропейского языка (см. Праязык) с производной основой (см.) на *o*, чередовавшимся с *e* (см. Тема), а также те типы спряжения в отдельных индоевропейских языках, которые произошли от общеиндоевропейского Т. С. Т. С. противопоставляется *нетематическому*, с основами, не оканчивавшимися в общеиндоевропейском на *o*, *e*. В русском яз. к Т. С. восходит спряжение всех глаголов кроме *дать* и *есть* со сложными и форм *есть* (наст. вр. от глагола быть) и *суть*. Тематические гласные *e*, *o* общеиндоевропейского яз. сохранились в русском яз. в виде гласных, обозначаемых буквами *e*, *o* (ведешь, причастие ведомый), у глаголов 1-го спряжения, а гласный звук *и* у глаголов 2-го спряжения получился из слияния тематического гласного звука с предшествующим *и* отчасти еще в общеиндоевропейском яз. Т. о. в нынешнем русском яз. тематическими гласными являются звуки, обозначаемые буквами *e* (*o* только у причастий страдат. наст. вр.) и *и*.

Н. Д.

ТЕНДЕНЦИОЗНОЕ ИСКУССТВО. Слово тенденция происходит от латинского **tendentio** или французского **tendance** направление, стремление, тяготение к чему-либо, склонность, отсюда *тенденциозный* — преднамеренный, направленный к определенной, предвзятой цели, а тенденциозное искусство — искусство преднамеренное, направленное. Такое

937

объяснение термина можно найти в любом словаре иностранных слов, но оно не раскрывает всей сложности вопроса, не уясняет всей жгучести и остроты спора, который кипит на протяжении десятилетий между эстетиками, формалистами, проповедниками «чистого» и «бесцельного» искусства, с одной стороны, и утилитарными общественниками, страстными защитниками гражданской поэзии, искусства «утилитарного», «дидактического», стремящегося «подействовать», ударить по сердцам, вынести приговор над жизнью, научить. Смысл этого спора раскрывается только при свете истории, при изучении соотношения общественных группировок в каждый данный момент; но для правильной постановки вопроса необходимо предостеречь от крайней путаницы и смешения понятий. Самый термин тенденциозный — стал двусмысленным. Многие склонны утверждать, что существует *только* тенденциозное искусство, что иного искусства быть не может, ибо каждый художник, хотя бы самый утонченный эстет, связан кровными узами с той или иной социальной группой и является ее медиумом. Пусть он сколько угодно кричит о своей свободе, провозглашает формулу — «искусство для искусства» или вслед за Пушкиным — «цель поэзии — поэзия», на самом деле в своем творчестве каждый деятель искусства неизбежно, помимо воли своей, склоняется в сторону определенных интересов, вкусов, идеологии, всегда бессознательно тяготеет к выводам, внушенным и подсказываемым ему близкой ему средой, ее бытом, ее взглядами, привычками, укладом жизни. В этом широком смысле все художники тенденциозны, все заражены тенденцией своего класса, все стремятся этой тенденцией заразить других. Но, признавая неизбежное влияние классовой точки зрения на художника, изучая его невольный бессознательный уклон в сторону той или иной социальной группы, мы можем взять двух художников одного поколения, одной социальной группы и признать одного грубо тенденциозным, а другого свободным от тенденции, хотя у обоих несомненно уклон

938

в сторону своей группы. Происходит это от того, что мы суживаем понятие тенденции и художником тенденциозным называем такого, который произвольно, с заранее обдуманном намерением, сознательно *подгоняет* жизнь под готовую мерку, *подтасовывает* факты, *искажает* действительность, *извращает* идеи противника, *чернит* одних и *обеляет* других, словом, превращает искусство в прокрустово ложе. Такое тенденциозное искусство вульгарного художника не помогает, а вредит социальной группе, ибо является свидетельством явно пристрастным и необидительным. Тенденциозное искусство не следует смешивать с искусством дидактическим (см. Искусство дидактическое). Искусство дидактическое, преследуя утилитарные цели, может в то же время не быть тенденциозным. «Чтобы быть дидактиком и в то же время поэтом, — говорит А. Потебня, — нужно обладать любовью к истине, не допускающей искажения примера в угоду тому, что им должно быть доказано».

В. Львов–Рогачевский.

ТЕРМИН — слово, имеющее специальное, строго–определенное значение. Применяется в науке и технике. В связи с общей историей науки и техники, наиболее пышное развитие которых связано с 19–м и 20–м веками, термины, по происхождению своему, являются новыми, искусственными словообразованиями. В отношении своем к называемому предмету термин по большей части указывает либо на его свойства (как автомобиль, аэроплан), либо на его изобретателя (гальванометр, по имени итальянского физика Гальвани; амперметр — по имени французского физика Ампера). По звуковому составу своему, термины, в их большинстве, происходят от корней латинского, реже — греческого языка. По способу словообразования термины весьма однообразны: наиболее показательным, с этой стороны, может считаться образование терминов в теории и истории искусства и в философии, когда термины эти служат для обозначения направлений: почти неизменное словообразующее окончание, в таких случаях — *изм* (так, в искусстве —

939

импрессионизм, футуризм, имажинизм и проч.; в философии — платонизм, фурьеризм, марксизм...).

Употребление терминов в поэтической речи стоит, естественно, в связи с содержанием поэтических произведений. Новые времена выдвинули, в футуризме, на первый план городскую культуру, в школе научной поэзии — завоевания научного гения человечества. Эти новые темы

отразились и на словаре, введя в него множество технических и научных терминов.

Всякое слово в человеческой речи имеет не только логическое значение, но и свой психологический смысл, который связан отчасти с образной основой слова, отчасти с его звуковым составом. Этот подсознательный психологический смысл особенно отчетливо проступает в поэтической речи. Но термин, применяемый к отвлеченному понятию, составленный искусственно из латинских корней, хранит в себе минимум этой образности, по сравнению с другими, органически выросшими словами. Выразительность термина в поэтической речи футуристов основывалась на его неожиданности, необычности. Так, оригинально и выразительно прозвучал некогда мадригал митральезе в устах Маринетти: «Ну, да, голубушка митральеза, вы очаровательная женщина, и зловещая, и божественная, с маховиком невидимого сто-сильного мотора, который фыркает и краснеет от нетерпения... В эту минуту вы всемогущий трепанационный бурав, который сверлит чересчур крепкий череп этой упорной ночи. Вы стальная плющильная машина, электрическая башня и что еще? Большая паяльная окисляющая трубка, которая жжет, высекает и плавит мало-по-малу металлические острия последних звезд» («Битва при Триполи»). Однако, выразительность новизны, подчеркнутая, особенно в не-романских языках, чуждыми слуху звуками латино-греческой терминологии, — понижается по мере того, как увеличивается количество терминов. Вот почему до полного к ним равнодушия примелькались в современной литературе бесчисленные авто, кино, пропеллеры и трамы... Оригинальность, сведенная к одним лишь внешним формальным признакам, мстит за

940

себя: она делает отмеченные ею предметы гораздо более банальными, чем простые непритязательные вещи ежедневного обихода.

В отношении русских поэтов к языку терминов несомненную роль сыграли звучность и торжественность латинского языка. Игоря Северянина пленяли не одни только мягкие покачивания ландолета или стремительный бег авто, но также нежная певучесть в названии первого и отрывистый лаконизм названия второго. Язык терминов заманчив иногда для поэта и своим экзотизмом, необычностью звукового строя. В этом отношении термин должно рассматривать как один из видов варваризма (см. это слово). Подобно тому, как во всяком варваризме, звуковые особенности

термина всегда проступают наружу — гораздо более, чем в словах родного языка, к которым ухо уже привыкло. Поэтому столь обычное в футуризме нагромождение терминов диктуется зачастую не тематическими требованиями, но устремленьями скорее глоссолалистического характера (см. слово глоссолалия). Но и здесь поэту угрожает опасность сделаться банальным.

Если в поэтической речи, несмотря на умение художника использовать звуковые богатства слов и их сочетаний, употребление термина не всегда художественно оправдано, то в научной прозе злоупотребление латинской и греческой терминологий бывает почти убийственно, — вот почему в философской литературе последних лет возникает склонность к замене таких терминов словами родного языка.

Валентина Дынник.

ТЕРЦЕТ — строфа (станс), имеющая три стиха и, следовательно, законченная в смысле рифмовки лишь при схеме: ааа, ввв и т. д. Во всех других случаях, будучи законченной по мысли и, следовательно, долженствующей оканчиваться знаком препинания, не закончена в смысле рифмования **а а b, а b b; а b а, b а b; а b а, а а b** и т. д.). В сонете строится по особым законам (см.). Терцины следует рассматривать, как вид терцетов (см. это слово).

И. Р.

941

ТЕРЦИНЫ — частный вид терцета (см. Терцет), то-есть строфы, состоящей из трех стихов. Если взять неодинаковые рифмы в трехстишии, то понятно, что в смысле рифмовки такая строфа завершённой быть не может, и завершение ее возможно в следующей. Таких комбинаций сцепления трехстиший может быть несколько. Терцинам свойственна только следующая схема:

1-я терцина — 1—а

2—b

3—а

2-я терцина — 1—b

2—а

3—b

3-я терцина — 1—а_r

2—b_r

3—а_т и т. д.

..

..

..

..

..

конец . . .

1—b

2—a

3—b

Последний стих 1—а

Как видно из приведенной схемы, связь терцин при помощи рифм такова: первый стих начальной терцины рифмуется с третьим, второй с первым и третьим следующей терцины и т. д. до конца. Заканчивает стихотворение одиноко стоящий (а у некоторых авторов вместе с последней терциной) стих, рифмующийся со вторым стихом последней терцины. Необходимо заметить, что если терцины рассматривать, как строфы, то нужно применить к ним все требования строфы (станса) и, следовательно, вкладывать в каждую из них более или менее завершенную мысль и отделять терцину от терцины, кроме точки, еще пробелом (**repos**). Но так как терцины в смысле рифмовки являются строфой незавершенной, то эту незавершенность можно перенести и на содержание, как и трактуют (что видно из образцовых терцин) многие авторы. Но тогда является спорным вопрос о разделении терцин пробелами строк, что во всех

942

остальных случаях строфики и литературы условлено считать за остановку более, чем точка.

Так, в образцовых сонетах терцеты отделялись пробелом лишь в тех случаях, когда после первого точка. Те же авторы, которые допускали запятую или отсутствие знака, трактовали два терцета, как шестистишие.

Терцинами написана «Божественная Комедия» (Дантэ), из чего видно, что такой большой мастер нашел терцины, несмотря на короткую их волну, пригодными для большого произведения (вопрос большой важности). Терцинами писали многие поэты европейских стран. У нас Пушкин, символисты.

Вначале (Дантэ) за терцинами закрепился определенный размер, который приближается к нашему пятистопному ямбу. В частности, говоря о русских терцинах, можно сказать, что они не вышли из стадии подражательности, так как имеют только мужские и женские рифмы. Русскому языку столь же свойственны дактилические и гипердактилические окончания. То же можно сказать и о метрах.

Отрывок из 20-й песни «Ада» Дантэ.

.....

.....

«С ним множество и ведъм здесь плачут слезно:

«Забыв иглу, кудель и ткацкий челн,

«Они на зельях волхвовали грозно.

«Но время в путь! Уж Каин, терний полн,

«За Кадиксом, на грани заповедной

«Двух полусфер, коснулся синих волн.

«Еще вчера был полон месяц бледный,

«Как знаешь сам: тебе не раз с высот

«Он лил в ночи сквозь лес свой свет невинный».

Так говорил, а мы все шли вперед.

(Перевод Дм. Мина).

И. Р.

ТЕСИС (см. Арсис).

ТЕЧЕНИЕ (ХУДОЖЕСТВЕННОЕ–ЛИТЕРАТУРНОЕ), — поэтическая группировка,

943

отмеченная большим или меньшим единством приемов художественного оформления у входящих в нее писателей.

Характерным признаком художественно–литературного течения является его хронологическая ограниченность. К течениям относятся, например — «**dolce stil nuovo**» (новый сладостный стиль) — флорентийская группа поэтов конца XII–нач. XIII веков, Гвидо Кавальканти, Данте Алигиери, Дино Фрескобальди, Чино да Пистойя, Джанни Альфани, Лапо Джанни; французская «Плеяда» XVI века, поэты — Ронсар, Дю Беллэ, Баиф, Белло, Жодель, Дора; немецкий романтизм конца XVIII–нач. XIX век. представляемый (старшая группа) бр. Шлегелями, Тиком, Вакенродером, Новалисом; французский натурализм 70–х–90–х годов в лице Золя, Гонкуров, Мопассана, Гюисманса, Додэ; итальянский футуризм нач. XX века — Маринетти, Паоло Буцци, Коррадо Говони, Фольгорэ, Каваккиоли, Паллацески; русский символизм с нач. XX века — К. Бальмонт, Вал. Брюсов, Вяч. Иванов, Ал. Блок, Андрей Белый.

Относительное единство стиля, характерное для течения, не находится в противоречии с индивидуальным своеобразием каждого из принадлежащих к нему поэтов. Свообразие это придает лишь значительность и яркость художественно–литературному течению. Понятны протесты художников слова против наименования той или иной поэтической группировки — школой, так как с термином «школа» связано понятие выучки и прямого влияния руководителя, почти подражания ему. Не следует смешивать художественно–литературное течение со школой того или иного писателя. Эти понятия друг друга не покрывают. Из участников сборника натуралистов — «Вечера в Медане» — Мопассана, Гюисманса, Сэара, Энника, Поля Алексиса лишь последних трех можно отнести к школе Золя, в кружке которого возник сборник; Мопассан и Гюисманс, как было указано, — участники натуралистического художественно–литературного течения.

С другой стороны, к художественному литературному течению

944

могут быть отнесены иногда и писатели (Ламартин и романтизм), находившиеся вне определенных форм литературных организаций, лишь в силу того единства стиля с какой–либо группой писателей, которое определяется, в конечном счете, общими психологическими и формальными художественными устремлениями эпохи или отдельных социальных групп.

Зачастую «школа» — это та стилистическая традиция, которая преодолевается творцом в борьбе за новый литературный стиль. Такова романтическая школа Флобэра в молодые годы, что отразилось в его юношеских произведениях «Мемуары безумца», «Ноябрь». В «школу» выливаются художественно–литературные течения, когда поэтический канон подлежит строгому, регламентированному соблюдению его участниками. Таково развитие поэзии исландских скальдов и немецких мастерзингеров (**Meistersinger schulen**). «Школа» зачастую связана с эпигонством.

В приведенном выше перечне течений мы ограничились крупными поэтическими именами и не касались отдельных группировок в самом течении. **Poetae minores**, поэты меньшей творческой силы или размаха поэтической деятельности, что объясняется характером их дарования и случайными причинами, например, ранней смертью, — меньшие поэты играют значительную роль в той коллективной продукции, каковой можно

считать художественно–литературное течение. Они расширяют воздействие определенного литературного стиля до возникновения литературной моды — явления живого, пока не умерло течение, создают литературный штамп, наконец, обостряют, часто утрируя, некоторые поэтические мотивы и приемы течения.

Характерны в этом отношении судьбы французского романтизма. Такой **Poeta minor**, как Роже де Бовуар, содействует созданию литературной моды на «средневековье»; Петрюс Борель обостряет мотив демонического, эротического и вместе с Алоизиусом Бертраном, автором «Ночного Гаспара», с его ритмической прозой небольших новелл, составит младшую литературную линию, продолженную

945

Бодлэром; Морис Де Герен, автор «Кентавра», пользуется манерой пластического изображения, развитого позднее парнасцами.

Наименование течений в значительной степени случайно. Таковы английские «лекисты» (поэты озер) — Вордсворт, Соути, Колридж, Т. Мур, как назвал их один современный английский критик, или французские «парнасцы» — Леконт де Лиль, Эредиа, Катюль Мендэс, Диркс, получившие название это по стихотворному сборнику «Современный Парнасс» (1866 г.). Иногда случайные клички, даже пародийного характера прививаются, иногда отпадают. Последнее характерно для французского названия «декаденты» (упадочники) на ряду с названием «символисты», которое сохранилось и закрепилось в науке. Между тем, существовал литературный «партийный» орган «Декадент» (1885 г.) и была написана интересная пародия — «Расплывчивость, декадентские поэмы» (1885 г.).

Но с другой стороны, в наименования влагается часто и определенный смысл. Так, «футуризм» в Италии обозначал устремление к будущему (**il futuro**) в противовес уклону к прошлому (пассеизму) современной литературы, против чего боролись участники движения. Или — «экспрессионизм», современное течение в Германии, означает искусство эмоционального выражения, связанное с деформацией явлений видимого мира. Оно представляет реакцию «импрессионизму» — как бы пассивному восприятию впечатлений, полученных органами чувств, своего рода подчинению объекту.

Следует остерегаться искажения значения терминов, обозначающих литературное течение, и привнесения в них особого философского или психологического смысла. До настоящего времени, например, мнение Белинского, что романтизм — некоторая душевная неудовлетворенность,

живо в обычном представлении. И французский ученый Сейльер в труде «Романтизм реалистов. Флобэр» употребляет термин «романтизм» в таком именно психологическом смысле. Точно также не следует, напр., смешивать «реализм», как хронологически определенное литературное

946

течение, с философским позитивизмом, или считать реализмом, как это сделал Пеллисье в труде «Реализм романтиков» — изображением «правды, действительности». Каждое течение выбрасывает лозунг «правды» — классицизм в лице Буало, французский романтизм пером Гюго или натурализм с Золя, то-есть течения, последовательно отвергавшие своих предшественников. Важно само понимание «действительности», что всегда социально обусловлено. У Буало — это только условная «правдоподобная» правда. Об этом говорят его афоризмы — **Jamais de la nature il ne faut s'écarter** и **Le vrai neut quelquefois n'être pas vraisemblable**. У Гюго — психологическая антитетичность жизни, темные и светлые стороны ее, смех и слезы, у Золя — индустриальная культура, капиталистический город и выдвинутый дарвинизмом физиологический человек.

Художественно-литературное течение часто бывает связано с аналогичным течением в области других видов искусства. Параллельно французскому романтизму в литературе развивается романтическое течение в живописи (Деякруа) и в музыке (Берлиоз); английские прерафаэлиты — течение, в котором в равной степени участвуют писатели и художники, Д. Г. Росетти (поэт и художник), Вил. Моррис, Свинборн и художники — Гольман Гент, Берн Джонс, Миллэ.

И при отличии наименований хронологически совпадающих течений разных искусств можно установить единство теорий и аналогии в художественных приемах. Это относится, примерно, к французскому импрессионизму в живописи и натурализму в литературе.

Подобные факты позволяют говорить об едином художественном стиле определенной эпохи, что помогает понять влияние одного вида искусства на другое. Так, в последние десятилетия на Западе особое влияние на литературу оказывают изобразительные искусства.

Характерное сближение поэзии и музыки можно отметить в эпоху средневековья у провансальских трубадуров и немецких миннезингеров.

Из современных историков литературы вопрос о связи и взаимном

947

влиянии различных видов искусств учитывает Оскар Вальцель. Вопрос этот имеет существенное значение для правильного понимания эволюции художественно–литературных течений и при анализе отдельных литературных произведений.

Художественно–литературному течению свойственны определенные внешние организационные формы. К таковым относятся — литературные манифесты (см. Литературный манифест), различные литературные объединения, журналы, издательства.

Литературные объединения многообразны. Каждая эпоха, каждое литературное течение имеет свои характерные особенности. Можно указать, примерно, на западноевропейские средневековые литературные кружки в буржуазных городах–коммунах (Арас), называвшиеся **пуу** (от слова лат. **podium** – возвышение); кружки при дворах феодалов (у графов Тулузских), — литературные центры провансальской куртуазной поэзии: аристократические салоны XVII века, напр., у госпожи Де Рамбулье, в котором оформился «жеманный» (**précieux**) стиль, салон, куда входили Руатюр и **M–elle** Скюдери; **cénacle’u** (трапезные) французских романтиков, например, у Шарля Нодье; «братство» английских прерафаэлитов, каждый член которого обязывался подписывать свои произведения буквами P. R. В; многочисленные кружки французских символистов, носивших божественный характер — «Гидропаты», «Черная кошка», «Шершавые», «Плевачи»; кружки Одоевского или славянофилов, кружки русских символистов, например, «Башня» у Вяч. Иванова, многочисленные русские современные объединения молодых писателей — московский кружок пролетарских поэтов «Кузница», в который входят М. Герасимов, А. Александровский, В. Казин и др.; группа петроградских писателей «Серапионовы братья» — Ник. Никитины, Вс. Иванов, Ник. Тихонов, Мих. Зощенко и др.

Социальный тип поэта в конечном счете определяется не столько его происхождением, сколько принадлежностью поэта к той или иной социально–художественной

среде. Действительно, поэт провансальской куртуазной любви Бернар Де Вентадорн — сын хлебопека, В. Гюго — сын генерала, представителя дисциплины и власти, создает деклассированных, нарушающих социальные узы героев — Эрнани, Рюи Блаза, Вальжана, Гуинплена; дворянин Некрасов — поэт бедноты. В данном случае существенную роль играет

профессиональный момент, характер художественного объединения, к которому примыкает поэт.

