

ФОНЕМА. Термин, употребляемый некоторыми учеными, м. пр. Бодуэном-де-Куртенэ и др., в значении представления звука речи, как психического эквивалента произносимого звука. Введение этого термина мотивируется м. пр. следующими соображениями: 1. Звуки речи являются в произносимой речи; воспроизведение одного и того же звука в одних и тех же словах в речи предполагает существование в психике говорящего определенного представления звука, которое и является действительным фактом языка, между тем как звуки речи сами по себе составляют достояние акустики, физиологии и антропологии. 2. Одному и тому же представлению звука (одной и той же Ф.) в произносимой речи могут соответствовать различные звуки, меняющиеся в зависимости от говорящего и от различных условий речи; так, для французского языкового

1031

сознания с представлением о звуке *p* могут на самом деле связываться различные звуки, не только различные виды *p*, но и задненёбный фриктивный звук *x*, тогда как для немецкого или русского языкового сознания это — две разные Ф.; кроме того, звук, соответствующий известной Ф., может даже при случае оставаться произнесенным. Представляя некоторые удобства в тех случаях, когда приходится иметь дело с психическими факторами звуковых явлений, понятие Ф. неприменимо к явлениям в области звуков, вызванным акустическими и физиологическими причинами.

Н. Д.

ФОНЕТИКА (греч.). Учение о звуковом составе отдельных языков и о фонетических изменениях (см.) звуков в истории этих языков. Ф. является наиболее разработанным отделом науки о языке. *Литература.* По сравнительной Ф. индо-европейских языков см. Сравнительное языковедение. По Ф. нынешнего русского языка: 1) Радован Кошутић. Грамматика руског језика. 1. Гласови. 1. Општи део. Петрогр. 1920 (на сербском яз.); 2) В. Чернышов. Законы и правила русского произношения. 3 изд. Петрогр. 1915 (элементарное руководство), а также соответствующие отделы в общих руководствах В. А. Богородицкого, В. К. Поржезинского, А. И. Томсона, Д. Н. Ушакова (см. Д. Н. Ушаков. Краткое введение в науку о языке, список пособий). Многими учеными термин Ф. применяется также к акустике и физиологии звуков речи (см.). См. также *Экспериментальная Ф.*

Н. Д.

ФОНЕТИЧЕСКАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ. Способ записи устной речи, имеющий целью возможно более точную передачу произношения. Т. к. обычное письмо не преследует этой цели, то Ф.Т. отступает от правописания во всех случаях, когда правописание не соответствует произношению, наприм., слова *вода, дуб, того* в московском произношении в Ф.Т. могут быть переданы в виде: вада, дуп, таво. Кроме того, Ф.Т. пользуется для передачи звуков или их оттенков, для которых не хватает букв обычной азбуки, или которые в обычном письме передаются не

1032

совсем точно, буквами других алфавитов, буквами, специально придуманными для этой цели, и диакритическими значками (см.). Образцы Ф.Т. текста на литературном русском яз. см. Д.Н. Ушаков. Краткое введение в науку о языке, § 57; В.И. Чернышов. Законы и правила русского произношения; Н.Н. Дурново и Д.Н. Ушаков. Хрестоматия по великорусской диалектологии, М. 1910, Приложение; Олаф Брок. Очерк физиологии славянской речи, Петрогр. 1910, приложение.

ФОНЕТИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ. Такие изменения звуков, которые не зависят от значения слов, а происходят в звуках или самих по себе, независимо от их положения в речи, или под влиянием этого положения, напр., в зависимости от соседних звуков или от положения под ударением или без ударения. Так, в русском *рука* звук *у* получился некогда из общеславянского *о* носового вследствие изменения всякого *о* носового в русском яз. в *у* (ср. польск. **reka** «рука»); в литературном и южно-великорусском произношении слова *вода* со звуком *а* в 1-м слоге это *а* получилось благодаря изменению всякого старого *о* перед ударением в *а*; в слове *свадьба* *д* мягкое получилось из *т* мягкого (ср. сватать) благодаря тому, что все глухие согласные перед звонкими изменились в звонкие. Ф.И. противопоставляются изменениям *нефонетическим* или по аналогии (см.). См. также Фонетический закон.

Н. Д.

ФОНЕТИЧЕСКИЙ ЗАКОН, или *звуковой закон.* Правило, определяющее условия, время и распространенность того или другого фонетического изменения (см.) или группы однородных фонетических изменений в каком-либо языке. Т. к. фонетические изменения не стоят в зависимости от значения тех слов, в которых они наблюдаются, то ясно, что при наличии одинаковых фонетических условий в одном и том же говоре и

в одно и то же время мы должны ждать и одинаковых фонетических изменений, т.-е., что Ф. З., если он формулирован верно, не допускает исключений, распространяясь в данную эпоху и в данном говоре на все слова, представляющие

1033

те же фонетические условия. Например, общеславянское *o* носовое в русском яз. во всех словах, где было, изменилось в *y*, предударное *o* старое в русском литературном произношении во всех словах изменилось в *a* и т. д. Если в действительности мы часто наблюдаем кажущиеся исключения из того или другого Ф. З., то это объясняется 1. или действием аналогии: идёте с *o* (буква ё) вм. *e* — по аналогии с идём, где *o* (буква ёт фонетически перед твердым звуком; 2. или действием другого Ф. З., ср. старо-славянские *суси* «сухие» и *сушити* со звуками *с* и *ш* перед *и* из *х* в силу действия разных фонетических законов; 3. или заимствованием из другого языка или говора того же языка: в русских словах *небо*, *крест* *e* перед твердыми не перешло в *o* (ё), п. ч. это — церковно-славянские слова (ср. *нёбо* в другом значении и народное *хрёст*), слова *тёща* и *лепёшка* с одной стороны и *лещ* и *головешка* с другой взяты из разных русских говоров. При этом надо заметить, что все факты, противоречащие тому или другому Ф. З. какого-либо языка, могут явиться лишь после прекращения действия этого закона (в приведенных примерах — после прекращения действия Ф. З. об изменении *e* в *o* перед твердыми).