Так создался дружинный норвежско–исландский поэт–скальд, поэт придворный **hofudskalds** в противовес народным **tulr**, и русские «баяны», и провансальские трубадуры. Можно указать также на великих писателей близких ко двору — Расина в эпоху короля–солнца, Людовика XIV, или Кальдерона в Испании XVII века, придворного драматурга Филиппа IV и монаха. Совершенно иной тип писателя представляли энциклопедисты Дидро, Вольтер и пр. Это — писатели публицисты, подготовившие великую французскую революцию; своеобразна антибуржуазная богема романтиков, «Молодая Франция», как они себя называли, или «литератор» индустриальной капиталистической Европы и Америки. Особенности писательского быта и манеры творчества определяют в значительной степени характер художественно–литературного течения.

С литературными объединениями тесно связаны печатные литературные центры течений — журналы. Таковыми были у французских романтиков — журнал «Французская муза», у парнасцев — «Искусство», у немецких романтиков — «Атенеум», у прерафаэлитов — «Росток», у русских романтиков французской ориентации — «Московский Телеграф», у современных московских футуристов — «Леф» (левый Фронт), у немецких экспрессионистов — «Буря» и т. п.

Наконец, важную роль в сплочении и развитии литературного течения играют «партийные» издательства, связанные с определенной поэтической группировкой. Известны — издательство романтиков во Франции Рендюэля, русских символистов — «Скорпион», итальянских футуристов — «Поэзия» и т. п.

949

При определении характера того или иного течения, его стиля, следует учитывать относительную случайность различных наименований и исходить из индуктивного анализа литературных явлений, связанных с той или иной писательской группой. При этом нужно разграничивать художественно–литературную теорию (см. литературный манифест) и художественно–литературную практику — поэтические произведения, так как первая является важным для художественного творчества организационным моментом, однако, не всегда находящим полное соответствие в художественной практике. Если затем членить в процессе рабочего анализа явления художественно–литературной практики на тематические и стилистические (литературные приемы), — то отличие

одного художественно–литературного течения от другого определится противоположным или различным характером, по меньшей мере, двух групп литературных явлений из трех нами указанных. Как явление социальное, художественно–литературные течения индивидуально неповторяемы; их эволюция, однако, закономерна типологически. Возможно установление типологии поэтических теорий, литературных приемов и тематических явлений.

Типология художественно–литературных течений, их стилей — конечная задача теории литературы. История литературы в данном случае дает конкретный исторический материал для теоретической дедукции; в свою очередь, история литературы на этой дедукции строит индуктивное исследование.

Пример — для Франции XIX века, где эволюция литературных (и вообще, художественных) течений отличается особой четкостью, можно говорить о закономерности диалектического развития, от стиля выражения к стилю изображения, от романтизма к реализму, парнасцев к символистам, натурализма к символизму. Можно установить, вместе с тем, и развитие однотипной литературной традиции по линии романтизм, символизм, с одной стороны, и реализм, натурализм, частью, парнасцы, с другой.

В области теории творчества — это принцип вдохновения и труда,

950

личных эмоций и слова, как материала поэзии; в области литературного приема описания — метафорический или эмоционально окрашенный, импрессионистический прием и прямой прием изображения; в тематическом отношении — история, экзотика, природа или современность, индустриальная городская культура.

В определенный хронологический момент — художественно–литературное течение представляется как бы равнодействующей социально обусловленных поэтических мотивов и литературных приемов. Последние определяются в свою очередь состоянием материала поэзии — слова, того языкового фонда, которым пользуется поэт, и профессиональными поэтическими приемами его обработки. Теория творчества играет в данном случае, как указывалось, существенную организационную роль для поэтической деятельности. Методологически правильное определение художественно–литературного течения имеет особо важное значение в истории литературы. Действительно, последней, как науке исторической,

для правильного представления о процессе в области художественной литературы, следует исходить из эволюции коллективных движений, каковыми и являются художественно–литературные течения. Анализ единичного поэтического произведения, изучение творчества отдельного писателя — подготовительные ступени к определению литературного стиля того или иного течения. История художественной литературы — предельно безымянная история художественно–литературных течений, литературных стилей.

М. Эйхенгольц.

ТИП (τύπος — удар, знак от удара, печать, образ, у Аристотеля — общее представление).

Предмет или явление, заключающие в себе черты, повторяющиеся в большом ряде других, подобных им, явлений или предметов почитаем мы типичными. Элементарным носителем типичности является наш язык. В нем все многообразие вещей или явлений данной категории сводится к одному охватывающему его собой слову. И, кроме небольшого разряда призванных служить

951

индивидуальному обозначению так называемых имен собственных, все слова нашего языка имеют нарицательное, т.-е. типическое значение. С усложненной типичностью сталкиваемся в научном (схема, закон) и художественно–поэтическом мышлении. Задача искусства, — «заимствуя у действительности материалы, возводить их до общего, родового, типического значения» (Белинский), «сквозь игру случайностей добиваться до типов» Тургенев). По словам Гете, «поэт обрабатывает действительность так, что каждый отдельный случай становится общим и поэтическим». Эта обработка действительности поэтом заключается в особого рода художественной индукции, восхождении от целого ряда частных жизненных впечатлений и опытов — «наблюдений ума» и «замет сердца», — к типизации, обобщению их в художественном образе–типе. И, в широком значении этого слова, все образы и лица любого художественного произведения неизбежно носят типический характер, являются литературными типами. Однако художественное творчество тем и отличается от творчества научного, что создаваемые им типические образы складываются не в результате простого отбора общих родовых признаков и стирания, вытравливания всякой индивидуальной окраски, что они — не бесцветные отвлечения, не чистые геометрические формы или алгебраические формулы, а живые лица, сверкающие всеми огнями и

переливами конкретного, индивидуального бытия. Художественно-словесное творчество оперирует словами и сочетаниями слов, следовательно питается от стихии нарицательности, действует индуктивным методом, также возводящим к общим представлениям, — однако вся тайна и прелесть художественных произведений заключается в объединении и уравнивании общего и индивидуального, в том, что общие представления наделены в них особой индивидуальной жизнью. Образуя в результате художественной индукции типические образы, нарицательные лица и имена, художник не останавливается на этом, и, нисколько не обедняя их типичности,

952

широты охвата, в дальнейшем процессе своего творчества как бы переводит эти нарицательные имена в категорию имен собственных. Отсюда искусство не просто отражает жизнь. В нем мы имеем дело с индивидуальностями высшего порядка, как бы встречаем в живом воплощении, наделенным всеми приманками реальности, полной иллюзией своей жизненности, туманный мир бесплотных Платоновских идей. Типическое содержание, воплощенное в индивидуальные формы — в этом основной признак художественного творчества. Чем ярче, полнее это воплощение и, с другой стороны, чем шире, общее то, что воплощено, тем данное произведение художественнее. И под понятие литературного типа в собственном его значении, подойдут далеко не все персонажи поэтических произведений, а лишь образы героев и лиц с осуществленной художественностью, т.-е. обладающие огромной обобщающей силой, широтой жизненных применений, бесконечной изменчивостью содержания, которое можно под них подвести, и в то же время исполненные иллюзий своей совершенной жизненности, живой реальности воплощения. Отсюда все неудавшееся в художественном отношении (напр., «положительные герои» второй части Мертвых душ, схематический Штольц в Обломове и т. п.) остается за порогом литературной типичности. Мало того, кроме типических образов мы находим в литературных произведениях символические образы и образы-портреты. К последним относятся те образы, которые в основе своей имеют изображение отдельного, определенного лица (напр., воспроизведения исторических лиц). Чаще всего такие портретные изображения являются пародийными, служат целям литературного памфлета (напр., Сократ в Аристофановских облаках, Кармазинов — Тургенев в Бесах и т. п.). Обобщающая сила в таких литературных портретах

или совсем отсутствует, или очень невелика. Правда, подыскать жизненные соответствия, литературные прототипы можно почти и для всех типических образов. «Реальный комментарий», даваемый исследователями, а подчас и самими поэтами, к таким произведениям, как *Горе от ума*,

953

Война и Мир и др., позволяет твердо установить прототипы большинства выведенных в них безусловно типических лиц. Однако все эти лица далеко выходят за рамки индивидуальных соответствий, являющихся в данном случае для художника либо только первичным импульсом, начальным толчком длинного процесса последующей художественной индукции, либо счастливым ее завершением. «Я встречаю в жизни какую-нибудь Феклу Андреевну, к.-н. Петра, к.-н. Ивана, — рассказывает, напр., о процессе своего творчества Тургенев, — в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване меня поражает нечто особенное, — то чего я не видел, не слышал от других. Я в него вглядываюсь... вдумываюсь... сопоставляю эти лица с другими, ввожу их в сферу различных действий, и вот создается у меня особый мирок...» По поводу образов братьев Кирсановых в *Отцах и Детях* он же писал: «Н. П. это — я, Огарев и тысячи других; П. П. Столыпин, Есаков, Боссет, — тоже наши современники». О том же свидетельствует — Гете: «Я соединил в моей Лотте (в Вертере) черты знакомых девушек, хотя прототип был в общих чертах списан с лучшей и наиболее мне дорогой». В зависимости от того насколько художнику удастся отойти в даваемых им типических образах от простой портретности, как далеко продвинуться в своих обобщениях, литературные типы могут быть разделены на три группы: типы местные, национальные и общечеловеческие. К местным относятся те типические литературные образы, которые тесно связаны с определенными условиями времени, места, сословия, профессии и т. п. Такова, напр., Бригадирша Фонвизина, имевшая для современников широкое типическое значение («Бригадирша ваша всем родня; никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет или бабушку, или тетушку, или какую-нибудь свойственницу», отзывался один из них автору) и совершенно утратившая его для нас. Сюда же могут быть отнесены еврей черты оседлости начала XIX века в «Записках» Богрова; образ еврейского вольнодумца Ахера (драма Волькенштейна, поэма Родина), некоторые

954

герои «темного царства» Островского и др. Однако Недоросль того же Фонфизина, связанный, как пьеса, с определенным общественно-историческим моментом, с узко-ограниченным бытом, в характере главного действующего лица далеко выходит за рамки того и другого, давая широко-типический образ общерусского Митрофанушки, имеющий жизненные применения не только на протяжении всего XIX века, но и в наши дни. Яркий пример расширения типической значимости художественного образа, распространения его все на новые и новые человеческие группы и категории, имеем в известной статье Добролюбова об Обломове: «Если я вижу теперь помещика, тоскующего о правах человека и о необходимости развития, — я уже с первых слов его знаю, что это Обломов. Если встречаю чиновника, жалующегося на запутанность и обремененность делопроизводства — он Обломов. Если слышу от офицера жалобы на утомительность парадов и смелые рассуждения о бесполезности тихого шага и т. п. — я не сомневаюсь, что он Обломов. Когда я читаю в журналах либеральные выходки против злоупотреблений и радость о том, что, наконец, сделано то, чего мы давно надеялись и желали — я думаю, что все это пишут из Обломовки» и т. д. и т. д.

Для нас теперь типическое значение Обломова стало еще шире: в нем видим мы выразителя одной из основных черт национального характера русского народа. К подобным же национальным типам принадлежит и Тургеневский Лишний человек и Тартарэн из Тараскона А. Додэ, христианнейшие испанцы Кальдероновых драм и т. п. Наконец, такие образы, как Гамлет, Отелло, Дон-Жуан, Бальзаковская женщина тридцати лет и др. имеют не только национальное, но и мировое значение, являясь носителями общечеловеческих свойств и стремлений. В течение своего многовекового развития, скитаний по временам и народам, общечеловеческие типы, попадая совсем в иную обстановку, в круг новых отношений, несхожего быта, постепенно теряют свою первоначальную конкретность, определенность, оправданность образом, приобретают, мало-по-малу,

955

не столько реальное, сколько символическое значение. Такими типами-символами стали для нас Дон-Кихот, Прометей, Фауст, Каин и т. п. Нередко новые художники, находясь под неослабевающим обаянием таких вековых типов-символов, стремятся вернуть им бывалую конкретность, оживить их образную силу, перенося их в современную обстановку, погружая в мимотекущий быт (Гамлет Щигровского уезда, Степной Король

Лир — Тургенева, Новая Элоиза — Руссо; «Хвастливый воин» Плавта, приспособленный Шекспиром к английской действительности в Фальстафе, породившем в свою очередь бесчисленные подобию в новейших литературах и т. п.). Внешне, в языке, развоплощение типического образа, символизация типа выражается в обратном процессе придания его имени нарицательного значения (напр., Обломовщина, Донкихотство, Гамлетизм и т. п.). Иной раз такой развоплощенный образ вовсе выходит за пределы данного художественного произведения, последнее совершенно забывается, он же продолжает существовать, как чистое имя нарицательное (таков, напр., Ловелас, герой романиста XVIII века Ричардсона; та же участь постигла бы возможно и дон-Жуана, если бы средневековый испанский сюжет не был освежен новейшими проработками и т. п.). Если в типах-символах мы оказываемся на противоположной границе понятия литературной типичности, в так называемых символических образах мы вовсе переступаем ее. В то время как образы-портреты несут на себе избыток индивидуальных черт в ущерб их типическому значению, в символических образах широта этого последнего до конца растворяет в себе их индивидуальные формы. Такова Беатриче Божественной комедии, такова Гетевская Гретхен, в первой части Фауста ярко-окрашенная в типически-национальные цвета, — под влиянием второй части трагедии превращающаяся для нас в высокий, но неживой символ вечной женственности и т. п.

Выше было указано, что литературный тип складывается в сознании автора посредством особого процесса художественной индукции.

956

Процесс этот протекает совершенно аналогично принципам, лежащим в основе так называемого общего фотографирования. В сознании, как на светочувствительной пластинке, налагающиеся друг на друга жизненные впечатления и образы теряют все те черты, которыми они отличаются друг от друга (момент идеализации), наоборот схожие черты или черта подвергаются естественному усилению, проступают все резче и отчетливей (художественный гиперболизм). В результате типический образ предстает нам, как некая идеализованная гипербола (скупость Скупого Рыцаря, эротизм Жуана, апатичность Обломова и т. п.). В этой подчеркнутости, преувеличенности литературного типа, мастерски укрытых за иллюзиями его жизненного правдоподобия, и заключается та суггестивная, гипнотизирующая сила, которая присуща художественному произведению.

Благодаря наличию такой суггестивности, всякое художественное произведение, в процессе своего сложения всецело обязанное действительности, из материалов которой оно целиком образовано, — будучи завершено, получает в свою очередь возможность воздействовать на жизнь, формировать ее по своему образу и подобию. Так Гетевский Вертер, вызванный к своему художественному бытию подлинными настроениями Гете и мечтательно-бурных друзей его юности, в свою очередь, распространил эпидемию «болезни века», — неприятия жизни, мировой скорби — по всей современной ему Германии, доведя до подражательного самоубийства несколько десятков слабых душ. Живописный плащ Чайльд Гарольда оказался впору на стольких плечах наших москвичей, Оскар-Уайльдковский лорд Генри создал целую породу сыплющих неистощимыми парадоксами салонных эстетов; списанный с некоего провинциального врача тургеневский Базаров для известного критика, Писарева, по его собственному признанию, явился своеобразным литературным прототипом и т. п. и т. п. Воздействием на действительность, чаще всего не носящим однако слишком глубокого характера и выражающимся всего лишь в создании

957

известных модных «героев нашего времени», значение литературных типов не исчерпывается. По учению Потебни и его школы, искусство, в частности литература, «пользуясь типичностью при изображении огромного целого, частью вместо целого, является могучим средством сбережения психических сил человека, экономии мысли». Каждый литературный тип, неся в себе «существенную часть громадного целого» (Тэн), будучи своего рода «сложной синекдохой», «постоянным сказуемым к бесчисленным подлежащим» является «аккумулятором умственной энергии», безмерно, как и любое научное обобщение, облегчающим колоссальную и непосильную без того работу познания мира. По словам Овсяннико-Куликовского, «художественные обобщения, типичные образы — очаги умственного света, откуда мысли распределяются на огромные районы фактов действительности». Создание этих очагов, возжигание таких маяков, осуществляемое в каждом литературном типе, является подлинным венцом художественно-словесного творчества, выводит его за пределы пустой игры, эстетического выдувания мыльных пузырей, придает ему величайшее культурное значение.

Д. Благой.

ТИРАДА – краткая, но яркая речь действующего лица в драме, по содержанию как бы выходящая из хода пьесы и имеющая общее значение вне сюжета пьесы. Часто это – прямое обращение к зрителям, рассчитанное на то, чтобы вызвать их рукоплескания и разрывающее художественное единство пьесы.

В поэзии недраматической по форме также возможны Т., как сильные, горячие речи изображенных лиц, имеющие самостоятельное значение, независимо от художественного целого поэмы или романа. Примером такой Т. в поэзии могут служить речь Алеко о «неволе душных городов», в поэме Пушкина «Цыгане» и речь Обломова о суетной стороне культуры в его беседе со Штольцем, в романе Гончарова.

И. Э.

958

ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ – см. Метрика.

ТРАВЕСТИ – род юмора или сатиры, особенность которого состоит в том, что серьезное содержание облекается в несоответствующую ему по характеру форму. Род комического, противоположный Т., есть пародия, которая под серьезной формой дает несоответствующее содержание.

ТРАГЕДИЯ. Трагедия есть драматическое произведение, в котором главное действующее лицо (а иногда и другие персонажи – в побочных столкновениях), отличаясь максимальной для человека силой воли, ума и чувства, нарушает некий общеобязательный (с точки зрения автора) и неодолимый закон; при этом герой трагедии может или вовсе не сознавать своей вины – или не сознавать ее долгое время – действуя либо по предначертаниям свыше (напр., античная трагедия), либо находясь во власти ослепляющей страсти (напр., Шекспир). Борьба с неодолимым законом сопряжена с большими страданиями и неизбежно кончается гибелью трагического героя; борьба с неодолимым законом – его переоценка при неизбежном торжестве – вызывает в нас духовное просветление..

Герой всякого драматического произведения неуклонно стремится к своей цели: это устремление, единое действие, наталкивается на контрдействие окружающей среды. Герой всякой пьесы нарушает интересы, обычаи и законы окружающей среды, нормы охраняющие бытовой порядок, начиная с устава благочиния (в водевиле) и кончая нормами государственными. С социологической точки зрения драма – всегда

революция, хотя бы в самом узком кругу (напр., в кругу семейном). Поскольку в нормах, нарушаемых героем драматического произведения, выражены и охранены определенные идеологические ценности, драма — с философской точки зрения есть процесс переоценки ценностей. В отличие от социально-государственных норм, довлеющих в определенной среде и нарушаемых героем бытовой или психологической драмы, герой трагедии нарушает закон общеобязательный,

959

абсолютный (с точки зрения автора), закон, проявляющийся в конкретной исторической обстановке, однако, обязательный во всяком обществе и во всякую эпоху. Не надо забывать, что трагедия развилась из религиозного культа; первоначальное содержание трагедии — сопротивление року, его убедительным и неизбежным предначертаниям, которых не могут обойти ни смертные, ни боги. Таково, напр., построение «Эдипа» Софокла. В христианском театре трагическое действие есть борьба с богом; таково, напр., «Поклонение Кресту» Кальдерона. В некоторых шекспировских трагедиях, напр., в «Юлии Цезаре», возрождается античный рок, судьба, в виде космических сил, принимающих грозное участие в драматической борьбе. В германских трагедиях, обычно, изображается нарушение закона божественного, германские трагедии религиозны — и религиозны по христиански. Таков в большинстве своих трагедий Шиллер (в «Разбойниках» — бог весьма часто принимает черты иудейские, здесь сказывается влияние Библии), Клейст, Геббель и др. Христианское мировоззрение чувствуется и в трагедийных эскизах Пушкина, как, напр., в «Пире во время чумы». «Драматическая вина» — нарушение норм определенного быта; «трагическая вина» — нарушение закона абсолютного. Исторически трагедия была весьма часто изображением богоборчества. Однако, не обязательно, чтоб абсолютный (с точки зрения автора — ибо построение абсолютного закона, естественно, меняется в разные эпохи в различных общественных условиях) закон был законом божественным, законом религиозным. Только в том случае, если мы будем понимать слово «религия» в самом широком смысле — как связь начала личного с началом целого **ber Gesamtheit** по слову Геббеля), мы должны признать абсолютный закон, нарушаемый героем трагедии — законом религиозным. Поскольку античному року подчинены не только смертные, но и боги, это закон сверхрелигиозный. С другой стороны, возможна трагедия, развивающаяся в социально-государственном плане, лишенная пафоса религиозного в узком смысле этого слова; герой

трагедии может бороться не с богом, но с «исторической необходимостью» и т. п. Существенно только одно: чтоб общество выступало в такой трагедии не как определенная среда с ее характерным бытом, но как общество вообще — как Общество, Государство, — с его незыблемыми, присущими (с точки зрения автора) всем временам и народам — абсолютными требованиями.

Герой социальной трагедии посягает на основные устои социальной жизни. Протест героя бытовой драмы вызван бытовыми условиями; в другой среде он может успокоиться. В обществе, где женщина равноправна с мужчиной, Нора Ибсена должна проявить большое спокойствие, напротив, герой социальной трагедии — как и всякой трагедии — при каких-угодно условиях — бунтарь. Он не находит себе места и рамок социальности. Таков, напр., Кориолан Шекспира; в любой среде должно проявиться его неукротимое высокомерие. Он восстает против непреложных требований гражданственности. Абсолютный закон, в борьбе с которым развивается трагическое действие, часто проявляется в трагедиях античных и христианских — в виде непосредственного вмешательства божества или божеств (напр., в «Ипполите» Эврипида действуют Артемида и Афродита). Далее: в трагедиях действуют тени, фантастические существа, видения, сверхъестественные явления природы (напр., в «Юлии Цезаре», «Макбете»); веления верховной силы проявляются в вещаниях оракула («Царь Эдип»), в предсказаниях колдунов и т. п. (О фантастике в трагедии см. дальше). Наконец, абсолютный закон проявляется в сознании, в умозаключениях действующих лиц, напр., в «Кориолиане» ссылка Авфидия на «Общий суд» — на суд общества. Максимальная одаренность героя трагедии — другой обязательный признак. Борьба с верховным законом увлекательна и убедительна только тогда, когда это **experimentum ad maximum**. Герой античной трагедии (Прометей, Эдип) был таким прообразом человека без более детальных признаков характеристики. (Отсюда — маска на лице античного актера). Трагедии нет, если герой недостаточно силен.

(Потому-то «Гроза» Островского — не трагедия. Катерина слишком слаба; едва ощутив свой грех, свою трагическую религиозную вину — она кончает с собой; она не в силах бороться с богом).

Контр–действие других персонажей трагедии также должно быть максимально; все главные персонажи трагедии должны быть одарены чрезвычайной энергией и интеллектуальной остротой. Трагический герой действует без злого намерения — это третий обязательный признак трагедии. Эдипу его убийство и кровосмешение предначертано свыше; Макбет осуществляет предсказания ведьм; Карлу Моору, охваченному анархически–религиозным воодушевлением, кажется, что он призван для утверждения того самого закона, который он нарушает. Карл Моор говорит, что он «хочет исправить закон беззаконием», разбойников она называет «ангелами страшного суда». Кориолан твердит о присущей ему гордости, как о фатальной силе, его влекущей. Герой трагедии — без вины виноватый, обреченный. Приэтом он человечен, он способен к глубокому страданию, он действует наперекор своим страданиям. Злодей не может быть героем трагедии, у него нет душевной полноты, также не может быть героем трагедии святой — он не может восстать против бога. Герои трагедии — богато одаренные натуры, находящиеся во власти своих страстей. Поскольку в трагедии изображается борьба с законом общеобязательным, в ней не только не существенно изображение бытовых деталей, но оно даже вредит заданию: детальное изображение быта заставляет нас сомневаться в абсолютном значении нарушаемого закона, мы усматриваем в нем только относительную бытовую норму. С другой стороны, нарушение исторической правды в трагедии вполне допустимо. В «Юлии Цезаре», «Короле Лире», «Макбете», «Дон Карлосе» Шиллера и т. д. и т. д. мы встречаем уклонения от исторической правды, которые нас весьма мало тревожат (см. на эту тему в статье Пушкина «О драме»). Степень отклонения от исторической правды — дело авторского такта. Исторический Дон–Карлос был слабоумен — и шиллеровская идеализация нас не шокирует;

962

не недопустим, конечно, добрый Иоанн Грозный. Темы трагедии — мифологичны. В мифе выступает действенная первооснова человеческих отношений, не затемненная бытовыми наслоениями. Историческими образами трагедия пользуется, как образами народной легенды, а не как научным материалом. Ее интересует история — легенда, а не история — наука. Правда трагедии — правда страстей, а не точного реалистического изображения. Герои трагедии отличаются сильным умом и воображением: их реплики, направленные к осуществлению их стремлений, отличаются

бурным красноречием, яркой риторикой. Язык трагедии — ярчайший язык, который мерещится автору; здесь нет детальной характерности речи. Желания героев трагедии подкреплены убедительными доводами, глубокомысленными сентенциями. Поэтому трагедия являет собой как бы двойное зрелище — борьба страстей в ней сопровождается борьбой идей. По мере того, как непобедимый закон укрощает, уничтожает мятежного героя, происходит диалектическое разложение одушевляющей его идеи. Поэтому можно говорить о диалектике в трагедии не только, как о логически стройном пользовании отвлеченными доводами; здесь происходит диалектический процесс — диалектический в гегелевском смысле этого слова: трагедия являет собой диалектическое раздвоение человеческого духа.

Возвращаясь к трагедийной фантастике, следует заметить, что поскольку трагедия не претендует на реалистическую изобразительность, участие в ней мифологических существ может иметь значение условно-эстетическое. Если в бытовой, реалистической драме появляется призрак, он указывает на суеверие автора — либо изображает галлюцинацию действующего лица — действующих лиц. Призрак в трагедии может быть проявлением верований автора, может быть галлюцинацией, но может быть и художественной прихотью автора, ищущего образного выражения тем сверхличным влияниям, с которым борется его герой. Таковы, напр., ведьмы Шекспира — автора, которого трудно заподозрить в темном суеверии. Трагедия просветляет наше

963

духовное сознание; помимо художественной образности ей присущ пафос философского проникновения. Трагедия неизбежно кончается гибелью героя. Его страсть направлена против самой судьбы и притом неукротима; гибель героя — единственный возможный исход трагедии. Однако, дерзновенная мощь героя возбуждает в нас моментами сочувствие, безумную надежду на его победу. Здесь, впрочем, нужно отметить резкую грань между античной трагедией и новой — шекспировского типа. В античной трагедии страсть — моральная болезнь: безумие Геракла, слепота Эдипа. В трагедиях Шекспира страсть не есть некая одержимость, требующая исцеления; это — неотъемлемое проявление, в известном смысле осуществление сильной личности. Отсюда несравненно более объективное художественное впечатление от трагической развязки. И у Шекспира торжествует грозная необходимость; но это торжество и гибель героя не дают нам «катарзиса» в античном смысле. Самое построение

шекспировской трагедии иное, нежели в античной трагедии. В античной трагедии после катастрофы, напр., узнания своей вины Эдипом — наступает развязка — ряд сцен отчаяния и покаяния перед лицом народа и богов. У Шекспира катастрофа совпадает с развязкой — это конец борьбы. Здесь можно говорить о $\chi\alpha\rho\alpha\rho\iota\varsigma\prime\epsilon$ (очищении — термин Аристотеля) 1) в формально-художественном смысле, как о неизбежном завершении процесса. Далее: 2) в конце шекспировской трагедии мы охватываем всю совокупность условий, обрекающих героя на гибель, мы духовно приобщаемся к мировому порядку, судьба личности в нем растворяется. Созерцая стихийную волю трагического героя, пытающуюся переступить границы возможного, мы совершаем переоценку самых основных ценностей, мы переоцениваем и заново утверждаем закон, против которого восстает трагический герой. В трагической борьбе происходит моральное разоблачение представителей этого закона, ведущих контр-действие; мы осуждаем королевское самодурство Лира, но злодеяния его дочерей вызывают в нас отвращение. Мы осуждаем Карла Моора, но его разбойничье

964

восстание разоблачает перед нами германских феодалов, притесняющих население. Полное страданий беззаконие трагического героя и его гибель несет нам духовное просветление. Обогащенные мрачным опытом трагедии, мы тем радостнее приветствуем Фортинбраса, носителя новой и бодрой жизни. Согласно тому толкованию трагедии, которое здесь дано, нежелательно, чтоб герой трагедии сознал свою трагическую вину и покаялся. Торжествующая необходимость не нуждается в том, чтобы ее в конце концов признал тот, кто против нее боролся. Это сознание — дело зрителя, а не героя. Покаяние, признание своей неправоты в конце трагедии производит впечатление слабости; в таком финале, обычно, сквозит моралистическое намерение автора. В трагедии существенна неукротимая действенность. Макбет в конце трагедии видит воочию, как судьба на него надвигается и все же продолжает биться. Никита во «Власти тьмы» (бытовой драме, развивающейся под знаком трагической — религиозной вины), напротив, кается, стоит на коленях; трагедийная сила произведения этим ослаблена — сладострастие Никиты производит впечатление жалкого блуда. В трагедийных эскизах Пушкина герои гибнут, упорствуя в своих страстях. Таков Дон-Жуан и Барон («Скупой рыцарь»), таковы их предсмертные восклицания («О, Донна-Анна» и «Ключи, ключи мои»).

Тема трагедии — полнота жизни, бьющей через край (поскольку волевое стремление есть наиболее яркое проявление жизни и поскольку герой трагедии есть максимум человеческой воли, человеческой силы). Трагедия есть, таким образом, наиболее полное выражение жизни — основной и главный тип драматического произведения, быть может, художественного произведения вообще.

В. Волькенштейн.

История трагедии. Трагедия развилась из синкретизма поэтических форм (см.), после того, как в нем выделилась лирико-эпическая песня и лирическая в форме заплачки или восхваления героя. Эти самостоятельные формы коллективного

965

группового творчества могли входить в обряд и осложнять его. Развитие трагедии мы поведем из Греции, оставив в стороне фольклор, как он выражается у первобытных народов. В Греции трагедия развилась из религиозных обрядов в честь бога плодородия и растительности Диониса или Вакха, символически изображаемого в виде козла (быка), отчего она и получила свое название. (τὸν οὐ — козел, ᾠδή — песня). Дионис во время своего земного странствования был разорван на куски титанами, но Зевс проглотил его сердце, и Дионис ожил. Страдания Диониса восхвалялись во время сбора винограда осенью в особых песнопениях, называемых дифирамбами, и демонстрировались соответственными мимическими движениями лиц, исполняющих эти религиозные обряды. Элемент драмы таким образом выражался только в мимике, рассказ был эпическим. Лирика выражалась в тех или других возгласах хора, и следовала после рассказа. Рассказ и лирика выполнялись коллективом участвующих лиц — хором. Дифирамб состоял из трех частей: строфы, антистрофы и эпода. Строфа исполнялась во время движения хора в одну сторону, антистрофа в другую. В строфе раскрывалась тема рассказа и краткое содержание; в антистрофе шло раскрытие сюжета (см. это слово). Эпод выражал оценку событий и чувства по поводу рассказанного в строфе и антистрофе. С течением времени из хора выделился активный исполнитель, корифей, бывший прежде безмолвным руководителем, режиссером хора, а затем сделавшийся рассказчиком. С образованием и развитием института профессиональных певцов, рапсодов, тот же сюжет о Дионисе мог оторваться от культа и выполняться вне богослужебной обстановки и не связываться с временем года. Из идиллии (см. это слово) Феокрита (III в. до Р. Хр.) «Сиракузянки» мы знаем, что о жизни Адониса, возлюбленного

Венеры, давался концерт в Сиракузах приезжей аргивской девой. Из этого мы видим, что сюжеты этих оторвавшихся от культа дифирамбов увеличивались. Трагедия в Греции существовала

966

до Эсхила. Первым драматическим писателем был Фэспис, от сочинений которого сохранились одни заглавия. В трагедиях Фэсписа корифей не просто рассказывает, а ведет диалог с одним из участников хора, сделавшимся при Эхиле вторым актером. Таким образом эпический элемент в драме постепенно ослабевает, но и при Эхиле он все же силен. В его трагедии «Персы» о военных событиях, происшедших во время греко-персидских войн, жене Ксеркса Атоссе рассказывает вестник, спасшийся от войны. В другой трагедии Эсхила «Прометей» также события не разворачиваются на сцене. Об этом мы узнаем из рассказов Прометея, но драматический элемент уже здесь сильнее, потому что мы на сцене видим страдания Прометея. В трагедиях Софокла появляется третий актер: действие становится шире и разнообразнее. Но все же эпический элемент в греческой трагедии остается сильным вследствие того, что трагедия была связана единством времени и места (см. синкретизм). Эти три единства — действия, времени и места — подчеркивались отсутствием занавеса и декораций и тем, что дифирамбы-Дионисии (о которых ранее шла речь), приуроченные к определенному праздничному дню, выполнялись в течение только одних суток. Эти единства продолжали быть характерной особенностью не только греческих трагедий и комедий, но и всех драматических произведений ложноклассического направления (см. классицизм). В виду ограниченности действия временем и местом о событиях, происходящих в другом месте, зрители и читатели узнают из рассказов особо выводимых лиц — вестников («Эдип царь»), которые в ложноклассической трагедии заменены отчасти наперсниками, друзьями действующих лиц («Хорев» Сумарокова).

Сюжеты для древне-греческих трагедий заимствовались на первых порах ее развития из сказаний о богах и героях мифической древности. Таковы в большинстве случаев трагедии Эсхила, причем до Эврипида явления из современной жизни трактовались редко. У Эсхила имеется лишь одна указанная выше трагедия — «Персы», —

967

изображающая близкое к его времени повествование о греко-персидских войнах. Софокл в качестве сюжета для своих трагедий вводит сказания о

царях наряду с изображением жизни героев. Эти сюжеты, изображающие жизнь аристократического общества, продолжают господствовать и в ложноклассической трагедии. До Эврипида сюжеты с изображением личной жизни героев связывались с явлениями общественной и политической жизни. У ложноклассиков личная жизнь героев или совершенно устраняется, или приносится в жертву жизни общественной или политической (Корнель, Расин). Эврипид вводит в свои трагедии сюжеты романического характера (Ипполит и Федра, Медея и др.), каковые раскрываются на фоне бытовой жизни, современной автору. Любовные сюжеты весьма обычны также и в произведениях ложноклассиков («Хорев» Сумарокова, «Дмитрий Донской» Озерова). В древне-греческой трагедии герои в своих действиях изображаются зависящими от воли судьбы или рока; таким образом свобода воли устраняется. У ложноклассиков свобода воли ограничивается тем, что все действия совершаются по требованиям рассудка и морали: аффекты здесь не имеют места. Поэтому в ложноклассической трагедии выводятся или исключительно добродетельные личности, или исключительно порочные («Федра» Расина).

С принятием христианства драматическая поэзия, выросшая на почве языческого мирозерцания, надолго прекратила свое существование. В средние века в Западной Европе на почве богослужебной обрядности развились особые виды драматического творчества: мистерии, миракли, моралите (см. эти слова).

В XVI веке в Испании возникло новое направление в литературе, не находившееся в зависимости от направления, господствовавшего в других европейских странах и известного под именем эпохи Возрождения, стремившегося возродить древнеклассическую культуру и образованность. Представителями этого направления являются Лопе-де-Вега и Кальдерон.

968

В своих произведениях они изображают явления бытовой жизни. Романический сюжет у них является первенствующим так же, как и у Эврипида. Запутанность и сложность интриги, т.-е. включение в сюжет различных препятствий, противодействующих осуществлению героем своей цели, главным образом, соединению двух любящих сердец, являются отличительной особенностью испанской трагедии. Эти столкновения, осложняющие сюжет, объясняются тем, что у героев трагедии должны быть господствующими чувства преданности к богу, королю и отечеству. Борьба между чувством любви к женщине и указанными чувствами преданности —

вот основной мотив трагедии Лопе-де-Вега и Кальдерона. Интрига была часто настолько сложна и запутана, что драматург путем художественного творчества не имел возможности разрешить ее. Развязка осуществлялась поэтому вмешательством посторонней силы, механическим путем, и не вытекала из хода действия. Такая развязка — **deus ex machina** (бог из машины) характерна также и для французской ложноклассической трагедии («Сид» Корнея), в которой этот прием был усвоен, благодаря влиянию испанской трагедии. В испанской трагедии характерным считается также сочетание драматического элемента с трагическим.

Кроме указанных нами свойств, заимствованных французскими теоретиками и драматургами у греков и испанцев, ложноклассическая трагедия развила особый прием нагромождения страшных событий — насильственной смерти героев в виде убийств и самоубийств. Этот прием был рассчитан на то, чтобы заинтересовать зрителя и читателя нервным возбуждением («Хорев» Сумарокова). Объясняется этот неестественный трагизм тем, что ложноклассики свои сюжеты должны были заимствовать из условий придворной жизни и этикета. Очевидно, что в придворной жизни при господстве этикета должно быть изгнано все то, что противоречит ему, а именно — искренность и свободное проявление чувств. Если прибавить к этому отсутствие изображения семейной и личной жизни, то окажется

969

полное отсутствие в жизни всякого содержания. Поэтому-то ложноклассики и прибегали в своих трагедиях к изображению чужой жизни древнеклассической или отдаленной мифической и ко всему страшному, ужасающему. В виду того, что преданность королю считалась основным мотивом всех видов человеческой деятельности, то содержание трагедий должно было развивать этот мотив и подчинять ему все другие. Отсюда, рассудочность и тенденциозность, заменяющие свободное художественное творчество; вследствие этого драматическое произведение походило на изложение геометрической теоремы.

На дальнейшее развитие драматического творчества оказали влияние трагедии Шекспира. Хотя Шекспир жил гораздо ранее французских представителей ложноклассицизма, но его методы построения трагедий не оказали никакого влияния на характер классических и ложноклассических трагедий, потому что произведения Шекспира долгое время не были поняты. Поэтому трагедии Шекспира мы и относим к новому времени. В трагедиях греков человек изображался в своих действиях подчиненным

року или судьбе, и чем более он пытался проявить свою самостоятельность, чем более он старался вести борьбу с судьбой, тем более он находился от нее в зависимости. У французских ложноклассиков вся деятельность подчинялась рассудку. Только одни разумные действия могли изображаться в их трагедиях. Шекспир вопреки классической трагедии изображает человека существом, независимым в своих действиях от судьбы. Отелло убивает Дездемону вследствие сложных душевных процессов после долгой борьбы с самим собой. Только самовластием короля Лира объясняется его необдуманый поступок по отношению к своим дочерям и в частности к Корделии. Благодаря свободе воли, которою Шекспир наделяет своих героев, действие в драмах Шекспира развивается непринужденно и свободно, и благодаря этому Шекспир имел возможность свои трагедии строить синтетическим методом, позволяющим раскрывать зарождение и развитие

970

страсти, ведущей к той или другой катастрофе.

У ложноклассиков душевная жизнь изображалась упрощенною. Герой наделялся двумя–тремя аффектами — любовью к женщине и честью или любовью к женщине и чувством патриотизма. Эти два чувства вступали в борьбу, и победа оставалась за более высшим чувством. Поэтому здесь не может быть и речи об изображении человека, как человека, с его индивидуальностью, проявляющейся в изменчивости его чувств и настроений. У Шекспира действующие лица наделены сложностью душевных движений, а потому не может быть и речи о разделении их на положительных и отрицательных. Макбет и Ричард III, несмотря на их преступность, наделены также и некоторыми симпатическими свойствами.

В виду того, что жизнь создается самими людьми, а не роком, и жизнь потому является результатом деятельности многих, Шекспир вводит в свои трагедии множество действующих лиц, так или иначе влияющих на развертывание событий, изображаемых в его трагедиях. Наряду с представителями аристократического мира — королями и придворными выводятся представители буржуазии, еще постольку, правда, поскольку интересы аристократии связываются с интересами буржуазии («Венецианский купец»), шуты, гробокопатели, крестьяне, пастухи и т. д. Особо надо остановиться на шутах. Шуты являлись действующими лицами в средневековых мистериях и моралитэ. Но здесь они именно были шутами–клоунами, забавлявшими зрителей своими буффонадами,

дешевым остроумием и площадной бранью. Таковыми были Ирод, Иуда, черти, олицетворение различных пороков и т. п. Не то у Шекспира. Шуты его высказывают очень часто важные философские мысли в сатирической и аллегорической форме, и их речи поэтому труднее для понимания, чем речи других героев. Недаром у Шекспира шутами изображены Кент в «Короле Лире» и Гамлет во время его притворного сумасшествия.

Вследствие того, что у Шекспира выводятся представители разных

971

социальных положений, и так как его герои выражают в своих речах различные душевные переживания, то их диалоги и монологи не походят на ту трескучую риторику, какую мы замечаем у ложноклассиков. Они являются естественным отражением индивидуальности того или другого лица.

Множество действующих лиц, принадлежность их к различным классовым слоям, развитие нескольких сюжетов побудили Шекспира отказаться от соблюдения единства места и времени, а иногда и действия. Деление на пять актов по этим же самым причинам у Шекспира, хотя и сохраняется, но часто во время одного акта картина действия переносится из одного места в другое.

В эпоху бури и натиска в первой половине XIX столетия в Германии выработались новые особенности в построении трагедий. В противовес ложноклассикам и энциклопедистам придается в высшей степени важное значение жизни чувства, и чувство становится главным руководителем всех действий и поступков («Разбойники» Шиллера). Вопросы морали подвергаются пересмотру и переоценке («Вильгельм Телль» Шиллера, «Каин» Байрона) и вследствие этого каждое действующее лицо наделяется глубоко-индивидуальными чертами. Под влиянием революционного брожения вместе с тем изображается не борьба отдельного лица с другим, а борьба классовая, и таким образом сюжеты трагедий демократизируются.

В новое время трагедия разветвляется на две разновидности — на реалистическую и символическую (см. символизм и реализм). На границе между этими двумя направлениями надо поставить Ибсена («Строитель Сольнес», «Бранд» и др. трагедии). Чистыми символистами являются Метерлинк и Гауптман. У Ибсена заметно стремление действие приурочивать к единству времени, («Строитель Сольнес» и др.).

Ив. Лысков.