Н. Д.

ФОРМА (и содержание). Вопрос о том, что является в произведении искусства его формой и что — его содержанием, составляет основную проблему эстетики; в отношении же поэзии (искусства слова) — основную проблему поэтики (см. Поэтика). Несмотря на обилие накопившегося вокруг этого вопроса научного материала, приходится сказать, что от бесспорного и отчетливого его разрешения мы еще далеки; как на основную причину этого, можно указать на то, что данный вопрос неотделим от целого ряда сложных философских проблем, еще неразрешенных (они относятся, главным образом, к области теории познания).

Та упрощенная трактовка вопроса, с которой мы сталкиваемся в школьном преподавании, в популярной литературе, основана на ряде недоразумений и прямых искажений.

1034

Очертим вкратце основные из возможных здесь точек зрения.

Мы имеем две основные позиции: защитников содержания и защитников формы. Начнем с первой. Для примера выберем произведение, в котором содержание подчеркнуто, иногда даже комментировано в особом предисловии или послесловии: басню; возьмем басню Крылова «Листы и корни». «Расскажите мне содержание этой басни», — говорит учитель ученику. Ученик рассказывает, как «в прекрасный летний день» листья дерева, шепчась с ветрами, хвалились своей густотой, зеленостью, тем, что они укрывают пастуха от зноя и т. п. — и как корни дерева, вмешавшись в беседу, умерили их похвальбу указанием на то, что это они, корни, питают листья, а иссохли они — погибнут и листья, и само дерево. Но то, что рассказал ученик, конечно, не есть содержание басни: если бы содержание поэтического произведения совпадало бы с тем, что изображено (события, переживания и т. д.), то даже слабое произведение, но изображающее значительные события, нам пришлось бы признать более содержательным, чем произведение высокохудожественное, но рисующее перед нами события житейски малозначительные: с этой точки зрения роман Вербицкой «Дух времени», где описано восстание 1905 г., оказался бы несравненно содержательнее «Мертвых душ» или тем более какой-нибудь чеховской миниатюры. То, что рассказал ученик, есть не содержание, а только фабула басни. Содержанием же ее приходится признать выраженную в ней «главную мысль», «идею»; идея — вот что определяет «содержательность», «значительность» произведения. Но и эта, широко-распространенная точка зрения наталкивается на непреодолимые затруднения. Ибо ответить на вопрос: какова идея басни «Листы и корни»? — оказывается невозможным.

Еще на школьной скамье нам разъяснили, что «листья» — это дворяне-помещики, а «корни» — крепостные крестьяне; отсюда идея: «дворяне-помещики обязаны своим благосостоянием и культурными достижениями труду своих крепостных крестьян». Но эта «идея»

1035

получилась только оттого, что мы приложили образы басни к истолкованию явлений русской действительности, скажем, конца 18 и начала 19 века. Приложим мы те же образы к истолкованию иного круга явлений и идея получится другая. Напр., если я стану на точку зрения не исследователя русской истории, а социолога-марксиста, то идея басни для меня расширится и существенно видоизменится: ибо под «листья» я могу подставить «идеологическую надстройку», а под «корни» — «экономический фундамент». Если я естествоиспытатель, то под «листья» я

могу подставить мир человека, а под «корни» — мир природы. Если я психолог, то под «листы» я могу подставить царство сознательной душевной жизни, под «корни» — царство бессознательного. То же, если я языковед, историк искусства, теоретик военного дела и т. д. Сколько точек зрения — столько и идей. Выражаясь в терминах Потебни: образ неподвижен, значение подвижно, изменчиво. Говорить об единой абстрактно–закрепимой идее поэтического произведения нельзя (это обстоятельно показано, но ошибочно истолковано, — Потебней и его школой, во главе с Овсяннико–Куликовским). Какую именно «идею» хотел в данной басне выразить сам *Крылов*, для нас не существенно.

Итак, перед нами — неподвижный образ, поставленный как радуга; сквозь него — его не затрагивая и не определяя — рушится водопад «идей». Что же такое образ? Это — форма, именно внутренняя форма (по определению Потебни); к ней относимы в поэтическом произведении изображаемые события, характеристики, описания — весь, так сказать, его внутренний слой.

К форме внешней относимы, с точки зрения Потебни, сторона ритмическая и собственно–звуковая. Таким образом, поэтическое произведение оказывается — насквозь формой. Это подчеркивает то течение в современном литературоведении, которое можно назвать формалистическим (см. Формальная школа). Оно устремляет свое внимание именно на форму поэтического произведения, которую рассматривает, как совокупность художественных приемов. Понятие

1036

приема вообще выдвигается ею на первое место. В наиболее резкой форме выражена эта точка зрения у Виктора Шкловского в его книжке о Розанове: «Литературное произведение есть чистая форма... Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов» (стр. 4, 8). Но и эта точка зрения не выдерживает критики: художественную форму всегда характеризует некоторое внутреннее единство и целесообразность, некая органическая целостность структуры; понятие приема является производным от этого понятия целостности и теряет смысл, будучи взятым вне его. Между тем принцип этой целостности не может быть заключен в самих выбранных поэтом приемах, ибо он есть то, что обусловило самый этот выбор и, след., предшествует ему, как некое задание, цель или — содержание, по уже понятое не как абстрактная формула, а как конкретно–организующий смысловой импульс. Однако,

проблема вскрытия *этого* импульса настолько сложна, да и далека от разрешения, что на сказанном можно остановиться.