ТРАДИЦИЯ (лат. *tradere* – передавать). Термин этот в литературе применяется и по отношению к преемственной связи, объединяющей

ряд последовательных литературных явлений, и по отношению к результатам такой связи, к запасу литературных навыков. По смыслу своему традиция соприкасается с подражанием, влиянием и заимствованием (см. эти слова), отличаясь от них, однако, тем, что традиционный материал, будучи общепризнанным в данной литературн. среде, составляет часть ее художественного обихода, санкционированную обычаем, ставшую общим достоянием, — в то время, как подражание, влияние и заимствование имеют дело с материалом, лежащим вне данной среды, еще не усвоенным ею. Впрочем, логически различные, понятия эти с трудом бывают различимы на практике, ибо большинство литературных явлений соединяется между собой не одной, а несколькими связями, и традиция нередко переплетается с непосредственным влиянием, подражанием и заимствованием: так, лермонтовская поэзия отображает, с одной стороны, байроновекую традицию, вошедшую в русскую литературу через Пушкина, с другой же стороны — являет ряд непосредственных подражаний Байрону.

Материалом литературной традиции могут служить все элементы поэтики: тематика, композиция, стилистика, ритмика... Но большей частью элементы эти передаются традицией не порознь, а в некотором друг с другом сочетании, в соответствии с той постоянной связью, которая существует между ними в искусстве слова вообще. Впрочем, по отношению к отдельным элементам поэтики, в традиции можно установить некоторую градацию: так, в пределах литературы данного народа наибольшей устойчивостью обладает язык, идеи — наименьшей.

Областью литературной традиции может быть как творчество одного народа, так и творчество международное: можно говорить о гоголевской традиции в русской литературе, о классической традиции в литературе мировой.

Интенсивность литературной традиции бывает неравномерна: традиция то ослабевает, то усиливается, как напр., традиция пушкинская, то, наконец, прекращается. Угасшая традиция может быть возрождена,

сознательно или бессознательно — под влиянием благоприятных исторических условий. Но материал угасшей традиции никогда не отмирает до конца: даже, если исчезают общие условия, поддерживающие традицию, он остается в качестве литературных пережитков.

Во всяком литературном процессе — сочетание 2-х начал: *традиции и личного творчества*. Там, где личное творчество углубляет традицию, мы можем говорить о литературной эволюции, там же, где личное творчество восстает против традиции, оно создает литературную революцию; на практике эти два явления никогда не встречаются порознь: так, русский символизм, революционно настроенный против предшествующей ему классической традиции, бессознательно продолжал участвовать в общей литературной эволюции, ведущей свое начало от Пушкина.

В том случае, когда личное творчество восстает против традиции, оно нередко создает в свою очередь новую традицию: так, романтизм, являясь началом антитрадиционным по отношению к классическому искусству, сам положил начало новой, романтической традиции.

Личное творчество может устанавливать новые традиции и не порывая со старыми, так было с Пушкиным, впитавшим в свою поэзию и традицию классическую, и традицию романтическую. Различные традиции могут сосуществовать, иногда объединяясь в одно целое, иногда лишь некоторыми частями соприкасаясь друг с другом.

Нередко протест против установившейся традиции выражается не путем создания чего-либо нового, но путем возрождения старой традиции (ср. лозунги «Назад к Пушкину», «Назад к Островскому»). Однако, нередко, желание возродить традицию рождает лишь стилизацию, т.-е. сознательное подражание приемам данного искусства. Такой стилизацией может быть названа работа В. Брюсова над пушкинскими «Египетскими ночами». Этот пример ярко показывает, что стилизатор никогда не может отделаться от влияния своей литературной школы и что литературная

974

традиция не подчиняется писательской прихоти, но может развиваться только тогда, когда встречает для этого благоприятную почву в соответствующей среде или личности: сквозь сознательно подделанный Брюсовым пушкинский стиль просвечивает облик поэта-символиста (см. книгу Р. М. Жирмунского «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», Петербург 1921 г.).

Творчество Достоевского отчетливо доказывает, что принадлежность к той или иной традиции не исключает возможности ее пародирования: несомненно связанный традицией с Гоголем, Достоевский в ряде произведений («Двойник», «Село Степанчиково») пародирует гоголевский

стиль, гоголевскую идеологию. (Об этом подробно у Юрия Тынянова. «Достоевский и Гоголь», изд. «Опояз» 1921).

Эволюция, воскрешение традиции, пародия — таковы формы, какие принимает отношение писательской индивидуальности к традиционному наследию. При отсутствии творческого отношения традиция превращается в трафарет (см. это слово).

Подобно художественной литературе, и литературная критика подчиняется известным традициям: они сказываются как в методах работы, так и в выводах. Опять-таки, подобно тому, как это бывает в художественной литературе, традиция в литературной критике может стать и элементом эволюции, и элементом косности, — в зависимости от того, насколько она вызывает в данной литературной среде творческое к ней отношение. Творческое же отношение в этой области, как в области всякого исследования, совпадает с отношением критическим.

Валентина Дынник.

ТРАФАРЕТ — термин буквально обозначающий приспособление, состоящее из масляной бумаги с вырезанным рисунком и употребляющееся в прикладной живописи (особенно при росписи стен, потолка) для механического перенесения рисунка на фон.

В литературе название «трафарет» применяется к тем — выработанным традицией ли, личной ли практикой — приемам, которые употребляются

975

механически, без участия творчества. Трафарет встречается во всех видах литературного искусства и может касаться всех сторон художественной изобразительности. Каждая литературная школа, создавая свою традицию (см. это слово), подвергается опасности, в большей или меньшей степени, создать и некий трафарет, власть которого тем более сильна, чем менее одарен представитель школы. Так, можно говорить, в этом смысле, о трафарете западно-европейского сентиментализма, о трафарете символизма школы Метерлинка и проч.

Полное торжество трафаретного сюжета — в бульварных романах из «великосветской жизни», где пестрое фабульное разнообразие соединяется с однообразием основных положений и характеров действующих лиц.

Трафаретные образы, трафаретный язык — в тексте цыганских романсов.

Некоторые явления звукописи и ритмического строя поэзии Бальмонта давно стали трафаретны как для него самого, так и для его подражателей.

Иногда трафарет проходит через все произведение, иногда лишь некоторые его части трафаретны целиком. Такими трафаретами представляются так наз. «общие места», «*loci communes*» в русских былинах, сплошь почти трафаретны и весенние запевы старо-провансальских канцон.

Еще большего значения достигает трафарет речи вне художественной литературы: здесь он почти узаконен. Явна трафаретность обычного академического языка, языка надгробных надписей, поминальных и приветственных речей и т. п.

Вся история литературы — арена непрестанной и напряженной борьбы между трафаретом и оригинальностью. В победе оригинальности — залог эволюции.

Однако, и оригинальность может в свою очередь выродиться в трафарет: так было, например, с новыми словообразованиями Игоря Северянина.

Трафарет, сам неся с собой начало косности, может быть творчески использован художником, как материал.

976

Наиболее распространенные виды творческого использования трафарета — пародия и стилизация.

Мировая литература дает бесчисленное количество таких пародий. «Письма темных людей» — пародия на рассуждения схоластов, «Дон Кихот» — пародия на рыцарский роман (причем Сервантес углубляет свою задачу тем, что не непосредственно пародирует этот жанр, но заставляет Дон-Кихота пародировать любимых героев рыцарского романа в своих поступках, творя таким образом пародию в жизни).

Валентина Дынник.

ТРИБРАХИЙ — греческая стопа в три кратких слога. По аналогии с этой стопой трибрахией называется ускорение в трехдольнике, см. Словораздел.

ТРИЛОГИЯ — (Τρίλογία) — группа из трех драматических произведений, связанных между собой общностью сюжета, действующих лиц или общей идеей, их проникающей Т. сложилась на древне-греческой почве из трех трагедий, которые обязаны были представить во время Дионисийских торжеств участвовавшие в конкурсе греческие драматурги. Трагедии, входившие в состав Т., принадлежали обычно к одному

мифологическому циклу, образуя единство действия, развертывающегося в исторической последовательности повествуемых в мифе событий. Так в состав дошедшей до нас Т. Эсхила *Орестейя* входили трагедии *Агамемнон*, *Хоэфоры* и *Эвмениды*, раскрывающие судьбу рода Атридов — историю тяготевшей над ним трагической вины. Как бы в предчувствии Гоголевой триады, единый рок рода слагается в *Орестейе* из трех основных моментов, расчлененных по трем входящим в состав ее пьесам, как бы ее тезы, антитезы и синтеза: преступления, наказания и искупления. Однако у того же Эсхила имелась трилогия, состоящая и из трех обособленных пьес, две мифологического и одна (единственно сохранившаяся до нас *Персы*) исторического содержания, между которыми может быть предположена только идейная зависимость. Связка трагедий, входивших в состав Т., согласно установленному

977

порядку, должна была замыкаться четвертой пьесой — Сатировской драмой, которая образовала с тремя предыдущими так назыв. *тетралогию* (термин происхождения позднейшего). Сатировская драма, повидимому, также находилась в известной связи с сюжетом Т. (это можем заключить, напр., из названий утерянной тетралогии Эсхила, посвященный разработке мифа об Эдипе: трагедии — *Лайос*, *Эдип*, *Семеро против Фив* и сатировская драма *Сфинкс*), однако о ближайшем назначении ее судить трудно, так как ни одной цельной тетралогии нам не сохранилось, а из всех сатировских драм до нас дошла только одна Эврипидовская пьеса *Циклоп* — драматизация известного Гомеровского эпизода о приключении Одиссея в пещере Полифема (в современной русской литературе см. сатировскую драму И. Анненского *Фамира–Кифаред*). Можно думать только, что задача сатир, драмы заключалась в том, чтобы разрешить напряженно-торжественную суровость трагического действия контрастом смеха (как известно, в дальнейшем развитии театра эти две стихии «смеха звонкого» и «глухих рыданий» — объединились в европейской драме). В новой литературе имеем ряд Т., однако значительно отошедших от своего античного прообраза. Таковы: знаменитая комедийная Т. Бомарше (*Севильский цирюльник*, *Свадьба Фигаро*, *Виновная мать* 1775—97 г.г.); драматическая Т. Геббеля — *Нибелунги* (1862 г.), развертывающаяся на фоне древне-германской поэмы борьбу между христианством и язычеством., Т. Суинборна (**Swinburne**) из жизни Марии Стюарт, у нас историческая трилогия А. Толстого и т. д. Наряду с большим или меньшим усвоением формы античной Т. в новейших литературах встречаются попытки найти и

какие-то новые соединения, осуществляющие, как и первая, идеал «цельного художественного произведения» — **Gesamtkunstwerk'a** (термин Вагнера). Такова трилогия с прелюдией самого Вагнера — *Кольцо Нибелунгов*, трехчленная трагедия Шиллера *Валленштейн* (одноактный *Лагерь Валленштейна* образует наделенный некоторыми чертами сатировской драмы пролог к

978

десяти актам собственно трагедии, слагающейся из двух пьес — *Пикколомини* и *Смерть Валленштейна*). Ибсен в своей «мировой драме» *Кесарь и Галилеянин* (1873 г.) пробует соединение двух пьес. В современной русской литературе Мережковский распространяет тройное членение на форму романа (трилогия *Христос и Антихрист* — три самостоятельных исторических романа, повествующие о трех эпохах, являющихся, по мысли автора, основными стадиями единого всемирно-исторического процесса). Нечто вроде Т. встречаем и в современной лирике, где такое соединение трех пьес называется обычно триптихом (*буквально: Складень, тройной образок*).

Д. Благой.

ТРИОЛЕТ — одна из твердых (канонических) форм (см.).

Триолет имеет 8 стихов на две рифмы. Стихи 4-й и 7-й — повторы первого стиха, 8-й — повтор второго. Схемы и примеры (мои):

I.

Окруженная снами луна a-1=4=7
 Вызывает змею из ущелья. b-2=8
 Я молюсь тебе в капище сна, a-3
 Окруженная снами луна. a-4=1=7
 Ах, тиха же моя тишина, a-5
 Высоко, высоко моя келья. b-6
 Окруженная снами луна a-7=1=4
 Вызывает змею из ущелья. b-8=2

—

II.

Мы сердце женщины куем а
 В диск, наше Солнце отражающий: с
 Целуем, молимся поем — а
 Мы сердце женщины куем. а
 Проходит срок. И видим в нем а
 Нежданный лик, нас раздражающий. с
 Мы сердце женщины куем а
 В диск, наше Солнце отражающий. с

—
III.

Из мудрой книги клич победный. b
 И в керубийнах дышет вера. b'
 Бессмертьем полон мрамор бледный b
 Из мудрой книги клич победный, b
 И мощный Коллеони медный b
 Живей живого кондотьера. b'
 Из мудрой книги клич победный, b
 И в керубийнах дышет вера. b'

979

IV.

Пляши, Мариула! b
 И в бубен бей! a
 О! Зов Вельзевула... b
 Пляши, Мариула, b
 Сомненья Саула b
 В душе моей. a
 Пляши, Мариула, b
 И в бубен бей! a

—
V.

Моя любовь, чем дальше, — сильнее, a
 Шлю, как комету, любовь мою. a'
 Вольней, безгрешной, чаровней, a
 Моя любовь, чем дальше, — сильнее. a
 В пустынях мира узор огней a
 Моей любовью черчу — пою. a'
 Моя любовь, чем дальше, — сильнее, a
 Шлю, как комету, любовь мою. a'

Из этих схем и примеров ясно, что триолет имеет пять основных строк плюс три повторенных. Следовательно, тема пьесы должна уложиться в пяти строках, удачно воспользовавшись повторами для большей силы и красоты. Эта рамка не так тесна даже и для большой философской темы. Рамки элегического дистиха теснее, в нем же мы имеем высокие образцы мысли и красоты.

Схемы и примеры объясняют слово *триолет*, дешифрируя, что суть его основана на числе 3: 1) Первый стих написан 3 раза, 2) Повторенных стихов (бывших уже написанными ранее) 3: 4-й, 7-й и 8-й, 3) В середине триолета 3 подряд, одинаковых рифмы в стихах 3-м, 4-м и 5-м. 4) Три ни разу не повторенных стиха: 3-й, 5-й, 6-й. 5) Историческая справка, не касающаяся

формальной стороны дела, но указывающая на закон гармонии: триолет пелся на три голоса.

Интересно проверить на триолете принцип «золотого деления», основанного на цифрах 3, 5, 8 и т. д. Целое относится к большему отрезку, как больший отрезок к меньшему.

Судьба триолета весьма своеобразна. Все канонические формы и главным образом, сонет достигли во Франции (и в Италии) величайшего совершенства формы, получили возможные видоизменения, как симптом живого развития и, что особенно существенно, в эти формы облечены глубокие мысли больших людей, подчас целые философские миросозерцания (Дант,

980

Петрарка). Триолет стоит особняком. За несколько сот лет существования из тысяч триолетов не найти и десятка, о содержании которых стоило бы написать хотя страницу критико-философского разбора.

Интересно проследить судьбу русского триолета. Пара триолетов есть у Карамзина. Несколько триолетов у мало известной поэтессы того же времени Буниной. Робко пискнув, русский триолет молчит сотню лет, не заинтересовав собою ни Пушкина с его плеядой, ни Лермонтова, ни Тютчева. Брошенный триолет подбирает К. Фофанов. Опять перерыв, уже меньший, за которым следуют имена наших современников. Вот все вчерашнее русского триолета. Остальное — его сегодня и его завтра. Чем объяснима такая кривая? И. Греч в Учебной книге русской словесности (II изд. 1830 г.), давая «краткие правила риторики и пиитики», пишет: «Триолет есть игрушка в стихотворстве... Предметом его бывает изображение нежной или острой мысли». Греч дал сводку, верно поняв общее устремление французского триолета. Французская поэзия, оставив другим формам изображение более или менее глубоких чувствований, в частности, определив сонету быть выразителем наиболее возвышенного, — триолету дала роль придворного остроумца, подчас гаера, с почти неизбежным эротическим налетом.

Современный русский триолет почти одновременно появился под пером Ф. Сологуба, И. Северянина, Либскерова и моим. Приоритет за Сологубом. Триолет Сологуба упорно неправильно трактуя роль третьего стиха и, следовательно, искажая звучание остальных, в особенности второго и шестого стихов, нарушая одно из основных правил, — ни в коем случае не может быть назван правильным. Пример и схема Сологубовского триолета:

День только к вечеру хорош. а 1=4=7
 Жизнь тем ясней, чем ближе к смерти. b 2=8
 Закону мудрому поверьте: b 3
 День только к вечеру хорош. а 4=1=7
 С утра уныние и ложь а 5
 И копошались черти. b 6

981

День только к вечеру хорош, а 7=1=4
 Жизнь тем ясней, чем ближе к смерти, b 8=2

Заслуга Сологуба в том, что он, не постеснялся расширить тему триолета, хотя и он дает подчас в триолете легковесное содержание. Интересно то, что он нередко отступает от четырехстопного ямба, разбивая этим мало на чем основанные предрассудки.

Метр русского триолета — любой из метров, принятых русской версификацией, с любым количеством стоп. Если нужно, чтобы триолет звучал ритмически похоже на старо-французский, — писать четырехстопным ямбом с обязательным допущением липометрии и гиперметрии. О чистом четырехстопном ямбе в триолете можно сказать тоже, что об этом метре вообще в русской поэзии.

Можно ли допускать ярко выраженную разностопность в стихах триолета (кроме липо- и гиперметрии)? Пока с большой осторожностью можно ответить утвердительно главным образом для триолета, как строфы (гирлянда, цепь). Как общее правило, рекомендовать нельзя.

Рифмы русского триолета — любые рифмы, принятые у нас: мужская, женская, дактилическая, гипердактилические, причем в любых комбинациях, не исключая, конечно, и двух женских, двух дактилических и т. д.

Пример моего безрифменного триолета, где рифму заменяет повтор того же слова. Триолет этот дает пример и пэонического (гипердактилического) окончания.

Тебя я помню. Ты рыдала
 На Гревской площади, под виселицей.
 И ночь, и смерть, и ты рыдала.
 Тебя я помню. Ты рыдала...
 Но я забыл, по ком рыдала.
 Не под моей ли черной виселицей.
 Тебя я помню. Ты рыдала
 На Гревской площади под виселицей.

Прием неразработанный и ожидающий критики, но не погрешающий против основн. правил формы.

Вопрос о роли точек в триолете весьма сложный, критически не разработанный. Французскими трактатами в эпоху закаменения формы требовались определенно указанные места для точек (**repos**): после второго стиха, после четвертого

982

и в конце. Ни больше, ни меньше, ни в других местах (**Bichelet Fraité** 1760 и др.). Это правило, имея не малые основания, помогает ставить повторы не автоматически. Полезно для ученических работ. Мастер, конечно, и не считаясь с этим правилом, может не нарушить глубинных требований формы.

Пример моего тройного (тайного) триолета:

Не иди в дом пира. Иди в дом плача,
 Чтоб забылись грехи, чтоб открылась душа.
 Чтоб светлела порфира, чтоб яснела задача,
 Не иди в дом пира, иди в дом плача.
 В воротах мира, рыдая и плача,
 Цветут чудо–стихи, бездумно дыша.
 Но иди в дом пира. Иди в дом плача,
 Чтоб забылись грехи. Чтоб открылась душа.

Прием, впервые примененный к триолетной форме. Несколько известный в сонетной старо–французской, теоретически допустимый, конечно, при любой строфике. Построение, допускающее чтение одного триолета, как трех самостоятельных, при рассечении мысленно стихотворения вертикальной линией через цезуры.

Триолет–акrostих в литературе неизвестен. Неупотребительность его понятна из рассмотрения схемы. Но возможны, в смысле музыкальности, большие достижения из комбинаций начал и концов стихов. Мой триолет, построенный на этом законе:

Омою словом и добром.
 О! Мысли белые хоромы.
 Омыв слезой мой белый дом,
 Омою словом и добром.
 О мудрость демон бьет крылом.
 О! Мудрости немые громы.
 Омою словом и добром.
 О! Мысли белые хоромы.

Интересен вопрос о неточных повторах, который может возникнуть при живой эволюции формы. В теории возможно лишь такое построение

триолета, которое при изменении (обогащении) повторов допускало бы чтение его без этих изменений.

Мой триолет с изменениями в повторных строках:

— Рыцарь дальний, рыцарь дальний,
покажи свой лик печальный.
Дева, в башне заключенной, бледный лик свой покажи.

983

– Не могу я, рыцарь дальний, раскрутить
свой путь спиральный.
Рыцарь дальний, рыцарь дальний,
покажи свой лик печальный.
К башне белой, к башне дальней,
путь не здешний, путь астральный.
– Солнце вправо. Я налево, Дева!
Путь мой сторожи.
– Скорбной дева в башне дальней
покажи свой лик печальный,
Сохраняя путь спиральный, бледный
лик свой покажи.

Ныне русский триолет вполне может быть рассматриваем и как твердая форма, и как твердая строфа. Можно наметить следующие законные сцепления триолетных строф: 1) при перемене всех рифм в каждом дальнейшем триолете—строфе следует наблюдать лишь однотипные окончания первых стихов (в смысле места ударного слога), во избежание какофонического стыка двух однотипных разнорифменных окончаний, так как триолет—строфа, в смысле каталектического, началом и концом своим асимметричен, подобно Пушкинской строфе (см.), и требует при сцеплении законов обратных тем, которыми руководимся при сцеплении строф симметричных (октава). 2) При сохранении тех же рифм, — любой из двух законов. 3) Возможно построение венка триолетов по схеме венка сонетов. Будучи заимствован от весьма несходной по структуре формы, едва-ли может стать без существенных реформ когда-либо вполне гармоничным по причине двухрифменности на большом протяжении и трудности оправдания большого числа повторов, диктуемого магистралом. 4) Перенесение одной рифмы предыдущей строфы в следующую, вместе с перенесением всей восьмой строки предшествующей строфы в следующую, где она занимает роль первой и, следовательно, четвертой и седьмой (гирлянда). Тип, как и первый, бесконечный.

Ив. Рукавишников.

ТРОП (греч. Троπος, оборот) — стилистический термин, обозначающий перенесение смысла слов, употребление слова в переносном, иносказательном значении. Учение о тропах входит, таким образом, в область *семасиологии*, учения о значении слов, образуя главный отдел специально поэтической семасиологии.

984

Поскольку всякое развитие и изменение значения слов основано на перенесении значения с одних предметов мысли на другие и поскольку почти все слова живого языка имеют несколько значений и могут применяться в разных смыслах, Гербером (**Die Sprache als Kunst**. 1871—74) высказано утверждение, что «все слова суть тропы», а у нас еще ранее Потебней («Мысль и язык», 1862 г.) выражена та же мысль в положении, что «в языке нет собственных выражений» (см. Вопр. теории и псих. творч. Т. I, изд. 2-е. Стр. 344). Но для тропа, как понятия стилистики и поэтики, существенно не столько образование *нового* значения в слове в результате перенесения смысла, сколько такое употребление слова, когда при «переносном» его значении сохраняется, в той или иной степени, и другой, первоначальный, «прямой» его смысл. Очевидно, что лишь в таком случае понятие тропа, как *перенесения* значения, имеет свой специфический смысл, ибо если слово употребляется *только* в переносном значении, то оно уже не ощущается, как переносное, и мы только можем говорить о *новом* значении слова и об истории развития значения.

Основными видами тропа являются *метафора*, *метонимия* и *синекдоха* (см. эти слова). Такое *сосуществование* двух (а иногда и нескольких) смыслов особенно ярко выступает в метафоре, но и в метонимии и синекдохе, как явлениях поэтического стиля, оно имеется налицо. Значение в поэтической семасиологии понятия тропа, как понятия родового, объединяющего видовые категории метафоры, метонимии, синекдохи, выступает особенно в тех случаях, когда данное явление поэтической речи не может быть с полной точностью и несомненностью отнесено только

985

под одну из этих *видовых* рубрик. Так, например, Майковский образ «Летнего дождя» — «Золото, золото падает с неба!» — обладает такой тропической многозначностью. В устах детей («Дети кричат и бегут за дождем») золото — дождь есть метафора: золотой дождь, — капли которого золотятся солнцем. В устах взрослого («Полно-те, дети, его мы сберем...») основной образ золота может трактоваться и как метафора (основание

сходства, но иное, чем в первом случае: здесь и цвет играет роль — «золотистым зерном» и ценность «в полных амбарах» и пр.) и как метонимия (отношение результата — «хлеб» — к причине — «дождь»: «его мы сберем»: не золото дождя, но уже золото хлеба, как результата дождя). Подобным же образом Лермонтовский «Парус» может трактоваться и как метафора, и как метонимия, и как синекдоха. Такого рода многозначные, синтетические тропы должны быть сближены с категорией *символа* (см.) в поэтике.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Вопросы теории и психологии творчества, Т. I. Изд. 2-е. Харьков, 1911. (Статьи: Горнфельда «Троп» и Харциева «Элементарные формы поэзии»); Потебня, Из записок по теории словесности. Харьков, 1905; **Gustav Gerber, Die Sprache als Kunst, B. I—II, 1, 2 Bromberg 1871—1874** (есть и второе издание); **Richard M. Meyer. Deutsche Stilistik 2. Aufl. Munchen 1913**; **Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft. II B. Stilistik. Halle 1911**. На чрезвычайно обильной специальной литературы по тропам можно указать **Gross, Die Tropen und Figuren (1888)**; **Arminius, Die Tropen und Figuren (1890)**; **Tumlirz, Die Lehre von den Tropen und Figuren nebst einer deutschen Metrik. 4. Aufl. Leipzig 1902**. Все наиболее существенное из античных воззрений на тропы и фигуры приведено у Гербера.

М. Петровский.

ТРОХЕЙ — см. Хорей.

986

У

УДАРЕНИЕ. Усиление голоса или повышение тона на одном слоге сравнительно с другими слогами того же слова или целого словосочетания. См. *Выдыхательное у*.

УНАНИМИЗМ — течение художественной мысли современной Франции — безусловно является крупнейшим явлением французской литературы наших дней. Зародившись до мировой войны — в произведениях глубоких поэтов-постсимволистов Жоржа Дюамеля, Жюль Ромэна и Шарля Вильдрака, — унанимизм за период с четырнадцатого по восемнадцатый год оформился, окреп и развился ныне в одно из руководящих литературных направлений. Мировая война для указанных поэтов — вождей унанимизма — была тем тяжким, но необходимым испытанием, каким явилась и для руководителей германского экспрессионизма, родственного по духу унанимизму. Правда, еще до этого

испытания поэты–унанимисты изжили скепсис и преодолели душевную усталость, под знаком которой протекало развитие французской литературы в душные годы, предшествующие войне. Правда, они еще до четырнадцатого года убереглись от эстетства с его экзотикой, пассаизма и прельстительной меланхолии Ренье — вместе с Франсом — крупнейшим мастером французского художественного слова в эпоху омертвения чистого символизма. Правда, во всем том, что уже дали десять лет назад названные нами мастера унанимизма, достаточно четко наметилось художественное «верую» нового направления, и уже тогда критика отмечала значительность дарований каждого из них. Но лишь за время войны окончательно откристаллизовались основные принципы художественного мирозерцания целой группы

987

писателей (среди которых, помимо указанных, следует назвать Ренэ Аркос, Ж. Блок, А. Мерсеро и др.), направляющей в настоящее время унанимизм.

Главнейшим из этих принципов является *признание гармонического лада во вселенной и требование такого же строя в социальных отношениях*. Для унанимизма социальный организм — часть великого и объемлющего целого — космоса, чье бытие определяется законами, воплощающими идею мировой гармонии. Из такой посылки рождается ряд определяющих унанимизм моментов. Первый из них — *приятие жизни* во всем ее великом многообразии, со всеми страданиями и болью, *вера* в оправданность жизни судом томящегося и ищущего человеческого духа. И второй — подлинно человеческая *чуткость* в анализе и оценке социальных отношений. Разлад этих последних, извечная борьба человека с человеком заставляет унанимизм всеми средствами художественной изобразительности вскрыть интимный, внутренний мир человека, чтобы показать всю объективную неоправданность социальных коллизий, ибо анализ *intimité* в человеке необходимо приводит к одному выводу: человеческая душа, освобожденная ланцетом художника от покровов, таит неиссякаемую жажду примирения с себе подобными; душа в тайниках своих, скрытых от поверхностного взгляда, раскрывается ласке легко и свободно и излучает ее всегда, если умело и осторожно к ней подойти — осознает себя лишь частицей социального коллектива, впаянного в мировое целое. Так. обр. тонкий психологический анализ стихов и прозы мастеров унанимизма (Ж. Ромен «Армия в городе», Дюамель, «Жизнь мучеников»,

988

«Цивилизация», «Принадлежащие миру», «Разговоры в сутолоке», «Радости и игры» и др.) корректируется основной чрезвычайно гуманной идеей о «всемирном братстве», которая отнюдь не навязывается, но властно и глубоко впечатляет в силу высокого художественного мастерства современных унанимистов.

Евгений Л.

УПРАВЛЕНИЕ. Форма словосочетания, состоящая в том, что существительное ставится в косвенном падеже (без предлога или с предлогом), обозначающем отношение этого существительного к другому слову данного словосочетания (глаголу или имени). Существительное, стоящее в таком косвенном падеже, наз. *управляемым*, а то слово, отношение к которому обозначается формой косвенного падежа, *управляющим*. У. наз. *непосредственным*, если существительное стоит в косвенном падеже без предлога, и *посредственным*, если оно стоит в косвенном падеже с предлогом.

УРБАНИСТЫ. Корнем слова урбанист является латинское слово **urbs** — город. Урбанистами мы называем писателей, творчество которых связано с бытом современных городов, с новой гаммой звуков, красок и линий, с ускоренным темпом городской жизни, с красотой скорости, движения, динамики. В 19 веке Россия, усадебная, деревенская, деревянная, с патриархально–натуральным хозяйством уступает место России городской, железной, каменной, промышленной. Перепись 1897 г. показала чисто американский рост промышленных центров России. Если в 1812 г. население городов составляло в нашей стране всего 1,653.000 или 4,4%, то в 1897 г. оно доходило до 16,989.000 или 13%. Выдвинулись города с миллионным населением. Начинается бегство из усадьбы в город, из деревень в промышленные центры. Еще в 1867 г. длина железных дорог достигала в России 4.700 верст, а через 40 лет эта длина увеличилась до 63.000 верст. В 1910 г. число пассажиров доходило до 191 миллиона. По железным дорогам города–спруты притягивают к себе массы людей. Карету,

989

возок, телегу заменил паровоз, темп жизни резко изменился. Писатель горожанин, «урбанист», ощущает этот ускоренный пульс жизни и создает новые формы. Возникают рассказ, миниатюра Чехова, роман Ф. М. Достоевского, полный не статичности, а динамики свободный стих, в котором сколько мыслей, столько ритмов. «Я писал свои рассказы, как репортеры

пишут свои донесения на пожаре», говорил создатель рассказов «короче воробьиного носа» — А. П. Чехов.

Художник заменяет подробное описание деталей творчеством по впечатлению, выдвигая наиболее характерные черты вместо сотен деталей. Пятнадцатиминутная драма, рассказ в сто строк, роман не форм, а движений, не портретов, а переживаний, новая проза и новые стихи. Таков результат урбанизма.

«Динамопрозы», «динамостихи» — таково творчество урбанистов, создающих «заново ритма мерку». Наиболее ярким выражением урбанизма является футуризм с его красотой скорости (см. Футуризм), поэзия пролетарских поэтов с их городскими темами, с их борьбой против деревенского. В творчестве урбанистов «осталенною стала златосоломенная струна». Стальные, железные, городские звуки врываются в творчество поэтов города, где «улица быстрым потоком шагов, плеч и рук и голов катится с яростным шумом к мигу безумий», где «с ропотом, грохотом, топотом проносятся лиц вереницы». В творчестве урбанистов ярко выступают кричащие социальные противоречия. Эти противоречия выражает новая речь, телеграфный стиль эпохи. «Шумы, шумики и шумища» заставляют писателя вырабатывать особый кричащий, лаконичный, гиперболический стиль.

О, есть ли
Глотка,
Чтоб громче вгудела
Города громче
В его гудение.

пишет–кричит один из наиболее ярких урбанистов К. Маяковский.

Лицо города было освещено уже в очерках петербургского периода у Н. В. Гоголя (Портрет, Шинель, Невский проспект, Записки сумасшедшего). Темы города выдвинули в 60–е годы Помяловский, Некрасов, но истинным предтечей урбанистов

в России явился Ф. М. Достоевский с его поэмами города, с его Петербургом, подвалами и чердаками столичного города. А. П. Чехов, Максим Горький, С. Юшкевич, Айзман, Шмелев, Фофанов, В. Брюсов, В. Маяковский, пролетарские поэты увековечили город. Одни увековечили город особняков и бульваров, город крайнего индивидуалиста буржуа, другие увековечили мятежный город с его революционными толпами, с его

«улицей красною, улицей властною». И те, и другие внесли новую гамму звуков, новый лексикон и новое мироощущение.

В. Львов–Рогачевский.

УСАДЕБНИКИ. Писателями усадебниками мы называем тех певцов «дворянских гнезд», которые родились и выросли под сенью родовых, наследственных лип, усвоили с детства дворянскую культуру с ее эстетикой, с ее кодексом чести, срослись с определенными формами усадебного быта, бессознательно заражены интересами помещичьего слоя, всем существом своим полюбили поэзию запущенных парков и вишневых садов, поэзию охоты, ужения рыбы, прониклись медленным темпом сонной и праздной усадебной старосветской жизни, существуют в своих Обломовках, «философствуя сквозь сон», и заполняя досуг художественным творчеством, кровно связанным с наследственной усадьбой и фамильными родовыми воспоминаниями. Начиная от певца Фелицы Державина и кончая поэтом–эмигрантом Ив. Буниным, русская литература выдвинула целую блестящую плеяду писателей–усадебников: Державина, Жуковского, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Григоровича, Л. Толстого, Фета, Терпигорева–Атаву, Ив. Бунина, Бор. Зайцева, Ал. Толстого. Расцвет усадьбы связан с эпохой крепостного права, когда труд 20 миллионов рабов создавал для 100 тысяч помещиков, владеющих крещеною собственностью, возможность «погружаться в искусство, науки, предаваться любви и страстям». Господствующее помещичье сословие выдвинуло из своей среды европеизированную дворянскую интеллигенцию, которая и наложила печать своего усадебного мироощущения

991

и мировоззрения на русскую литературу от времен Екатерины II до времен падения крепостного права. После 61 года идет процесс раздробления, упадка усадьбы, усадьба переживает «оскудение», описанное Терпигоревым–Атавой, «запустение», описанное Ив. Буниным. Уход Льва Толстого из Ясной Поляны в 1910 г. символически подчеркивает гибель усадьбы. «Пора сменить хозяев в нашей стороне» — меланхолично пишет Ив. Бунин. Вместе с раздобрением усадьбы дворянский быт с его пирами, выездами, охотами мельчает. «Быт дворянский начинает походить на быт мещанский». Усадебники начинают уступать место «урбанистам» (см. «урбанизм»). Ив. Бунин, Бор. Зайцев, Ал. Толстой, Н. Гумилев являются последними могиканами усадебного мира. Жизнерадостное, мажорное, эллинское настроение Ал. Пушкина уступает место меланхолической грусти, покаянию и минору. Эпопея дворянских родов у Льва Толстого

уступает место маленькой поэме запустения у Ив. Бунина, рассказу-анекдоту о старомодных одичавших поволжанах-помещиках Ал. Толстого, нежной и скорбной элегии о бездомных скитальцах, мистиках, оторванных от почвы, от разоренных усадеб и мечтающих о «дальнем крае» у Бор. Зайцева.

Усадебники «ненавидят неволю душных городов», Лев Толстой, из 82 лет своей жизни проведший около 75 лет в Ясной Поляне, не выносил городской сутолоки, ускоренного темпа городской жизни, где час пролетает, как одна минута. «В городе я невменяем» — жаловался автор «Анны Карениной». Таким же невменяемым становился и его Левин в городе. Усадебный ход жизни приучает нервную организацию к замедленному темпу. В гончаровской Обломовке все сулит «покойную, долговременную жизнь до желтизны волос и незаметную, сну подобную, смерть. Правильно и невозмутимо совершается там годовой круг. Как *все сонно, все тихо* в трех-четырех деревеньках, составляющих этот уголок...». Когда Лаврецкий, герой «Дворянского гнезда» вернулся из европейских столиц, где жизнь неслась и грохотала, в свое наследственное поместье, «он погрузился в какое-то

992

мирнее оцепенение, из которого не выходил целый день...». Бездейственная тишь охватила его. Он точно опустился на самое дно реки; «он сидел под окном, не шевелился и как бы прислушивался к течению *тихой* жизни, которая его окружала, к редким звукам деревенской тишины». Усадебный уклад, усадебный темп жизни, устойчивая кристаллизировавшаяся жизнь в мирных уголках, где «привычка свыше нам дана», определяют содержание, сюжет и композицию, ритмы, краски и звукопись и характеры героев усадебных произведений. До 70-х годов в центре роман — семейная хроника, роман — эпопея старинных родов. События медленно разворачиваются в хронологической последовательности. На фоне вишневого сада, запущенных парков, дряхлеющей усадьбы увековечена с необычайными подробностями *статика* усадебной жизни с благоуханным пейзажем, с галлереей фамильных портретов, с праздничными описаниями охот, пышных выездов, съездов гостей, родных и соседей, с описанием долгих путешествий в старомодной карете или возке, с рассказами бабушек, тетушек, дядюшек, со сказками старой, дряхлой няни... и наставлениями гувернеров и дядек. С упадком усадьбы мельчает быт, пышный праздник уступает место серым, скучным будням в полуразрушенной заложенной

усадьбе, где доживают свой век помещики байбаки и старые слуги, «забытые Фирсы».

Я камин затоплю,
Буду пить.
Хорошо бы собаку купить...

хандрит тоскующий в усадьбе помещик.

Сыграем в дурачки,
Пораньше ляжем спать...
Каких уж тут депеш!..

говорит старый барин своему старому дворовому у Ив. Бунина. Полнокровную, красочную жизнь, увековеченную в эпосе, заменяет мистическая греза о дальнем крае.

993

Революция 1905 года нанесла тяжелый удар усадьбе. Революция 1917—22 г.г. перенесла усадьбу и усадебный мир в область истории. Вместе с гибелью усадьбы исчезает фундамент для усадебного творчества.

В. Львов–Рогаческий.

УСКОРЕНИЕ — см. Пиррихий.

УТОПИЯ, собственно заглавие знаменитого произведения Т. Мора (XVI в.). Обычно утопией называли попытку нарисовать будущее общество на основе критики реальных социально–политических отношений. Подобного рода произведения появлялись уже в древности, напр., «Республика» (или «Государство») Платона, служившая долго образцом, и продолжают появляться до нашего времени, напр., «Вести ниоткуда» В. Морриса и «Будущий век» Беллами (в конце XIX в.) и позднейшие, как, напр., роман Уэллса и у нас за последние годы: «Красная звезда», «Инженер Мени» Богданова. Из других У., имевших значение в литературе, следует назвать «Город солнца», Кампанеллы (начало XVII в.), «Телемак» Фенелона (конец XVII в.), «Базилиада» Морелли (середина XVIII в.), «Икария» Кабе (середина XIX в.). Представляя фантазии на социально–политические темы, У. имеет характер полубеллетристический, полунаучный. Одни У. ближе к фантастическому повествованию, другие почти совсем трактаты. Некоторые У. обладают несомненными художественными достоинствами, напр., у Фенелона, Морриса, Уэллса, Лассвица. У. часто содержатся в многочисленных, особенно в конце XVIII в. и начале XIX в., литературных произведениях, идеализирующих быт дикарей, жизнь близкую к природе, и вообще в фантастических произведениях, напр., у Жюль Верна.

Ф

ФАБЛЬО — небольшой веселого характера рассказ в стихах (восьмисложные строки, срифмованные попарно) в средневековой французской литературе. Насчитывают около 150 Ф. Все они относятся к эпохе от середины 12 века до середины 14 века и принадлежат большей частью, северной Франции. Лишь немногие из Ф. — чужеземного происхождения, чаще же Ф. и зародились во Франции, о чем говорят указания на исторические имена и события, особенности изображенных нравов и пр. Из авторов Ф. известны лишь немногие, почти все Ф. — анонимны; их сочиняли бродячие стряпчие и писцы, странствующие музыканты и певцы. Стиль Ф. — неряшливый, грубый и притом сухой; в них голый натурализм, чуждый какой бы то ни было идеализации (см. это слово); образность, описания природы, фантастика в Ф. отсутствует. Заклучались Ф. нравоучением, которое иной раз присоединялось чисто внешним образом, а самое содержание Ф. весьма часто отличалось чрезмерным цинизмом. Наряду с любовными приключениями в сюжет Ф. входили еще, напр., проделки воров, выщучивания священников и буржуа; выводились и святые, даже бог — все в том же характерном для Ф. тоне. Художественная сторона Ф. стояла, вообще, низко. Ф. были обращены к невзыскательной публике или читателям. Однако, нельзя не отметить в Ф. обычную там быстроту действия и живость диалогов. Главное же значение Ф. в развитии литературы состоит в том, что в них впервые обнаружился новый дух, сказавшийся в веселом, жизнерадостном отношении к миру взамен средневековой серьезности или мрачности. В Ф. определенно выражен вполне светский

995

дух, интерес к обыденной стороне жизни со всеми ее мелочами, дразгами, неожиданностями; уважение к уму, хотя бы в его элементарной форме, напр., хитрости, сознание прав личности, осуждение сословных предрассудков и пр. Все это знаменовало переход к эпохе Возрождения. Отношение к женщинам в Ф. двойное: в одних выражается еще средневековая ненависть к ней, в других — защита ее от тяжелых нападков.

Ф. пользовался и подвергал обработке Боккачио в некоторых рассказах своего сборника «Декамерон», придав Ф. художественную законченность и блеск. Впоследствии зависимость от Ф. проявил Лафонтен в своих сказках.

Ф. лежит в основе пьесы Мольера «Лекарь по неволе». Далее сюда же следует отнести «Озорные рассказы» Бальзака.

Отражение Ф. — немецкие «швенки» (средние века и эпоха Возрождения) — писались прозой.

В некоторых сборниках «швенки» нравоучительный характер является даже преобладающим; другие — отличаются той же непристойностью, что и Ф.

Лучшее и новейшее исследование о Ф. принадлежит Бедье. В течение 18 и 19 веков во Франции было издано много сборников Ф.

И. Э.