Мы видим, что без понятия содержания обойтись невозможно, но видим также, что пока оно понимается, как абстрактно–неподвижная, рассудочная формула, оно не является содержанием, подлинно тем содержанием, которое конкретно влито в форму и неотделимо от нее.

Если где и можно искать разрешения проблемы содержания, то, по нашему мнению, лишь в более глубоком исследовании природы мира творческого мышления. Из литературы вопроса укажем на труды Потебни, Овсяннико–Куликовского, на сборники «Вопросы теории и психологии творчества» (под ред. Лезина), на работы представителей формальной школы (см. Форм. школа), наконец, на общеэстетические исследования.

М. Столяров.

ФОРМА (ГРАММАТИЧЕСКАЯ). Звуковое выражение отношения между понятиями, выраженными словами. Формы могут иметь как отдельные слова, обозначающие те понятия, отношение между которыми выражено формой, так и целые словосочетания (см.),

1037

закрывающие такие слова. Т. о. в звуковой стороне отдельного слова, имеющего Ф., должно быть обозначено 1. понятие, стоящее в известном отношении к другому понятию, выраженному другим словом, и 2. самое отношение этого понятия к другому; т.–е. значение такого слова как бы составляется из двух значений — вещественного или основного (основное понятие) и формального, т.–е. вносимого Ф–ой (отношение), и этим двум значениям соответствуют разные звуковые принадлежности слова, носящие вещественное и формальное значение, а именно — основная звуковая принадлежность слова и формальная звуковая принадлежность слова; т.–е. слово, имеющее Ф., как бы распадается на основную и формальную принадлежности или звуковые принадлежности слова с основным и формальным значениями. Поэтому Фортунатов определяет грамматическую Ф. отдельных слов, как «способность отдельных слов выделять из себя для сознания говорящих формальную и основную принадлежность слова», или — распадаться в сознании говорящих на основную и формальную принадлежности слова. При этом, основная и формальная принадлежности могут выделяться в отдельном слове, и т. о. самое слово может сознаваться, как имеющее Ф., только в том случае, если та же основная принадлежность с тем же значением имеется и в других словах с другими формальными принадлежностями, и та же формальная

принадлежность с тем же формальным значением имеется и в других словах с другими основными принадлежностями. Так, русское *рука* распадается в нашем сознании на основу (см.) *рук-* и суффикс (см.) *-а* только потому, что та же основа с тем же значением имеется и в словах *руку, рукой, безрукий* и др., и тот же суффикс *-а* с тем же значением именит. пад. единств. ч. существительного женск. р. — в словах *нога, вода, река* и др.; слово же *пожар* не распадается на приставку *по-* и основу *-жар* (хотя некогда и распадалось), п. ч. то значение, которое мы могли бы связывать с этой основой, если *по-* рассматривать, как ту же приставку, какая является в словах: *поток, поход,*

1038

постой, поклажа и пр., не тождественно со значением основы *жар-* в таких словах, как *жар, жаркий, жара* и др. По отношениям, обозначаемым Ф-ми отдельных слов и Ф-ми словосочетаний, их делят на Ф. *синтаксические* (см.) и *несинтаксические*, причем Ф. отдельных слов могут быть как синтаксическими, так и несинтаксическими, а Ф. словосочетаний — только синтаксическими. Кроме того Ф. отдельных слов по их соотношениям между собою делят на Ф. *словоизменения* (см.) и Ф. *словообразования* (см.). Способами образования Ф. отдельных слов являются образования их при помощи а) *аффиксов* (см.), б) *флекции основы* (см.), в) *удвоения* или *повторения основы* и д) *основосложения*. Удвоение основы, как формальная принадлежность слова, может быть полным и неполным; последнее было, наприм., в древне-греч. образованиях т. н. перфективного вида глаголов: *λελοιπα* «оставил», *тетροφα* «выкормил» при наст. вр. *λειπω* «оставляю», *τρετω* «кормлю». При помощи Ф. основосложения образуются т. н. *непростые слова*, состоящие из двух и более основ: *водовоз, голубоглазый, путешествовать* и пр.; нем. **Augenblick, hochwohlgeboren** и пр. (в немецк. яз. такие образования особенно часты). Основной принадлежностью таких слов являются все основы, входящие в их состав, а формальной — порядок основ (*меднокрасный* — «красный, как медь»; при обратном порядке основ слово *красномедный* могло бы значить только «из красной меди»), место ударения (ср. греч. *αυδροφθωρος* «мужеубийца» и *αυδροφθωρος αμα* «кровь убитого мужчины») и звуки, вставляемые между основами (*пароход, землемер*). О Ф. словосочетаний см. *Синтаксические Ф.*

Н. Д.

ФОРМАЛЬНАЯ ГРАММАТИКА. Грамматика, последовательно проводящая принцип изучения только форм языка и исключаящая из

своего состава все явления, не обозначенные формами языка. Ф. Г. противопоставляется т. н. *логической* (название неточное) грамматике, т. е. такой, в которой грамматические факты языка смешиваются с чисто логическими фактами, не обозначенными в формах языка. Таким смешением

1039

грамматических и логических фактов является, напр., классификация частей речи, заключающая рядом с грамматическими категориями, каковы существительное, прилагательное, глагол (выделяемый, впрочем, по другому принципу, чем существительное и прилагательное, и потому не соотносительный с ними), также и неграмматические — местоимение (см.) и числительное (см.), или встречающаяся нередко в традиционных грамматиках классификация членов предложения только по значениям (см. Дополнение, обстоятельство, Определение). Т. к. в формах языка различаются две стороны — звуковая сторона и значение, то Ф. Г. должна изучать только те значения, которые обозначены теми или другими звуковыми средствами, и только те звуки и звуковые сочетания, с которыми связаны те или другие значения (фонетика, как учение о звуках языка независимо от значений, не входит в грамматику в тесном смысле слова). При этом возможен двоякий подход: от значений к звуковой стороне форм и от звуковой стороны форм к их значениям. Последний подход, как более простой и дающий возможность в большей степени оставаться в пределах изучения форм языка, чем первый, и применяется обычно в Ф. Г. Т. к. нередко при построении Ф. Г. составители обращают главное внимание на определение звуковой стороны грамматических форм, оставляя значения, вносимые этими формами, недостаточно выясненными, то в литературе по вопросам методики преподавания языка часто встречается неправильный взгляд на Ф. Г., как такую, которая изучает только внешнюю, звуковую сторону грамматических форм, независимо от их значений, и существуют даже попытки изложения Ф. Г. применительно к такому взгляду. Но такие попытки имеют так же мало общего с собств. Ф. Г., как и традиционные грамматики, смешивающие грамматические факты с неграмматическими. См. 1) А. М. Пешковский. Школьная и научная грамматика. Изд. 4, 1923, Петрогр.; 2) Русский язык в школе. Сборник... под редак. Д. Н. Ушакова; 3) Николай Дурново. Действительно ли есть противоречие между

1040

формальной грамматикой и логикой? Родной язык в школе. 1923, кн. 3.

Н. Д.

ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА (в языковедении). Так наз. те представители науки о языке, которые понимают грамматику, как учение о формах языка, и потому находят возможным изучать в грамматике язык только со стороны форм. Понимание того, что такое форма, делит Ф. Ш., по крайней мере, на два совершенно противоположных лагеря. *Московская школа*, идущая за акад. Ф. Ф. Фортунатовым († 1914), к которой принадлежат акад. А. А. Шахматов († 1920), Поржезинский, Пешковский, Ушаков, Дурново, Петерсон и их ученики, рассматривает форму, как звуковое выражение известных значений (см. Форма грамматическая), и находит возможным изучать формы языка только, как совокупность звуковой стороны формы и значений, обращая внимание на психологические процессы, находящие себе звуковое выражение в формах языка. Другая группа, не представляющая единого целого, стремится изучать форму, как что-то, не связанное со значением (Будде, Державин и ряд учеников Будде). В стороне от них стоит *школа Потемни* (Овсянко–Куликовский, Ветухов и др.), придающая звуковой стороне формы меньшее значение, чем *Московская школа*, но тем не менее считающая формы языка единственным предметом изучения грамматики. Характерной особенностью этой школы является то, что главное внимание ее представителей обращено на изучение отношений, выражаемых формами сказуемости. Противники Ф. Ш., к которым принадлежат не только лица, научно не достаточно подготовленные, но и некоторые ученые (напр., Щерба и др.), нападая на Ф. Ш., по б. ч. плохо разбираются в различных течениях Ф. Ш., приписывая представителям *московской школы* то понимание формы, какое свойственно Будде, Державину и пр. Отчасти повод к этому дают и некоторые представители *московской школы*, которые, принципиально считая значение одним из основных компонентов формы,

1041

в своих работах часто недостаточно учитывают его роль.

Н. Д.

ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА. Этим названием принято обозначать молодую русскую школу литературоведов, имеющую своим органом издательство «Опояз» (О поэтическом языке); к ней принадлежат: Виктор Шкловский, Л. Якубинский, Е. Поливанов, О. Брик, Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский, Ю. Тынянов и др. Ближе к ним стоят некоторые исследователи лингвисты (Р. Якобсон). Представителями формального же

метода являются некоторые литературоведы, с вышеуказанной группой не связанные, напр., М. Петровский.

Основным признаком, роднящим между собой всех вышеназванных исследователей, является то исключительное и пристальное внимание, которое они уделяют вопросам поэтической формы, понятой, как совокупность или система художественных приемов, применяемых поэтом для создания выбранного им впечатления. Искусственность искусства слова — вот что, если можно так выразиться, подчеркивается и исследуется формальной школой. Для формалистов характерны такие заглавия статей и глав: «Как сделана Шинель» (Б. Эйхенбаум — в сб. «Поэтика»), «Как сделан Дон Кихот» (Викт. Шкловский — в книге «Развертывание сюжета»); для направления их внимания показательны такие фразы: «образ художественного произведения — всегда есть построение и игра... Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова» (П. Эйхенбаум: «Как сделана Шинель»). Таким образом, центральным понятием поэтики является с этой точки зрения понятие приема. «Задача общей или теоретической поэтики — дать систематическое описание поэтических приемов» (В. Жирмунский: «Задачи поэтики», в № 1 журнала «Начала», стр. 63).