ФАБУЛА. Фабулой в точном смысле слова называется «басня», — придуманное происшествие, рассказанное не само по себе, а с целью поучения, развлечения или осмеяния чего-нибудь. Как и всякая форма, она имела сперва свой простейший, «эмбриональный» вид, исчерпывающий ее смысл в пределах очень небольшого по матерьялу построения. Но с течением времени «эмбрион» развился в сложную

996

форму: фабула стала мыслиться, как нечто отвлеченное и вместе с тем присущее целому ряду литературных видов, — новелле, рассказу, повести, роману, драматическому произведению, балладе, поэме и т. д. В этой своей стадии развития фабула становится отличительным признаком так называемой беллетристики, то-есть художественной литературы, в отличие от остальной прозы. Сущностью ее все-же остается «басенное» воплощение темы, — происшествие в лицах, с завязкой и внутренними коллизиями.

Не следует думать, что мир фабул есть нечто совершенно произвольное и необъятное. Он поддается довольно точному учету и классификации. Мало того, фабула представляет собою наиболее общечеловеческое достояние искусства, способное к полной денационализации. Есть целая серия фабул, странствующих от одного народа к другому, правда, у каждого из них обрастающих национальными особенностями, но хранящих свой каркас в полной целостности и неизменности. Прежде чем перейти к этим фабулам, посмотрим, как они классифицируются.

На заре человечества в центре внимания находится событие, которому мы даем название «мифа»; событие это заключается в олицетворении борьбы дня с ночью, холодов с наступающим теплом, постоянного воскресения и умирания земли и т. д. Отсюда возникает первая группа фабул, могущая быть названной *мифологической*.

Одухотворив силы природы и придав их чередованию смысл человеческой борьбы, человек учится уподоблять себе и ближайших своих соседей — животных. Он различает их свойства или точнее приписывает им свойства, подобные его собственным. Так, медведь у него становится глуповатым, лев благородным, лиса хитрой, змея мудрой. «Характер» неизбежно влечет к определенным поступкам, возникает коллизия. В логической цепи этих коллизий, где развитие поступка обусловлено строго очерченным характером данного действующего лица, и заключается вторая группа фабул, могущая быть названной *животной* или *басенной*,

997

в строгом смысле слова.

Но вот, одухотворив вокруг себя космос и бессловесного зверя, человек сам вступает в созданный им мир, уже не пассивным зрителем, а активным участником. Только здесь он должен подвергнуться обратному процессу приспособления: если раньше он осмыслял по образу и разуму своему природу и зверя, то сейчас он должен до известной степени проникнуться космической и звериной стихией, то-есть как-то раздвинуть свою природу. В результате такого передвижения возникает новая «особь», — не совсем человеческое существо, упырь, ведьма, леший, русалка, домовая и т. д. Здесь строгой логики развития характера нет, ибо нет характера в точном смысле этого слова. Место характера занимает образ. Коллизии, вытекающие из сцепления и действия этих образов, более или менее произвольны. Они широко пользуются уже выработанными мифологическими и басенными схемами, но вводят в них много совершенно нового и самостоятельного. Группа фабул, вырастающая из этих коллизий, называется *сказочной*.

Таковы три наиболее чистых и универсальных вида фабул. Именно эти категории и являются «общечеловеческими», имея вполне бродячий характер. Так, миф о божестве, оплодотворяющем земных женщин и порождающем поколение полубогов, которые потом проделывают ряд подвигов, — обходит несколько народов, повторяясь почти с полной тождественностью в Индии, Греции, Германии. Сходство между Зевсом и Вотаном, Гераклом и Зигфридом — несомненное. Не менее универсальна и группа фабул о животных. Лиса и ее проделки от Эзопа до Гете проходят все тот-же фабулярный путь почти у каждого европейского народа, поражая стойким однообразием основного своего каркаса. Что касается до сказочных фабул, то их странствование изучено наиболее точным образом и повело даже к ряду гипотетических объяснений. Известнейшая фабула о

девушке–замарашке, живущей у злой мачехи и потом тихонько от нее, при помощи духа своей родной матери,

998

попадающей на царский праздник, эта фабула («Золушка») встречается, по исследованию Кокса, в 350–ти национальных вариантах. К ним был прибавлен мною в 1916–ом году еще 351–ый вариант, армянский, записанный в собрании Лалаянца и не упомянутый у Кокса.

Кроме трех перечисленных фабулярных групп, имеющих обще–антропологический характер и встречающихся у всех народов на известных ступенях их развития, существуют еще другие группы, более переходящие и местные. Таковы исторические фабулы, представляющие собою позднейшее развитие той части мифологических фабул, которая касалась «героев» и передавала событие, более или менее исторически совершившееся. В своем развитии историческая фабула стремится утратить характер какой–бы то ни было произвольности и достичь возможной точности. Это делает поэтому литературные формы, обращающиеся к подобным фабулам, все более прикладными. Наконец, бытовые фабулы, в основе своей тоже древнего происхождения, черпают свои коллизии из различного матерьяла, поставляемого местным обычаем. По существу совершенно безразлично, будет ли этот обычай — сжиганием петуха в жертву, умыканием невесты, дуэлью за оскорбленную честь или угощением избирателей в трактире перед парламентскими выборами, — важно то, что европейский быт так же основан на «обычае», как и быт дикаря, и известная устойчивость его положений ведет к интереснейшим фабулярным комбинациям. Укажу здесь для примера на Пушкина, в особенностях нашего крепостного быта нашедшего остроумнейшую фабулу (возможность покупки мертвых душ и что из этого получится) и указавшего на эту фабулу Гоголю.

Но русская литература, чрезвычайно бедная фабулой, мало дает подобных примеров. В фабулярном построении темы русскому писателю всегда чувствовалось что–то не серьезное, что–то оторачивающее тему, сбивающееся на забаву, на потеху. И огромное поле русского быта, преисполненное необычайных

999

курьезов, почти совершенно не использовано нашей литературой в *фабулярном* смысле; спокойное бытописание или психология быта, но не фабула, вот типичное русское воплощение темы.

Если мы обратимся к западноевропейской литературе, в частности к царице фабулярного романа, Англии, воспитавшейся на универсальных фабулах (использованных Чосером в его сказках), — то увидим совершенно обратное. Здесь художественное воплощение темы без фабулы показалось бы невыносимо скучным. Здесь ни одна черта быта, способная создать коллизию, не оставлена романистами без внимания. Укажу пример: в английских законах есть закон о наследовании имущества отца старшим сыном (майоратное право). Отсюда ряд всяких возможностей: преступление младшего сына, чтоб получить наследство; незаконнорожденность старшего, скрываемая родителями, чтоб любимый сын не потерял наследства; муки наследника, не имеющего возможности соединиться с любимой девушкой, так как она простого звания, а он наследник майората, и вытекающие из этого перипетии — мнимая смерть, бегство в Америку и т. д. Можно сказать, что ни один из английских романистов не прошел мимо этих коллизий; им отдали дань и Диккенс, и Джордж Эллиот, и Генри Вуд, и Уильки Коллинз, не говоря уже о множестве других, менее известных. Русский читатель романов отлично знает также, какую причудливую серию фабул создал гениальный Коллинз из одной только черты шотландского правового быта («Шотландский брак»).

Само собою разумеется, что бытовая фабула не сможет стать «бродячей», поскольку быт, ее вскормивший, является особенностью исключительно данной нации. Так, не может стать бродячею фабула «Хижины дяди Тома» в странах, где нет и не было рабства. Но классовые формы быта опять показывают нам «бродячий» характер фабулы, ее способность повторяться у разных народов. Так, буржуазия породила особую излюбленную фабулу, целиком построенную на экономических взаимоотношениях и

1000

принципе собственности современной нам эпохи, — так называемую детективную фабулу. (См. Детективный роман) Здесь частное лицо претерпевает известный ущерб (чаще всего имущественный). Государство должно его защитить в лице своих учреждений (Скотланд-Ярд, французское полицейское бюро); но сыщики этих учреждений придурковаты и государство оказывается не в состоянии защитить своего гражданина; оно выставляется, в лице своих агентов, всегда в грубо-карикатурном виде. Тогда появляется частный сыщик (Шерлок Холмс, Лекко, ©t©) и блестяще раскрывает тайну. Тут типичны, присущие

одинаково разным национальностям, именно классовые черты фабулы: узел завязывается вокруг имущественных комбинаций, государство пасует, «частная конкуренция» оказывается расторопнее и приводит к цели.

В заключение упомяну еще об одной группе фабул, не принадлежащих (но крайней мере явно) ни к одной из вышеописанных. Это — счастливые измышления, зародившиеся совершенно индивидуально, вне быта, истории, сказки, эпоса, мифа, — и ничем не соприкасающиеся с их миром. Я назвала бы такие фабулы *лирическими*. Они есть, хотя они редки. Особенным эросом подсказываются они своему автору, и когда такие фабулы рождаются в счастливые минуты высшего творческого напряжения, — им предстоит не только мировая известность, но и тот-же страннический путь, что сужден перечисленным группам фабул. Иначе говоря, они пускаются в художественное обращение. Я приведу два примера. На заре человечества такая счастливая лирическая фабула блеснула Софоклу в его «Антигоне» — фабула дочерней любви до самоубийства. Она отобразилась у Шекспира в Корделии. И кто знает, может быть от ее зернышка выросла и побочная ветвь этой фабулы, которую я хочу привести в виде второго моего примера. Речь идет об эпизоде *Миньон* в Гетевских «Ученических годах Вильгельма Мейстера». Этот эпизод вполне фабулярен; там маленькая девочка в костюме мальчика встречает

1001

своего покровителя, спасающего ее от истязателя и привязывается к нему; но она любит его не детской любовью, хотя сама остается еще ребенком. И эта не детская любовь, не встречающая ответа, разбивает ее сердце. Несомненна переключка этой фабулы с Фенеллой Вальтер Скотта! И так-же несомненно, что Диккенс, хотя отчасти был захвачен музыкой фабулы *Миньон*, когда создавал свою Нелли в романе «Лавка старьевщика», — а наш Достоевский отозвался на нее еще полнозвучнее в Нелли из «Униженных и оскорбленных» (см. Странствующие сюжеты, Сюжет, Тематика).

М. Шагинян.

ФАБУЛЯРНЫЙ ОРНАМЕНТ. Фабулярным орнаментом, в противоположность геометрическому, называется сочетание орнамента из живых «событий», — зверей, людей, чудовищ, в известном взаимоотношении друг ко другу. Например, охотник, гонящийся за ланью; звери, бегущие к водопою; борьба с чудовищами, состязание, жанровые сценки, — в периодическом повторении.

М. Шагинян.

ФАНТАЗИЯ В ПОЭЗИИ есть та основная способность, которая создает художественность какого бы то ни было рода; она есть то, что обуславливает художественные качества произведения и существенно определяет их. Несмотря на такую необходимость фантазии в художественной области, — а вернее именно благодаря этой существенной необходимости ее, — собственный облик фантазии или ее сущность с трудом поддается закреплению в обычных понятиях. Во всяком случае, прежде всего важно отграничить фантазию от простого воображения. Действительно, ведь воображением должен обладать и историк, и геометр, в своих построениях исторического и математического рода. Также и совершенно нехудожественные произведения, написанные с вполне определенными целями, могут обнаруживать богатое воображение автора, т.-е., его способность отчетливо представлять события, лица, обстановку, — придуманные, как средство для проведения известных

1002

взглядов. Но качественно, по своему внутреннему колориту или отпечатку, это воображение будет отлично от собственно художественной фантазии. Равным образом, и наглядные примеры в научных трактатах еще не сообщают им художественных достоинств. Фантазия не есть и развившееся до известной силы простое воображение. Дело, значит, не в степени яркости или полноты воображения, но в особом характере и природе образов. Вообще, можно сказать, что деятельность воображения, сочетающаяся с рассудочной деятельностью и составляющая как бы один из моментов последней, — ни в какой мере не находится в связи, ни в близкой, ни в отдаленной, с деятельностью собственно художественной фантазии. Но не более связана фантазия и с чувствами. Собственно-художественная фантазия не зависит ни от каких сторон нашей обычной душевной жизни, — ни от полноты ее, или разнообразия, ни от ее напряженности или яркости, ни от ее значительности или глубины. Вообще, требование искренности чувства, как условия художественности, столь же мало правомерно, как и требование ясности ума в тех же видах. Произведение может быть написано искренне или умно, но не художественно. (Соединение указанных достоинств тоже ничему не помогает). Преимущественное значение в искусстве разумности перед фантазией придают сторонники рационалистического мировоззрения. Таковым был, напр., французский критик эпохи, так наз. ложноклассической поэзии, Буало. У нас в шестидесятые годы прошлого столетия излюбленным

приемом критики было подчеркивать и осуждать своеобразную темноту, невнятность для ума художественных произведений. (Вспомним, хотя бы, упорное невосприимчивание и издевательства над поэзией Фета). Нашей критике, вообще, было свойственно до самого последнего времени искать в художественном произведении главным образом идею, которая и навязывалась ему. Сами авторы должны бы ее знать лучше других. Но вот Гете отказывается дать отчет в том, какова идея его «Фауста». («Разговор Гете с Эккерманом»).

1003

Лев Толстой отвечает критикам «Анны Карениной»: «Если бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал, сначала». (Страхову, 1876, апрель). Неприменимость критерия разумности, конечно, особенно ясна в отношении к чистой лирике и фантастике. В общем, примат фантазии над разумом в искусстве установлен, пожалуй, в достаточной степени. Так, еще Белинский считал избыток ума в ущерб фантазии — роковым для художника недостатком (в романе «Кто виноват» Герцена и отчасти в «Обыкновенной истории» Гончарова). Однако, позднее, и до наших дней пережитки рационалистического понимания искусства еще дают себя ощутительно чувствовать в области художественной критики и эстетики. Гораздо сложнее оказывается с отношением между фантазией и чувством. Дело в том, что когда выставляют искренность главным условием художественности, то смешивают простую искренность чувств, которая сама по себе ничего не составляет в искусстве, с искренностью, как неподдельностью художественного переживания. Искренность последнего рода есть действительно все в искусстве, и всякая фальсификация, подделка под художественность непременно выдаст себя сквозь все техническое уменье, сквозь всю значительность чувств самих по себе и т. д. Этот двойкий смысл слов: искренность и чувство, переживание, — большинством не сознается, и отсюда проистекают некоторые весьма крепко установившиеся предрассудки во взглядах на искусство. Есть еще воззрение, сводящее художественную фантазию прежде всего к воспроизведению внешней жизни или внешних форм ее. Но оно говорит уже о совсем грубо-элементарном подходе к искусству, так как при этом упускается из виду специфическая внутренняя сторона художественности, которой нет ни в самой действительности, ни в ее воспроизведении самом по себе. Но взгляд на искусство, как на выражение внутренней жизни или внутреннего содержания (чувств, настроений) может быть признан господствующим

воззрением и претендующим на глубину даже среди людей, отличающихся большой чуткостью к художественности. Однако, еще Белинский превосходно понимал, что именно фантазия, а не что-либо другое, составляет подлинно-основное условие художественности. Некоторые его критические отзывы являются весьма замечательными в этом смысле. Так, напр., он пишет: «Мы увидели хороший, обработанный стих, много чувства, еще более неподдельной грусти и меланхолии, ум и образованность, но, признаемся, очень мало заметили поэтического таланта, чтобы не сказать, совсем его не заметили». И еще напр., такой отзыв его же: «Видишь... ум и чувство, но не видишь фантазии, творчества». Быть может, определеннее всего Белинский высказался в следующих строках одной своей библиографической заметки: «Душа и чувство есть необходимое условие поэзии, но не ими все оканчивается: нужна еще творческая фантазия, способность вне себя осуществлять внутренний мир своих ощущений и идей и выводить во вне внутренние видения своего духа». Поэтому, некоторых авторов следует отнести к разряду людей «неодаренных художественной фантазией, но одаренных воображением, чувством и способностью владеть языком» (Из той же заметки) — Вместо «фантазия» Белинский говорил еще «мышление в образах» (см. это слово).

В раскрытии того, что такое фантазия, и заключается главная задача поэтики и всеобщей эстетики; от того или иного ее понимания зависит оценка всех отдельных сторон искусства и поэзии и освещение всех частных вопросов их. Верное направление, которого следовало бы держаться при изучении вопроса о художественной фантазии, было не раз указано, но никогда еще оно не было принято со всею определенностью и полнотою выводов. То, что угадывалось, проходило скорее, как удачное сравнение, как образ, а не как верно найденное понятие, которое бы служило основным принципом исследований в области художественного творчества. Так, напр., современный нам немецкий психолог Мюллер-Фрейенфельс в своей «Психологической поэтике», проводящей

в общем последовательно и определенно взгляд на поэзию, как на выражение чувств (там, будто бы где простой человек издает стоны, поэт создает поэмы и стихотворения) пишет вместе с тем, не замечая противоречия с основным строем своих мыслей, следующее: «Художественные произведения — это те же сновидения,

символизирующие наши чувства, олицетворяющие и драматизирующие скрытые желания, опасения и порывы, — сновидения, в которых никогда не удовлетворяющая нас действительность становится яркой и пламенной. Это сходство поэзии с сонной грезой много раз подтверждается свидетельствами самих поэтов, и психологическое обоснование этого родства заключается в том, что сон, как и поэзия, есть символическое осуществление наших чувств». Но если принять во внимание данные мысли, как теоретические положения, то поэтика автора, есть в сущности не психологическая поэтика, т.-е., поэтика, опирающаяся просто на чувство, но сновидческая поэтика, опирающаяся на то преображенное состояние чувств, какое мы имеем в наших снах. Другой пример того же рода дает французский философ и психолог Бергсон, который на последних страницах своего «Смеха» дает совсем новую точку зрения на природу комического в сравнении с тою, социально-психологическою, какая им устанавливалась до того. А именно, он говорит, что «логика комического есть странная логика сновидения» и подтверждает это примерами, характеризующими сновидческие качества смешного. Но если как лирическая, так и комическая фантазия оказывается сном на яву, то естественно предположить, что вообще все виды поэзии и художественной фантазии есть также в сущности состояние сновидения. Многие из психологов и обнаруживают склонность к такой именно точке зрения, но только не придают своим утверждениям надлежащей уверенности и потому не делают всех неизбежных в этом случае выводов. Так, напр., Гефдинг пишет в главе о художественном творчестве своей «Психологии»: «Есть такое свободное творчество, где нет места справкам

1006

с данным опытом (как в науке) и где результат является таким же самостоятельным и новым созданием, как и то, что против нашей воли бывает во сне». И еще там же: «Фантазия художественная может действовать почти бессознательно и непроизвольно, приближаясь, таким образом, к сознанию во время сна». Фрейд уже прямо утверждает, что художественная фантазия есть сон на яву, и, наоборот, сновидение есть проявление художественного инстинкта, («Толкование сновидений» и напр. очерк «Поэт и фантазия»). Но если дело обстоит действительно так, то и в самой поэзии должно оказаться достаточно материала, наводящего на сближение художественной фантазии со сновидением. И на самом деле, разнообразные данные убеждают нас в этом. Первые стихотворения поэтов часто

вдохновлены снами. Вообще писатели гораздо чаще воспроизводят сны, чем это известно читателю. У каждого поэта есть не малое количество произведений, посвященных снам или существенно связанных с ними, — часто целые циклы. Сон дает поэтам постояннейший и излюбленнейший образ для поэтических сравнений. Сны сплошь и рядом образуют поэтический центр в поэмах и романах. Они кладут свой отсвет на все произведение и не проходят бесследно. Нередко целые произведения, — драмы, поэмы, повести — пишутся в форме снов. Если поэзия так близка к сновидениям, то это не может оставаться скрытым от самих авторов. И вот мы имеем многочисленные признания поэтов о том, как они понимают и представляют себе свое творчество, — признания, определенно клонящиеся к точке зрения эстетики сновидения. Не случайны и отдельные обмолвки вроде того, как часто у Пушкина: «Сны поэзии», «Творческие сны»; у Мопассана: «Именно потому это было прекрасно, что походило более на сон, чем на действительность». Гете прямо говорит: «Поэту, если он хочет быть скромным, приходится признаться, что его состояние безусловно представляет собою сон на яву».

Более того, поэты обнаруживают тяготение к какой-то особенной оценке самого явления сновидения,

1007

которая более сходна с тою, какую дает ему каждый в своем тайном, интимном опыте, чем какая пользуется открытым и установленным, общепринятым признанием. В сознании художников сновидение из ничтожнейшего состояния вырастает в значительнейшее и играющее могучую роль явление.

Итак, художественная фантазия, не будучи ни простым воображением, ни просто воспроизведением, ни разумным постижением, есть в своей сущности сон на яву, — как это не раз предносилось мысленному взору исследователей художественного творчества, напр., уже указанным Гефдингу, Бергсону, Фрейдю, Мюллеру-Фрейнфельсу, — но глубже всех: Шопенгауеру, Рих. Вагнеру и Ницше. В русской литературе теоретического рода, кроме Белинского, в некоторых отношениях стоящего на пути к эстетике сновидения благодаря своей верности Фантазии, как коренному принципу художественности (творчество, по его словам, воплощает внутренний мир видений) — нужно отметить еще следующих.

Вл. Соловьев почти вполне стоял на точке зрения эстетики сновидения, как показывают его критико-эстетические очерки о ряде наших поэтов, а отчасти и собственно-философские его работы. Но сокровенное ядро его

мировоззрения прикрито моралистическими и богословскими построениями. Символисты — Вяч. Иванов и А. Белый — едва ли не вплотную подошли к поэтике сновидения в своем учении о символе. Также М. Гершензон видит в образах художественной фантазии не отражение внешнего мира, а «образы душевных состояний», одетые в плоть, в фигуры, т.-е. те же сны.