Работа молодой школы в этой области дала определенные и ценные плоды — в особенности если принять во внимание, как мало внимания уделяло русское литературоведение

1042

вопросам поэтической формы, как таковым. Достаточно перечислить ряд названий, чтобы стало ясным разнообразие и свежесть тем, затронутых формалистами: «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», «Развертывание сюжета», «Молодой Толстой», «Задачи поэтики», «Достоевский и Гоголь» (к теории пародии), «Розанов», «Тристрам Шенди Стерна и теория романа», «Мелодика стиха». И в разработку этих тем представители формального метода сумели внести много труда, находчивости, остроумия — что выдвинуло формальное течение на видное место в русском литературоведении.

Однако, приходится указать, что формалисты в своих работах недостаточно ясно оперируют самым понятием поэтической формы в его последних корнях, уходящих в проблемы общеэстетические. Ибо основное их понятие — прием — есть понятие *производное* от целостно-единого

задания произведения, его смыслового импульса, и приобретает художественную значимость лишь тогда, когда он рассматривается, как воплощение этого конкретно-индивидуального импульса «души» произведения. Между тем Шкловский пишет: «Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов» (Розанов, стр. 8). Такая постановка вопроса обесмысливает прием (эстетически) и превращает его в самодовлеющий факт «поэтического языка», т.-е. поэтику подменяет лингвистикой. Правда, некоторые представители формального метода смягчают точку зрения Шкловского, некоторые (как, например, В. Жирмунский и Б. Эйхенбаум) усматривают указанную подмену и пытаются освободиться от нее. Из работ, принадлежащих представителям формальной школы, укажем: «Сборники по теории поэтического языка» (Викт. Шкловский, Л. Якубинский, Е. Поливанов и др.); выпуски I и II. 1916 и 1917 г.; «Поэтика» (та же группа авторов), 1919 г.; Виктор Шкловский: «Воскрешение слова», 1914 г.; «Тристрам Шенди Стерна и теория романа», «Развертывание сюжета», «Розанов» (все — 1921 г.); В. Жирмунский: «Композиция лирических стихотворений», 1921 г.; «Задачи

1043

поэтики» (в журн. «Начала», № 1, 1921 г.); «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», 1922 г.; «Поэзия Александра Блока», 1922 г.; Ю. Тынянов: «Достоевский и Гоголь» (к теории пародии); Р. Якобсон: «Новейшая русская поэзия», 1921 г.; Б. Эйхенбаум: «Мелодика стиха»; М. Петровский: «Композиция новеллы у Мопассана» (в журн. «Начала», № 1); В. Виноградов: «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» (там же); Б. Эйхенбаум: «Молодой Толстой», 1922 г.; В. Виноградов: «Стиль «Двойника» («Достоевский», сборник под ред. А. С. Долинина, 1922 г.).

М. Столяров.

ФОРМАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ. Значение, вносимое формой слова или словосочетания и указывающее на отношение основного значения слова к значениям других слов в данном словосочетании или независимо от него, или изменяющее значение слова по сравнению со значением других слов с тем же основным значением. Так, в словах *рука*, *руку* по сравнению их между собою Ф. З. будет значение именительного и винительного падежей, как изменяющее их значение при одном и том же их основном значении (название известной части человеческого тела); в словах *труба* и *трубач* Ф. З. — разное отношение обозначенных этими словами предметов к одному и тому же предмету (труба), как видоизменение одного и того же

основного значения. Ф. З. в формах слов и словосочетаний обозначается т. н. формальными принадлежностями этих слов и словосочетаний. См. *Форма (грамматическая)*.

Н. Д.

ФРАЗА. См. Предложение и Сказ.

ФРАНЦУЗСКАЯ БАЛЛАДА (Баллада формы) — канонизированная поэтическая форма. Среди канонических форм Б. является не вполне откристиллизовавшейся (еще менее откристиллизовавшаяся канцона см.). Происхождение Б. итальянское. Во Франции достигает своего развития. Из поэтов, писавших Б., известны **Clement Marot, Rousseau, Voiture**, и др:

Обычно Б. имеет три строфы (станса, куплета) и **envoi** — обращение. Исследователи наблюдают наиболее

1044

часто 8, 10, 12 стихов в строфе и приблизительно половину в **envoi**. Допустимы отступления. (В некоторых Балладах **Voiture'a envo** имеет такое же количество стихов, как и куплеты). Строгая форма Б. имеет на протяжении всей пьесы только две рифмы — А и В или А и А' или В и В', приняв за мужскую А и за женскую В, расположенные одинаково во всех куплетах. Расположение рифм в **envoi** такое же, как во второй части куплета. Последний стих куплетов и **envoi** одинаков (**refra** — повтор).

Пример:

Fameux auteur, de tous auteurs le coq.
 Toi don l'esprit agréable et fertile
 Des ratineurs a soâtenu le choc
 Par un écrit dont sublime est le style,
 Plus éloquent quo ne, fut feu Virgile,
 Tu leur fais voir qu on' doit les mettre au croc
 Quand tu combats, la victoire t'est hoc

.....

Envoi:

Grands jçavantas, nation incivile
 Dont Capelin est seul ustencile,
 Plus on ne voit ici de votre affroc,
 François langage est os, le vòtr-argilte
 Bon seulement pour ceux qui portent froc
 Pour sui Damon, ils n'ont plus d'autre asytle!
 Quand tu combats, la victoire t'est hoc.

В связи с расширением Баллады, а, следовательно, и увеличения строф ее, авторы столкнулись с трудностью, а отчасти и однообразием при

употреблении одной пары рифм. Отсюда понятно допущение третьей рифмы. В теории, при еще большем увеличении строф, возможно допущение четвертой и т. д. рифмы.