Основное свойство сновидческой и художественной фантазии состоит в переживании отождествления одного образа с другим, принимающего нередко форму раздвоения образа. Большинство психологов совершенно проходили мимо этого свойства сновидений, не замечая его, в виду его таинственности и неуловимости для рассудка, привыкшего к ориентировке в совсем иных формах. Это свойство отождествлений и раздвоений

1008

хорошо схвачено едва ли не только Бергсоном и Фрейдом. Но писатели-художники давно знали об этой загадочной черте снов и превосходно пользовались ею в своих описаниях, когда хотели передать специфические, отличительные особенности сновидений. И это ясно не одним фантастам, но и реалистам. Так, свойство отождествления образов друг с другом с гениальной силой передано в изображениях сновидений «Войны и мира», которые Лев Толстой обильно рассыпал по своему произведению. (Напр., сон Николая Ростова в конце ч. 2, т. I). Именно, это свойство или переживание отождествлений, состоящее в том, что один образ есть вместе с тем и другой, и должно быть положено в основу поэтики, как характеризующее глубочайшую сущность сновидческой и художественной связи образов и создающее своеобразный род единства, — сновидчески-художественного.

Для полноты освещения вопроса о том, в чем состоит художественная фантазия, надо не упускать из виду, что фантазия в поэзии — не только зрительная, но и звуковая. Правда, образная зрительная фантазия присуща поэзии, которая ни в коем случае не может быть сочтена за чисто звуковое искусство. Музыка есть искусство чистых звуков. Слово же включает для нас и звуковые, и образные элементы. Поэт как бы проносит образ «по волнам ласкающего слова», как говорит про себя Фет в одном стихотворении. Пушкин равно говорит о звуках и о видениях, как существе поэзии.

Понимание художественной Ф., как проявления сновидческого дара, есть обобщение художественных фактов, охватывающее все их виды (реализм, фантастика: эпос, лирика, драма; и др.). Это понимания не

отрицает своеобразие того отпечатка, который кладут на творчество как народы и эпохи, так и отдельные классы. Характер художественной Ф. в античном искусстве — но тот, что в искусстве средних веков, и все это отлично от искусства буржуазного так же, как характер художественной Ф. в последнем — не тот, что в искусстве следующей ступени социального развития. Переменные факторы,

1009

влияющие на изменения многообразных сторон искусства, остаются в своей силе и подлежат изучению при рассмотрении искусства в зависимости от эпохи, национальности, класса. Но эти влияния не изменяют основной сущности искусства, отличающей его от других областей деятельности человека. Творческие сны разных народов, эпох, классов так же различны между собой, как в малом круге одной эпохи, народа, класса различны сны отдельных художественных индивидуальностей. Но при всех различиях за ними сохраняется то общее, что они все — сны. Художественная Ф., если оценивать ее, как выразительницу определенной идеологии, должна говорить не о сознательных принципах, усвоенных автором, — это может привести к фальсификации подлинно-художественной Ф., — а о подсознательных особенностях типа сновидений, как деятельности, строящей мир художественных образов и преобразующей действительность, — и притом находящейся в соответствии с новым типом мировосприятия, характеризующим данное общество.

Иосиф Эйгес.

ФАНТАСТИКА означает особый характер художественных произведений, прямо противоположных реализму (см. это слово и сл. фантазия). Фантастика не воссоздает действительности в ее законах и устоях, но свободно нарушает их; она образует свое единство и цельность не по аналогии с тем, как это совершается в действительном мире; — закономерность мира фантастического совсем иная, по природе, чем закономерность реалистическая. Именно, оторванные от действительности фантастические образы вступают и соотношения на подобие того, как это происходит в музыке со звуковыми комплексами. Ф. есть чистое искусство видений, музыка образов; она находит в самом себе законы своей жизни, не заимствуя их у действительности, подобно тому, как музыка есть фантастическое искусство звуков, которых и вовсе нет в природе. Правда, Ф. не совсем порывает с действительностью, по крайней мере пользуется ее элементами, которые только свободно и заново

1010

компанует, разрушая их связи в действительном мире и создавая новые образы, непохожие на действительные, — необычайные. Ф., в противоположность реализму, творчески воспроизводит не действительность, но сновидения во всем своеобразии их качеств. Такова существенная основа Ф. или ее чистый вид. Но Ф. сплошь и рядом сочетается с реализмом, составляя таинственную подкладку обычных вещей и событий. При этом Ф. «можно сравнить с тонкою нитью, неуловимо вплетенною во всю ткань жизни и повсюду мелькающею для внимательного взгляда, способного отличить ее в грубом узоре внешней причинности, с которою эта тонкая нить всегда или почти всегда сливается для взгляда невнимательного или предубежденного». (Вл. Соловьев). Ф. может быть дана и как оставшийся материальный след каких-либо таинственных действий, — как определенное вещественное свидетельство фантастических явлений. Произведения Ф. первого вида, — вовсе отрешенные от действительности, — это чистые сны, в которых не дано непосредственного усмотрения реальных поводов к ним или причин (так это обычно в наших снах). Фантастические произведения второго вида, в которых дается тайная основа для повседневных явлений, это — такие сны, когда мы непосредственно усматриваем реальные поводы к чудесным образам и событиям или вообще их связь с реальностью, т.-е. когда мы в самом сновидении созерцаем не только фантастические картины, но и реальных возбудителей их или вообще прямо связанные с ними элементы действительного мира, — причем реальное оказывается в роли подчиненной фантастическому (так тоже бывает в наших снах). Наконец, фантастические произведения третьего вида, в которых мы непосредственно созерцаем уже не реальных возбудителей или спутников таинственных явлений, но именно реальные последствия их, это — те сонные состояния, когда мы в первые мгновения пробуждения, еще находясь во власти сонных видений, видим их внедренными так или иначе в действительном мире, — сошедшими в жизнь

1011

яви. Все три вида Ф. равно часто встречаются в художественных произведениях. Но с точки зрения посторонней художественности, а отчасти и с собственно-художественной точки зрения, они не являются равноценными. Так, при обычном философском подходе получает, большей частью, преимущество второй из указанных видов Ф., даже более того — два другие вида Ф. совершенно обесцениваются; — да и реализм в

глазах философов падает в своем значении перед тем, предпочитаемым ими, видом Ф. Напр., Вл. Соловьев пишет: «В подлинно-фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения из обыкновенной всегдашней связи явлений, при чем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность. Отдельных обособленных явлений фантастического не бывает, бывают только реальные явления, но иногда выступает яснее обыкновенного иная, более существенная и важная связь и смысл этих явлений». Но далее В. Соловьев безусловно отрицает в угоду второму виду Ф. то, что характеризует первый, наиболее чистый вид ее. Именно, он пишет: «Никто не станет читать вашей фантастической поэмы, если в ней рассказывается, что в вашу комнату внезапно влетел шестикрылый ангел и поднес вам прекрасное золотое пальто с алмазными пуговицами. Ясно, что и в самом фантастическом рассказе пальто должно делаться из обыкновенного материала и приноситься не ангелом, а портным, — и лишь от сложной связи этого явления с другими происшествиями — может возникнуть тот загадочный или таинственный смысл, какого они в отдельности не имеют». А между тем, как раз все это, т.-е. полнейшая свобода от всех привычных реальных связей и соотношений и составляет особое очарование большинства сказок для детей и сказок для взрослых. При этом, невероятное и чудесное может производить впечатление совершенно нестранного и естественного в самом художественном восприятии,

1012

но и не будучи загадочным и таинственным в том смысле, как такими могут казаться реальные вещи и события, сказочное есть, тем не менее, тоже подлинно-фантастическое, — даже чистейший вид его. Фантастическое В. Соловьев оправдывает тем, что «представление жизни, как чего-то простого, рассудительного и прозрачного, прежде всего, противоречит действительности, оно нереально. Ведь было бы очень плохим реализмом утверждать, напр., что под видимую поверхность земли, по которой мы ходим и ездим, не скрывается ничего, кроме пустоты. Такого рода реализм был бы разрушен всяким землетрясением и всяким вулканическим извержением, свидетельствующими, что под видимую поверхность таятся действующие, и, следовательно, действительные силы». Это все вполне справедливо, но в том-то и дело, что если уже придерживаться аналогии

В. Соловьева, то следует ее дополнить тем, что подземные явления можно изучать и принимать и помимо их влияния на земную поверхность и вне связей с нею. При этом уже не скрытые силы поднимаются на поверхность, но в самой поверхности образуются провалы, прорывы в неведомое. Это уже не страшные силы, колеблющие и взрывающие наше обычное существование и вообще не силы, держащие нас в своих руках, хотя бы и покровительственных и благодатных, но, напр., блески находящихся глубоко под землею драгоценных камней, зловеще сверкающих или светло сияющих. Таков чистый, или основной вид Ф.

Что касается третьего вида Ф., то это есть как бы художественное оправдание чуда, т.-е. вещественно-реального продукта сверхъестественных сил. Но чаще это предстает, как такая смелость художественности, какую с чрезвычайным трудом приемлет наша мысль. Ведь эмпирический опыт не дает чудес, отвлеченная мысль не может доказать их возможности и художественно изображенное чудо сплошь и рядом остается чем-то сомнительным и вызывающим рассудочное отношение, а потому и выводящим нас из сферы художественной; мы пробуждаемся от художественного сновидения, говоря: это только

1013

сон, и бывает только во сне, и, следовательно, находимся уже в обычном трезвом сознании. Таким образом этот вид Ф. встречающийся в фантастических произведениях и как момент центральный, но, пожалуй, чаще как момент второстепенный — есть даже не полусон, полубдение, но граница сна и бодрствования, первый миг его, — мы здесь на рубеже сознаний художественного и нехудожественного. Примеры этого вида Ф. дают: Гоголь в «Майской ночи» (когда у Левко в руках остается приказ за надлежащей подписью, полученный им во сне от русалки); А. Толстой в поэме «Портрет» (когда у мальчика остается в руках роза, данная ему при странном свидании б. м. в лунатическом сне, красавицей, сошедшею к нему с портрета) и мн. др. Но не возникает совершенно недоверия к изображенному событию в смысле его художественной оправданности, — без чего не осуществляется полное погружение в художественную сферу — тогда, когда изображенное допускает двойное объяснение: реальное и фантастическое, при чем первому предоставлено полное право, но вместе с тем даны намеки и внушается второе, за которым остается преимущество внутренне более убедительной возможности. Поэтому Вл. Соловьев выставляет два правила для фантастических явлений «двойной жизни» в литературе: «1) явления не должны прямо сваливаться с неба или

выскакивать из преисподней, а должны подготавливаться внутренними и внешними условиями, входя в общую связь действий и происшествий. 2) самый способ явления таинственных деятелей должен отличаться особенной чертой неопределенности и неуловимости, так, чтобы суждение читателя не подвергалось грубому насилию, а сохраняло за собой свободу того или другого объяснения, и деятельность сверхъестественного не навязывалась бы, а только давала себя чувствовать». На самом деле, казалось бы, что определенно–реальное обнаружение фантастического влияния должно бы усиливать фантастическое впечатление, но оно, наоборот, вызывая сомнение, часто совсем уничтожает его

1014

и всегда ослабляет. Характер же неопределенности и неуловимости не только не сообщает шаткости и неустойчивости фантастическому впечатлению, но, наоборот, укрепляет его, создавая и определяя самое чувство призрачности, невещественности, чего–то иного по отношению к здешнему. Так, напр., превосходно и тонко окончание «Портрета» у Гоголя, где самый таинственный образ, двигатель всех событий в этой повести, оказывается чем–то иллюзорным, а не действительным (было или не было). «И когда подошли к нему ближе, то увидели какой–то незначащий пейзаж, так что посетители, уже уходя, долго недоумевали, действительно ли они видели таинственный портрет, или это была мечта и представилась мгновенно глазам утружденным долгим рассматриванием старинных картин». Часто употребительное объяснение фантастических явлений, какое дается автором в самом произведении, это ссылка на болезненное состояние героя. Но для читателя ясно, что это только игра в психологизм со стороны авторов — притом игра ироническая. Такое внутреннее объяснение кажется столь же недостаточным, как и любое внешнее объяснение.

Таким образом, художественный эффект Ф. будет напряженным и чистым тогда, когда вместо Ф., реализованной в чуде, — против чего восстает рассудок, — дается Ф. сама в себе, т.–о. как нечто такое, что только чудится, мерещится, — иначе говоря, снится. И основной вид Ф. сохраняет независимость от предлагаемых В. Соловьевым правил фантастического: здесь все проходит как чистый сон, и без возможности реального объяснения, но единственно в качестве воспроизведения специфически–сновидческих черт (полеты, превращения одного образа в другой, прямые отождествления их и др.). Очень большая часть Ф. написана в форме сновидений или искажений их: кошмара, бреда, галлюцинаций,

привидений. Наиболее грубый и элементарный вид Ф. это тот, когда она проходит в реализованном виде через все произведение; мы, уже принявши ее в начале, не находим в себе протеста даже против такого полного свидетельства

1015

воздействия фантастического, как материальные следы его, сохраненные в нашем мире. Таковы, напр., многие народные сказки, основанные на суеверии. Гоголь дал великолепную художественно–оправданную Ф. этого рода в своей повести: «Вий», где фантастические, адские чудовища, застигнутые врасплох, окаменевают на стенах храма, о которые они бились в попытках вылететь. Эта неоспоримость прямых следов чудовищно–фантастического в мире отзывается у нас чувством гнетущей, щемящей тоски (противоположное чувство внушает материальный след приветливых, райских существ в художественном воссоздании светлых суеверий).

Фантастической литературой обычно называют также произведения, в которых изображаются силы природы, еще не исследованные наукой. Так, напр., явления гипнотизма прежде считались безусловно фантастическими, затем лишь относительно фантастическими, так как их приняла и объяснила наука, хотя еще и далеко не достаточно. В будущем эти явления и в ближайшем родство с ними находящиеся, напр., явления телепатии и др., которые часто дают сюжеты для фантастических произведений, б. м. войдут в общую совокупность естественных явлений. Другой случай относительной Ф. дают фантазии научного характера, изображающие то, чего еще нет в жизни, но что можно предвидеть в дальнейшем развитии науки и что постепенно осуществляется и входит в жизнь. Сюда относятся, напр., некоторые сочинения Жюль Верна, а в наши дни — Уэллса (утопии — см. это слово). От такого рода произведений следует отличать подлинно–фантастические, т.–е. созданные, как свободная и своевольная игра фантазии, и нисколько не опирающиеся на науку, хотя бы в качестве предвидения ее грядущих успехов, и все же оказавшиеся художественными предвестиями того, что получило впоследствии — пусть через много веков — осуществление. Эти произведения — как бы вещие сны, которые, впрочем, могут оказаться пророческими и как совершенно реалистические сновидения (такие реалистически–пророческие сны сплошь

1016

и рядом бывают у нас). Еще часто называют Ф. просто описания исключительных или редких и сложных происшествий, чуждой нам жизни,

напр., из быта диких племен и др. К Ф. причисляют также и произведения, вызывающие чувства страха, ужаса, жути, хотя бы они возникли в реальной обстановке. И это, действительно, будет Ф., так как названные чувства сопровождаются воображением подлинно фантастического характера. Так, жизнь может быть страшна самою своею обыденщиной, и тогда она предстает, как фантастическое видение. («Страх» Чехова, об этом же в «Довольно» Тургенева). Вообще подлинно фантастическое обладает своею подлинной природой, сохраняющей свой отпечаток при любых обстоятельствах и независимой ни от какого состояния знания; оно является нашему воображению, как мир законов и связей, совершенно иных, чем какие мы знаем по своему обычному опыту: подлинно таинственное ость непостижимое для разума по самой своей природе. В самом же широком смысле фантастическими будут все вообще художественные произведения, как и все сновидения, в качестве особых замкнутых миров, имеющих бытие в фантазии, а не составляющих части мира действительного. Недостаточное усвоение того, что и реалистическое, и фантастическое представляют собой лишь разновидность единого в своей сущности мира фантазии, повело как к ложному пониманию реализма, так и к пренебрежению Ф. На самом деле, если философская, а также формально-эстетическая критика высоко оценивают Ф., часто даже предпочтительно перед реализмом в искусстве, то долго господствовавшая у нас критика публицистическая совершенно игнорировала Ф., которую невозможно было связать с насущными вопросами жизни, а разве только с вопросами высшего порядка. Весьма значительные, подчас изумительные достижения наших писателей в области Ф. в критике замалчивались, если не осмеивались ею. Критерии литературной художественности оказывались, при этом, не только совершенно неподходящими для литературы фантастической,

1017

но и прямо неверными, как непредусматривающие целую богатейшую область литературы всех стран; а ведь Ф. имеет своих гениальных представителей, оказывавших великое влияние на литературу; кроме того, редко у кого из крупных писателей нет фантастических произведений. У Белинского еще встречаются проницательные суждения о Ф., обнаруживающие его инстинктивное влечение к ней и даже сознание ее своеобразных задач. Последующая за ним критика в лучшем случае принимала Ф. как воспроизведение свойственных людям — по крайней мере иногда или некоторым — переживаний фантастического характера. Бывали и случаи толкования подлинно-фантастических произведений, как

аллегории, напр., политической. Такого рода трактовка была «Песни торжествующей любви» Тургенева. Отношение критики к Ф. было таково, что неудивительно, что Тургенев печатание своих «Призраков» сопровождал робкими строками предисловия, в которых взывал к снисхождению читателей, а заглавие «После смерти» заменил невинным «Клара Милич». Только с поднятием уровня общеэстетической мысли в конце 19 и начале 20-го веков к Ф. стали относиться во всяком случае как к области равноправной с реализмом, — даже как к более, чем тот, откровенно и полно выражающей сущность искусства. Наиболее ценным у нас из того немногого, что было написано о Ф., следует признать три небольших очерка Вл. Соловьева: предисловие к рассказу А. Толстого «Упырь», переизданному в 1890 г., рецензия на книгу «Оттуда». Рассказы Сергея Норманского (Сигмы) 1894. Предисловие к сказке Э. Т. Гофмана: «Золотой горшок», переведенной самим же Вл. Соловьевым (только половина сказки).

Величайшим фантастикой мира является Э. Т. Гофман, большая часть произведений которого относится к видам подлинно-фантастического. Замечательны и другие представители немецкого романтизма: Новалис, Тик, Жан Поль Рихтер, Фуке и мн. др., как и представители романтизма других стран. Напротив, большая часть произведений другого знаменитого

1018

фантастического писателя, Эдгара По, принадлежит к неподлинной Ф.; у него лишь в немногих случаях действует подлинно фантастическая стихия. Как прямой антипод Гофмана, Э. По чаще дает почти научного характера эксперимент или экскурс в область патологии, или описание каких-либо чрезвычайных происшествий. Подлинным фантастом является и величайший наряду с Гофманом сказочник Андерсен. В наше время, как автор сказок, прославилась Сельма Лагерлеф. Во многих случаях фантастические произведения представляют собой обработку народных верований, преданий, легенд и сказаний, — к ним никогда не перестанут обращаться писатели. Ф. в поэзии (стихотворной) — обычное явление. В драме Ф. давали Шекспир, Гауптман, Метерлинк и др. (у нас «Снегурочка» Островского). В русской художественной прозе целый ряд превосходных фантастических произведений дали Гоголь, В. Одоевский, Тургенев, Вагнер (Кот-мурлыка), Гаршин, Ф. Сологуб и мн. др. В творчестве Достоевского Ф. играет весьма большую роль. Следует еще отметить Перовского, Антон Погорельский, Вельтмана.

Иосиф Эйгес.

ФАРС. — Герой каждого драматического произведения, охваченный единым, цельным стремлением, страстью, наталкиваясь на сопротивление окружающей среды, неизбежно нарушает нормы, обычаи и привычки этой среды. Герои комедии нарушают социально–психологические нормы; фарсом называют, обычно, комедию, в которой герой нарушает социально–физические нормы общественной жизни. Так в «Лизистрате» Аристофана героиня стремится принудить мужчин к прекращению войны, побуждая женщин отказывать им в любовных ласках. Так, Арган («Мнимый больной» Мольера) приносит интересы своей семьи в жертву интересам своего мнимо–больного желудка. Область фарса есть по преимуществу эротика и пищеварение. Отсюда с одной стороны чрезвычайная опасность для фарса — впасть в сальную пошлость, с другой — чрезвычайная острота фарса, непосредственно задевающего наши жизненные органы.

1019

В связи с физической стихией фарса, сценически его, естественно, характеризует изобилие внешне–действенных движений, столкновений, объятий, драк. Фарс по природе своей периферичен, эксцентричен — это эксцентрическая комедия. Животная возня в сценической интерпретации переходит в физическое действие, облагороженное ритмом и пластикой: фарс на сцене принимает характер буффонады. Поскольку физические нормы человеческого общества несравненно менее изменчивы, нежели нормы социально–психологические, фарс (или эксцентрическая комедия) в несравненно меньшей степени нуждается в бытовой разработке, нежели комедия бытовая. По той же причине хороший фарс долговечнее бытовой комедии. По своей конструкции фарс, таким образом, ближе к трагедии (см. Трагедия), бытовая комедия к драме (в узком смысле этого слова).

В. Волькенштейн.