В русском стихосложении до сих пор форма Б. не вышла еще из стадии подражательности. Есть несколько опытов, данных группой русских символистов. Беру пример Баллады Мих. Кузьмина из книги Шульговского:

Казалось нам: одежда мая
Сквозные скрасила кусты,
И ветер, веток не ломая,
Слетит из синей высоты.
Проглянут пестрые цветы,
Засвищут иволги певучи,
Зачем же радость простоты
Темнится тенью темной тучи?

Деревья нежно разнимая,
Кто вышел к нам из темноты.
Его улыбка — речь немая,

1045

Движенья быстры и просты.
Куда от вольной красоты
Ведет он нас тропой колючей,
А дали из-красна желты
Темнятся тенью темной тучи.

Шесть дней идем, заря седьмая
Осветит дальние кресты, —
И вождь, — не слабая тесьма я. —
Сковались крепко он и ты.
И третья есть вы все — чисты,
Желанья нежны и не жгучи,
И лишь пройденные мосты
Темнятся тенью темной тучи.
О, вождь, мы слабы, как листья,
Веди нас на любые кручи!
Ведь только дни, что прожиты, —
Темнятся тенью темной тучи.

Известные мне Баллады в русской поэзии — все трехрифменные и, следовательно, взятые с образцов не канонических.

При трехрифменности по схемам русских поэтов, дававших опыты французской Баллады, на русском языке неизбежно получается между строфами стык (см.) однотипных, непарных рифм (м-м, ж-ж; а-а' в-в'). Этого нежелательного явления те же авторы, как и вообще все поэты, серьезно работающие над стихом, во всех остальных случаях строфики явно избегают. Допущение ими этого стыка именно во Французской Балладе, и

только в ней, может быть объяснено или несоответствием русских и французских рифм в смысле лингвистической разницы между ж. и м., или тем, что за образцы были приняты недостаточно совершенные Баллады или, наконец, что русским авторам не попадались вовсе двухрифменные Баллады.

Можно писать и по русски Баллады о тремя и большим количеством рифм, если употреблять одни мужские или одни женские или даже дактилические рифмы, или же, употребляя женские и мужские, изобрести иную схему.

Даю пример моей двухрифменной Баллады.

Ищу тебя, как ищут клада,
 Простой восторг простых времен.
 Пусть по ложбинам мора, глада
 Течет твой вещей красный сон.
 Простейший мантры гулкий звон
 Бьет из разрушенного града.
 Из тысяч грустных похорон
 Воскресни, древняя Баллада!
 Пляши на трупах. Так и надо.
 Для них, для нас один закон.

1046

Всегда, как в дни Алкивиада,
 Борьба понятий и знамен.
 Эй! Веселей вози, Харон.
 Смотри! По лесу мчит Дриада.
 Под звон мечты сквозь жизни сон
 Воскресни, древняя Баллада.
 Афины, Рим, Париж, Гренада,
 Дни ваши — пища для ворон.
 Но ваших песен — пальм громада
 Переплела узоры крон.
 Звучит, звучит тетраордон,
 Любви и мудрости ограда.
 Благослови нас, Аполлон.
 Воскресни, древняя Баллада!

Envoi:

Для вас, царицы без корон,
 Поэтов, воинов услада;
 Для вас, чей нимб то смоль, то лен,
 Воскресни, древняя Баллада!

Ив. Рукавишников.

ФРИКАТИВНЫЕ СОГЛАСНЫЕ (от лат. *fricare* «тереть»). Согласные (см.) звуки, характерным признаком которых является немзыкальный шум, получающийся от трения выдыхаемого воздуха при неполном сближении органов речи. Ф. С. наз. также *длительными*, т. к. характерный для них шум может длиться произвольное время, т.-е. Ф. С., в противоположность взрывным (см.), можно тянуть, К Ф. С. в русском яз. принадлежат согласные звонкие (см.): *в, з* (то, какое произносится в немногих словах, как *легко, мягко*, когда и некот. др.), *ж, з, ј* (в начале таких слов, как *елка, ель, юг, яма*) и глухие (см.) *с, ф, х, ш* твердые (см.) и мягкие (см.).

Н. Д.

ФУТУРИЗМ. Этот литературный термин взят от латинского слова *Futurum* — будущее. Футуристы называют иногда себя у нас в России «будетлянами». Футуризм, как устремление к будущему, противопоставляется *пассеизму* в литературе, устремлению к прошедшему. Футуристы бросают за борт тяжелый груз прошлого. Поэзии тоскливого воспоминания они противопоставляют поэзию *лихорадочного* устремления к будущему. Отстаивая футуристическое понимание жизни, футуристы с ненавистью обрушиваются против символистов, даже против таких мастеров, как Эдгар По, Бодлэр, Маярме и Верлэн, ибо они, по словам Маринетти, «плыли по реке времени, непрерывно обращая головы

1047

назад, к отдаленному голубому источнику *Прошлого*, к *прежнему* небу, где цветет красота. Для них нет поэзии без тоски, без вызывания почивших времен, без исторического и легендарного тумана». «Мечтательной голубизне, черной меланхолии и унылому минору футуристы противопоставляют огонь борьбы, энергию творчества и восторг кипящих юных сил. «Мы красные, мы любим красное, и с отблеском топков локомотивов на щеках, мы воспеваем торжество Машины, которую они (пассеисты) глупо ненавидели», — говорил в своей горячей речи основатель футуризма в Италии Маринетти.

Чтобы лучше разобраться в принципах этой литературной школы, появившейся одновременно в ряде стран, обратитесь к первоисточникам, прежде всего к манифестам итальянского футуриста Маринетти, которые были одновременно напечатаны и в книге Маринетти «Футуризм», и в книге Таставена «Футуризм» (на пути к новому символизму), тоже появившейся в 1914 году. Эти манифесты не только характеризуют воинственный национализм агтресивной молодой буржуазии Италии, колыбели фашизма, но и прекрасно выявляют основы футуристической

чувствительности, футуристического лиризма, футуристической поэтики, футуристически-новаторской оригинальности.

Дети современного промышленного города с его машинами, электрофикацией, с его динамизмом восстали во имя будущего против поэзии прошлого, разбитой параличем и подагрой, против последних любовников луны, против «морализма, фетишизма и всех оппортунистских и утилитарных пошлостей».

С юношеской беззаветной отвагой и безудержной жизнерадостностью итальянские футуристы «слезам красоты, нежно склоняющейся над могилами, противопоставили резкий профиль пилота, шоффера, авиатора».

Героем футуризма явился новый человек с ненасытным «Я», новый буржуа, охваченный воинствующим настроением, империалист до мозга костей, пропитанный атмосферой современного города.

1048

Новое мироощущение явилось содержанием поэзии итальянских футуристов, решивших порвать с прошлым Италии, которая стала музеем и усыпальницей былой красоты.

«Красота быстроты» вот лозунг этих горячих урбанистов.

Форма поэзии футуристов была пропитана тем же урбанизмом, той же энергией автомобильной скорости.

«Ускорение жизни, которое теперь всюду почти обладает быстрым ритмом. Физическое, интеллектуальное и эмоциональное балансирование человека на натянутом канате скорости среди противоположных магнетизмов, многогранность одновременного сознания в одном чувстве мира» — вот что видит Маринетти в современности.

Поэта, захваченного динамизмом, уже не удовлетворяют синтаксис и лексикон предшествующей эпохи, когда не было ни автомобилей, ни телефонов, ни фонографов, ни кинематографов, ни аэропланов, ни электрических железных дорог, ни небоскребов, ни митрополитенов.

У поэта, исполненного нового чувства мира — беспроволочное воображение.

Под беспроволочным воображением Маринетти понимает «абсолютную свободу образов или аналогий, выражаемых освобожденным словом, без проводов синтаксиса и без всяких знаков препинания».

Эту абсолютную свободу слов, без всякого условного порядка, он ставит в связь с лиризмом — очень редкую способностью опьяняться жизнью и опьянять собой.

Одаренный лиризмом сын современного города, попадает в зону повышено напряженной жизни, бросает вам на нервы, волнуясь и спеша, все свои зрительные, слуховые и вкусовые ощущения по прихоти их безумного галопа и стремится лишь к передаче всех вибраций своего я.

Телеграфические слова, телеграфические обороты с пропуском глаголов, телеграфические образы служат средством выявить повышенное нервное настроение.

Непосредственную аналогию сменяет отдаленная аналогия между несходными, на вид противоположными вещами.

1049

Это усиливает быстроту и глубину действия, производимого образами. При головокружительной смене образов такая острота необходима.

Маринетти предлагает сравнивать фокстерьера не с маленькой породистой лошадей и даже не с телеграфным аппаратом Морзе, а с кипятком. «Только путем таких широких аналогий этот оркестровый, многокрасочный и полиморфный стиль может передать жизнь материи».

Разрушается синтаксис, вихрем проносятся слова на свободе. Начинается словотворчество, на место строгого метра выдвигается свободный стих, с вольными ритмами, буйное слово не укладывается на Прокрустово ложе прежней поэтики. Опыты Уитмана, Гриффина, Верхарна над свободным стихом широко используются футуристами.

В 1909 году появился первый манифест Маринетти, а уже с 1910 г. в России начинают появляться стихи петербургских эгофутуристов и московских кубофутуристов.

В Петербурге эгофутуристы в 1912 году спланиваются вокруг издательства «Петербургский Глашатай», с Иваном Игнатьевым во главе. В группу входят: Д. Крючков, Игорь Северянин, К. Олимпов (Фофанов–сын), П. Широков, Рюрик Ивнев, Василиск Гнедов, Вадим Шершеневич.

Игорь Северянин, воспитавший свое дарование на произведениях Фофанова–отца, Лохвицкой, Бальмонта, и выпустивший с 1912 г. по 1914 г. 35 сборничков своих поез, один из первых начал открывать словесные Америки, приспособлявая слова поэзии к запросам современного модернизированного города, одним из первых в России пустил в ход в 1911 году новое наименование — «Эгофутуризм».

Он становится на короткое время выразителем настроения буржуазных кругов, идолом мещанских салонов, и до отречения своего от эгофутуризма, действительно, «повсеградно поэкранен и повсесердно водворен» и даже после одной из анкет (конечно, таким анкетам грош цена) провозглашен королем поэтов.

1050

Первым членом символа веры петербургских эгофутуристов явилось преклонение перед началом эгоистическим. Целью эгопоэзии становится «всесильный эгоизм», «как единственно правильная жизненная интуиция».

Торжествующий эгоизм облекается в одежды аморализма. Темы города, города веселящегося, темы современного Вавилона, собирающего на пир Валтасара людей, прожигающих жизнь по формуле «а после нас хоть потоп».

Северянисты обогащают свой словарь новыми, порой удачными, словообразованиями, пуская в ход много иностранных словечек бульварного типа, весьма ходких в будуарах, на файфоклоках, на модных курортах, в кафе и салонах.

Но если стремительный, воинственный итальянский футуризм овеян шумами, движением, огнями города, то петербургский эгофутуризм опутан чарами демимонда, он в плену у шелеста шелковых юбок, он в утаре от будуарных ароматов.