История фарса. Фарсы развились из бытовых сцен, введенных как независимые интермедии в средневековые пьесы религиозного или моралистического характера. Фарсы поддерживали традицию комических представлений, идущую от греко–римской сцены, и постепенно преобразовались в комедию новых веков, сохранившись в качестве особого вида легкой комедии. Исполнителями фарсов в прежние времена были обыкновенно любители. Таково, напр., во Франции общество Базош; к нему, вероятно, принадлежал неизвестный по имени автор знаменитого французского фарса «Адвокат Пателен» (1470), изданного множество раз с переделками текста и под разными заглавиями. Списки фарсов появляются

только с конца 15 века: с ними нещадно боролось католическое духовенство. Однако, игрались фарсы уже в 13 веке. К обществу Базош принадлежал и Ж. д'Абонданс, автор фарса «**La cornette**» (1545), имеющего темой семейные неурядицы. Таков же и другой знаменитый фарс (анонимный): „**Le cuvier**“. Сходны с французскими фарсами немецкие «масляничные представления» (*Feschnachtspiele*), лучшие из которых написали Ганс Фольи, Ганс Сакс, Розенблют. Рейхлин дал немецкую

1020

переделку фарса о Пателене подназванием «Неппо». Богата фарсами испанская литература. Их ввел Х. Висенье (перв. полов. 16 века). Образцовые фарсы можно видеть в «Интермедиях» Сервантеса. У итальянцев фарс часто сливался с **commedia dell'arte**. В старом английском театре славились многочисленные фарсы Фута. У нас большая часть фарсов — переводы и переделки западных. Немецкие и французские фарсы изданы несколькими сборниками, иные из которых содержат около сотни фарсов.

И. Э.

ФАУКАЛЬНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. Согласные неносовые взрывные перед носовыми того же места образования, т.–е. губные *б, п* перед *м* и зубные *д, т* перед *н* твердыми и мягкими. При произношении таких согласных происходит затвор органов речи, нужный для произношения соответствующих взрывных согласных, но самого взрыва до произнесения следующих носовых не получается, и он заменяется опущением нёбной занавески, открывающим для воздуха проход через полость носа.

ФЕЛЬЕТОН. Фельетон мыслится ныне, как особый жанр газетной статьи. Как показывает самый термин, взятый с французского, фельетон появился впервые во Франции, явившись производным образованием от **feuille** (лист—газета); фельетон — «листочек» был действительно в момент своего появления — в первые годы французской революции — солидным листком в газете, специально посвященном вопросам театра, литературы, искусства. Но уже в первые годы своего существования фельетон перешел на страницы самой газеты, заняв классическое место внизу газетной страницы и отделенный от прочего газетного материала толстой чертой. Рождение фельетона в этом смысле связано с деятельностью аббата Жоффруа, который в течение ряда лет, начиная со времени директории, помещал в **Journal de Débats** несколько раз в неделю свой фельетон. По форме — это был фельетон о событиях в театре, — по существу же

Жоффруа, явившись первым фельетонистом, был в то же время классическим

1021

фельетонистом, пользуясь вопросами театра, как отправным пунктом для трактовки самых разнообразных проблем, и трактуя их в форме блестящей, парадоксальной, удобочитаемой; эта трактовка была лишена в то же время сколько-нибудь длительного значения.

В дальнейшем своем развитии фельетон во Франции дифференцировался. В 30-х годах 19-го столетия появился созданный Александром Дюма-отцом знаменитый беллетристический фельетон; ежедневно печатаемый небольшими частями роман, действие которого построено на захватывающей интриге. Роман-фельетон быстро приобрел громадную популярность и сохранился во французской прессе вплоть до сегодняшнего дня; в связи с этим была создана во Франции мощная отрасль беллетристики — газетный роман. Сохранился до нынешних дней во французской прессе также литературно-критический и театральный фельетон: периодические, чаще всего еженедельные обзоры литературных и театральных событий. Ярким образчиком литературного фельетона были статьи Сент-Бева в «**Journal de Débats**», печатавшиеся регулярно по понедельникам в течение ряда лет. Наиболее видным театральным фельетонистом Франции был Сарсэ.

Фельетоны Сен-Бева и Сарсэ, выдержавшие значительное количество отдельных изданий, являются классическим образчиком типично-фельетонного искусства, не превзойденного во французской газетной литературе и по сию пору.

На ряду с ними стоит и наиболее талантливый представитель политического фельетона — или фельетона-памфлета Анри Рошфор.

Помимо литературного, театрального и политического фельетона во французской прессе существует ныне жанр фельетона в тесном смысле слова — то, что в русской газетной литературе определяется термином «маленький фельетон», а во Франции именуется **causerie**. Это обычно маленькие статейки — не более ста строк, печатающиеся не отделом, внизу второй страницы, а на первой странице, часто особым шрифтом, и объединяемые в большинстве случаев одним заглавием.

1022

Эти статейки трактуют в ясной, непритязательной, но остроумной форме все проблемы дня: быт, политику, искусство, даже науку. Жанр этот

во французской прессе достиг максимального блеска в фельетонах **Clemon Voutel** («**Matin**»).

Развитие фельетона в Англии шло иными путями. В английской прессе не было места ни литературному, ни театральному, ни политическому фельетону — он находил место лишь на страницах соответствующих еженедельников. Самый термин фельетон отсутствует в Англии, заменяемый термином **essay**. Но зато искусство **essay**, развившееся вне влияния газетных условий работы, достигло в Англии совершенства. В литературной иерархии Англии термин эссеист — стоит, пожалуй, на первом месте, **essay** предпочитается роману. Наиболее видными эссеистами Англии являются в настоящий момент: Бернар Шоу, Честертон, Беллок, Зангвиль, Арнольд Беннет, Льюис Хинд, Артур Мильн.

Что же касается газетного фельетона, то он появился лишь в последние годы и носит низкопробный характер. Он составляется обыкновенно несколькими лицами и состоит из ходячих анекдотов, шуток на тему дня и т. д.

Фельетон–роман получил в Англии, как и во Франции, очень большое развитие.

Фельетон в Германии и Австрии почти неотделим от серьезных статей: легкий юмор не является отличительной чертой германской прессы. Фельетонистами во франко–английском понимании этого термина являются ныне в Германии М. Гарден и в Австрии Карл Краус. Маленького фельетона германская пресса совершенно не знает.

В связи с цензурным гнетом русский фельетон начал по настоящему развиваться лишь в начале 20 века, и особенно после революции 1905 года. Фельетон 19–го века — этот жанр был введен, как таковой Булгариным, — носит характер обывательски–бытовой и является поэтому в сравнении с «публицистикой» (специфически русский термин) — жанром низкопробным. Белинский, Писарев, Добролюбов и другие менее видные литераторы шли, в связи с цензурными условиями, не в газету, а в

1023

журнал, и именовались публицистами, хотя многие из их статей носили типично фельетонный характер. Интересно отметить, что понятие фельетон звучало для интеллигентного русского читателя настолько уничижительно, что даже вопросы литературы, искусства, театра трактовались в тяжелых журнальных статьях, а не в легких газетных фельетонах.

«Реабилитировал» понятие фельетон Алексей Суворин (Незнакомец), явившийся первым русским фельетонистом. Большого искусства достиг

синтетический фельетонизм (касающийся всех вопросов дня) в фельетонах Вл. Дорошевича (введшего в фельетон короткую строку и умение пользоваться абзацем), А. Амфитеатрова, М. Меньшикова. Затем, к моменту революции 1905 года фельетон начинает быстро дифференцироваться. В области театрального фельетона незаменимые образцы дают Р. Кугель (**Homo Novus**) и П. Ярцев; максимальной яркости достигают литературные фельетоны Вл. Жаботинского, К. Чуковского, П. Пильского; как талантливые политические фельетонисты выступают Ал. Яблоновский, Тан, и наконец особую популярность получает «маленький фельетон» — изумительный образчик «эзоповского языка», острая политическая сатира, замаскированная нарочито-юмористической формой. Весьма успешно подвизались в этом жанре Вл. Азов, Л. Галич, О. Л. д'Ор, Д. Заславский, Д. Левин, А. Аверченко, Тэффи. Мастерами маленького фельетона в стихах являлись Саша Черный, В. Князев, Лоло.

От маленького фельетона ответвился юмористический фельетон в тесном смысле слова, представленный в петербургской газетной литературе Евг. Венским, А. Буховым, Ис. Гуревичем, А. Д'Актилем. В провинции в области маленького фельетона работали Н. Иванов, Гарольд (Киев), Ю. Волин (Харьков), Лоэнгрин (Ростов) и др.

Специальной газетой-фельетоном (специфически русское явление) явились выходившие по понедельникам «Свободные Мысли» И. М. Василевского (не-Буквы), где дебютировали почти все русские фельетонисты. Газета эта сыграла большую роль в развитии техники

1024

фельетонизма. Во время войны 1914—17 г.г. она возродилась под названием «Журнала-Журналов» и являлась одно время центром петербургских газетных «пораженческих» кругов.

Еще не время писать о фельетоне российской революции, — его развитие еще впереди, хотя уже и сейчас фельетон революции может гордиться именами Демьяна Бедного и Вл. Маяковского. В области фельетона в прозе сейчас работают Грамен (Н. Иванов), М. Кольцов, О. Л. д'Ор, Л. Рейснер и др.

Мих. Левидов.

ФИЗИОЛОГИЯ ЗВУКОВ РЕЧИ — отдел физиологии, изучающий физиологические условия образования звуков речи, т.-е. те движения и положения органов речи, при помощи которых образуются звуки речи. Ф. З. Р. противопоставляется *акустике звуков речи*, т.-е. тому отделу акустики,

который рассматривает звуки речи с акустической стороны, т.е. со стороны их громкости, звучности, присутствия или отсутствия немusикальных шумов, высоты музыкального тона, тембра и длительности. См. Звуки речи, Органы речи, Гласные и Согласные. Физиология и акустика звуков речи нередко (особенно у немецких ученых) наз. *фонетикой* (см.), но этот термин в таком употреблении неудобен, п. ч. фонетикой принято называть отдел науки о языке, изучающий звуковой состав и изменения звуков в отдельных языках; между тем Ф. З. Р., как и акустика, не являются отделами науки о языке.

Общие очерки физиологии и акустики звуков речи имеются во всех общих руководствах по введению в языковедение или общему языковедению (см.). Кроме них можно указать следующие книги: 1. Олаф Брок. Очерк физиологии славянской речи (Энциклопедия славянской филологии вып. 5). Петрогр. 1910; 2. О. Jespersen. **Lehrbuch der Phonetik** 2 изд. Leipzig 1913. 3. Он же **Elementarbuch der Phonetik** (более сокращенное и элементарное изложение). 1912 4. Ed. Sievers. **Grundzuge der Phonetik** 5 изд. 1901 и др. См. также Экспериментальная фонетика.

ФИГУРА (лат. **Figura**) – термин риторики и стилистики, обозначающий обороты речи, поскольку они

1025

имеют стилистическую значимость и направлены к тому, чтобы придать высказываемой мысли определенную выразительность. Попытки перечисления и классификации возможных фигур речи делались не раз от древности до наших дней, но их нельзя считать исчерпывающими и окончательными. Фигурация речи может достигаться преобразованиями в строении фразы и преобразованиями в ее содержании. Первое выражается в особом расположении слов и других вариациях синтаксической стороны фразы. Сюда относятся прежде всего фигуры, которые могут быть названы *грамматическими*: *инверсия*, т.е. изменение нормального, или обычного порядка слов в предложении (напр., «И странный в глубине души поднимается вопль» (Андрей Белый), вместо «И в глубине души поднимается странный вопль»); *асиндетон* (бессоюзие) и *полисиндетон* (многосоюзие), т.е. последовательность соподчиненных слов или предложений без соединения их союзами (напр., «Швед, русский, колет, рубит, режет» — Пушкин) или соединение всех членов такого ряда союзами (напр., «И чувства нет в твоих очах, И правды нет в твоих речах, И нет души в тебе» и т. д. — Тютчев); *эллипсис*, т.е. опущение какого-нибудь члена в

предложении (напр., «Я — в театр», вместо «Я иду в театр»); *апосиопеза*, т.–е. умолчание конца фразы (напр., знаменитое виргилиевское „*quos ego*“, соответствующее русскому «я вас!..»); или у Островского: «Кажись бы я... Эх, старость, старость!»); затем, *риторический вопрос*, т.–е. высказывание утверждения в вопросительной форме (напр., «Какая ложь, какая сила Тебя, прошедшее, вернет?» — Блок); различные фигуры *повторения* (напр., «Восстань, о, Греция, восстань, Не даром напрягаешь силы, Не даром потрясает брань Олимп, и Пинд, и Фермопилы» — Пушкин) и т. п. (см. также *анафора* и *эпифора*). Примерами фигур, варьирующих *содержание* высказывания, могут служить: *гипербола*, *литотес*, *оксиморон*, *перифраза* (см. эти слова) и т. п. К этой же категории следует отнести *антитезу*, *градацию*, *сравнение* (см. эти слова), где, однако, существенными

1026

являются также и особенности *строения* речи, характерные для этих фигур.

Понятие фигуры основывается на той предпосылке, что одна и та же мысль может быть высказана в разных словесных выражениях; эти словесные *вариации*, представляющие собой как бы (по определению Бэна) «уклонения от обыкновенного способа выражения», и именуются фигурами. Должно сказать, однако, что такой «обыкновенный», нормальный, простой, грамматически правильный, или как бы мы его ни определяли, способ выражения сам по себе является в значительной мере продуктом внесения условных, а иногда и искусственных норм в живую речь. Когда народная речь создает пословицу «семь бед — один ответ», то эллипсис, который мы наблюдаем в строении этой фразы, не является, конечно, вариацией или преобразованием какого-то грамматически полного и правильного выражения той же мысли. Такое нормальное, «обыкновенное» выражение вряд ли удастся и придумать к этой фразе, как раз потому, что сама эта пословица является самым «обыкновенным» выражением содержащейся в ней мысли. Грамматически же правильный строй речи есть уже более позднее, вторичное явление языка. Таким образом, определение того или иного выражения, как фигуры, еще не означает, что наряду с ним мы представляем себе иное, не-фигуральное, «простое» выражение той же мысли. Его может и не существовать в языке. Но, с другой стороны, есть целый ряд случаев, когда фигурация речи должна рассматриваться, как определенное преобразование мысленного материала согласно тем или иным заданиям высказывающего лица, т.–е. как явление индивидуального словесного стиля. Достаточно сопоставить

описание украинской ночи в «Полтаве» («Тиха украинская ночь» и т. д.) и в «Майской ночи» («Знаете ли вы украинскую ночь?» и т. д.), чтобы видеть разницу между стилем простым, с малым количеством фигур (у Пушкина) и стилем, изобилующим, уснащенным фигурами (у Гоголя). В современной русской литературе наиболее яркий образец

1027

фигурного стиля речи представляет собой проза Андрея Белого.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Изд. 2-е. Харьков, 1911. (Статьи: Горнфельда «Фигура в поэтике и риторике» и Харциева «Элементарные формы поэзии»). Другие библиографические указания см. при статье «Троп».

М. Петровский.

ФИГУРНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ. Есть две культуры книги. Рукописной и печатной. Фигуры, составленные из строк, не всегда стихов, имеют начало в первой культуре, и изучение их следует отнести к четырем областям знания: литературной критике, стихологии, археологии (в частности церковной) и палеографии (в частности, греко-латинской, средневековой и славяно-русской).

Фигуры известны с первых веков христианства и долгое время писались и изображались по принципу миниатюр лишь по-латыни и по-гречески. К области строгой стихологии могут быть отнесены лишь те фигуры, в которых, кроме соблюдения принципов метрики или метрики и рифмовки, выдержан определенный счет букв.

Переходное место занимают стихотворения, имеющие приблизительный рисунок, дающие удлинением и укорочением строк определенную силу (Гете).

В связи с этой темой, возникает вопрос о контурном рисунке стихотворения вообще. Роль гласных и согласных в стопе, в стихе. Вопрос, ожидающий разработки.

Фигурные стихотворения писались со знаками препинания и без них. Треугольник из книги Брюсова «Опыты»:

я
еле
качая
веревки
в синели,
не различая
синих тонов

и милой головки,
 летаю в просторе,
 крылатый, как птица,
 меж лиловых кустов,
 но в заманчивом взоре,
 знаю, блещет, алая, зарница!
 и я счастлив ею без слов.

1028

Звезда из моей XVIII–й книги:

и
 кто
 придя
 в твои
 запретные
 где не был до того никто
 найдет безмолвные твои
 и тайны света низведя
 в тьмы безответные
 родит тебе мечты
 тот светлый ты
 твоя звезда живая
 твой гений двойника
 его смиренно призывая
 смутясь, молись издалика,
 а ты, а ты, вечерняя звезда,
 тебе туда
 глядеть,
 где я
 где
 я

Приведенные фигуры были написаны по старой орфографии (твердый знак, входящий в счет букв.).

Есть фигуры в моей VI–й книге.

Исчезновение фигурных стихотворений из европейской литературы последнего столетия вполне объяснимо разобщенностью искусств. Фигуры и подобные им явления, в частности и твердые формы, процветают тогда, когда поэт в личности своей совмещает разнородные дарования, когда он в широком смысле слова артист, а не узкий специалист в одной области. (См. Эпомонион).

И. Рукавишников.

ФЛЕКСИЯ ОСНОВ (лат. «стибание»). Изменение звуков основы (см.), имеющее формальное значение, т.–е. служащее для образования

грамматических форм. Ф. О. может образовывать формы сама по себе, без помощи других формальных признаков, как, напр., в семитских языках, ср. арабск. **kataba** «он написал», **utibarni** «он был написан», в немецк. единств. ч. **Tochter** «дочь», множ. **Tochter** «дочери», русск. прош. вр. пёк, инфин. печь, или только вместе с другими формальными признаками, какими являются гл. о. аффиксы, ср. в русск. яз. изменение *o* в *a* в глагольных основах в образованиях многократного или несовершенного вида с суффиксами *-ыва-*, *-ива-*: носит—нашивает, заработать—зарабатывать, немецк. образование множ. ч. существительных с **Umlaut'ом** и суффиксом множ. ч.

1029

–*e* или *er*: Haus–Hauser, Hand–Hande и др. В индоевропейских языках Ф. О. получилась, если не во всех, то в большинстве случаев вследствие фонетического изменения (см.) звуков основы, почему–нибудь совпавшего с определенной группой грамматических фактов; впоследствии новый звуковой вид основы мог ассоциироваться в сознании говорящих с той формой, в которой он явился первоначально фонетически. Так, в русском яз. ударяемое *o* во множ. ч. таких слов, как ноги, сёла (в 1–м случае старое, а во 2–м из *e* перед твердыми) стало созвучием, как формальный признак множеств. ч., отличающий его от единств. ч., имеющего в основе другой, неударяемый гласный звук, а потому явилось и там, где его сперва не было: польта (ед. пальто), гнёзда (здесь старое *n*, которое фонетически не изменялось в *o*), народн. пётна (ед. пятно). В немецк. **Umlaut** (изменение *a, o, u* в *ä, ö, ü*) во множ. ч. явился первоначально фонетически вследствие положения гласных перед согласными, смягчившимися некогда перед **i** в окончании множ. ч.

ФЛЕКСИЯ СЛОВ. Последний суффикс или окончание собств. синтаксических форм словоизменения. Сюда в русском яз. относятся: а) надежные окончания существительных и прилагательных, с их различиями в числе и роде, б) окончания мужского, женского и среднего рода и множественного числа у прилагательных в предикативной форме и у глаголов в прошедшем времени и условном наклонении, в) личные окончания настоящего и будущего времени и повелительного наклонения. Последние суффиксы инфинитива (–ть), деепричастия (а, в, вши, чи) и наречия (о, и) не являются Ф., п. ч. формы инфинитива, деепричастия и наречия не принадлежат к формам словоизменения, а суффикс *л* в прош. врем. глаголов не Ф., п. ч. не является окончанием (последним суффиксом):

за ним следуют родовые окончания; отсутствие окончания в муж. р., являющееся само по себе формальным признаком, соотносительным с присутствием окончания в женском и среднем роде, не делает суффикса л. флексией.

Н. Д.

1030

ФЛЕКТИВНЫЕ ИЛИ ФЛЕКТИРУЮЩИЕ ЯЗЫКИ. Языки, образующие формы с помощью флексии основ (см.). Во Ф. Я. различают 1. языки по терминологии Фортунатова *собств. флективные*, в которых флексия основ является в формах, образуемых в то же время с помощью аффиксов и, следовательно, является формальным признаком только вместе с аффиксом; сюда принадлежат индоевропейские языки в лице своих древнейших или архаичных (какова, напр., б. ч. славянских языков) представителей; так, в русском *зарабатывать* формальным признаком несовершенного вида является флексия основы вместе с суффиксом *ыва-*; 2. языки, по терминологии Фортунатова *агглютинативно-флективные*, в которых флексия основы образует формы независимо от аффиксов; при этом могут быть формы, образованные с помощью одной флексии основы без аффикса, как в арабск. **qitl** (q — особый вид звука к) «враг, убийца», **qutl** «смертный» (ср. **qatala** «он убил», **qutila** «он был убит», **qatlun** «убийство»), а в формах, образованных с помощью и флексии основы и аффиксов (т. к. в формах, образованных с помощью аффиксов, необходимо присутствует и флексия основы), и флексия основы и аффиксы имеют свое особое формальное значение.

Н. Д.