Маринетти возвестил презрение к женщине, Игорь Северянин воспел демимонденку.

Свое «мороженое из сирени», «свои ананасы в шампанском» он разделил с веселыми спутницами на острова Любви.

Конечно, вся эта пудренная романтика слишком мало походила на буйный итальянский футуризм. Петербургские эгофутуристы: К. Олимпов, Широков, Шершеневич продолжали дело Иг. Северянина.

И вот против гладкой певучести напудренных, подведенных, шуршащих шолком поэт, восстали московские кубофутуристы. Будуарным, галантным «эгопшютистам» они противопоставили свою первобытность.

Еще с 1910 г. кубофутуристы объединяются вокруг братьев Бурлюков, в их группе выступают: талантливый Велемир Хлебников, Владимир Маяковский, этот неистовый Роланд улицы, и высокоодаренная, чуткая, влюбленная в природу Елена Гуро, к сожалению рано умершая. С ними же подвигается Крученых.

Кубофутуристы выступают на защиту слова, как такового, «слова выше смысла», «заумного слова».

По следам Маринетти они расшатывают

1051

русскую грамматику, они сочетание слов подменяют сочетанием звуков. Они уверяют, что «для изображения головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей — надо по новому сочетать слова». И вот они пропускают глаголы, предлоги, прилагательные. Они усваивают телеграфный стиль, они уверяют себя, что, чем больше беспорядка внести в построение речи и предложений, тем лучше.

Если петербургские эгофутуристы блистали лексиконом пышных французских и немецких демимонденских слов, то московские кубофутуристы Велемир Хлебников и Крученых вместо слова «морг» выдвинули слово «трупарня», вместо слова «университет» — слово «всеучбище» и т. д. «Зачем заимствовать у безъязыких немцев, когда есть великолепное слово» — восклицают кубофутуристы, возненавидевшие «оскопленное» слово. Парфюмерный лексикон Северянина заменился «Рявом» Велемира Хлебникова. Цель кубофутуристов «подчеркнуть *важное значение всех резкостей, несогласив (диссонансов), и чисто первобытной грубости*», заменить сладкогласие горькогласием или злогласом.

Самая инструментовка стиха у них ничего общего не имеет с инструментовкой петербургских эгофутуристов, задававших поэзоконцерты в музыкальном стиле К. Бальмонта, Фофанова (отца), Мирры Лохвицкой.

«У писателей до нас» — пишет Крученых в книжке «Слово как таковое» — «инструментовка была совсем иная, например:

По небу полуночи Ангел летел
И тихую песню он пел и т. д...

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картина, писаная киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на

па-па-па
пи-пи-пи
ти-ти-ти.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок. Мы дали образец другого звука и словосочетания:

Дыр-бул-щыр
убещур
скуп

(Кстати, в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина).

Не безголосая томная сливочная тянучка поэзии (пасьянс... пастила...), а грозная *баячь...*» (9).

Кубофутуристы разрабатывают свой «заумный язык». В особенности много сделал в области «рече-творчества» В. Хлебников в своих книгах «Ряв» и «Сборник стихов» (1907—1914 г.), «Зангези». Талантливый поэт умер в 1922 г. Хлебников, по словам В. Маяковского: «Создал целую «периодическую систему слова». Беря слово с неразвитыми неведомыми формами, сопоставляя его со словом развитым, он доказывал необходимость и неизбежность появления новых слов». В декларации «заумного языка» в сборнике «Заумники» (1922) А. Крученых писал: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) «языком, не имеющим определенного значения (не застывшим) *заумным*» (стр. 12).

Если Крученых дальше своего «дыр-бул-щыр»'а не пошел, весьма ловко прикрывая свою бесталантность гениальным набором звуков, зато талантливый Владимир Маяковский создал, действительно, поэзию города улицы, площади, показал себя смелым мастером слова, искусным новатором и властным нарушителем грамматических правил, показал себя поэтом уличного движения, уличного пейзажа, создателем нового стиля и оказал огромное влияние на молодежь, особенно, на Шершеневича и Мариенгофа.

Буйный озорник, ненавистник сытого, самодовольного мещанина, заклятый враг слащавых нежностей, дешевой напомаженности и подведенной красоты, он в своей острой и злой поэме-сатире «Братья писатели» бросил слова нового уличного поэта:

Господа поэты
неужели не наскучили
пажи,
дворцы,
любовь,
сирени куст вам?
Если
такие, как вы,

творцы —
мне наплевать на всякое искусство.
Лучше лавочку открою.
Пойду на биржу.
Тугими бумажниками растопырю бока.
Пьяной песней
душу выржу
в кабинете кабака
(стр. 100, сборник «Все»).

Напудренного, лакированного Иг. Северянина он бьет в лицо наотмашь
кастетом грубых слов:

Из сигарного дыма
ликерною рюмкой,
вытягивалось пропитое лицо Северянина.
Как вы смеете называться поэтом
и серенький чирикать как перепел.
Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!
Вы —
обеспокоенные мыслью одной —
«Изящно пляшу ли»,
смотрите, как развлекаюсь
я —
площадной
сутенер и карточный шулер.
От вас,
которые влюбленностью мокли,
от которых
в столетия слеза лилась,
уйду я,
солнце моноклем
вставлю в широко растопыренный глаз.
(Облако в штанах, сборник «Все», стр. 81).

Это был поистине уличный поэт, с трубной глоткой, вооруженный
кастетом и настоящей силой кулачного борца. От его поэзии пахло
эпохой возрождения с ее яркой грубостью нравов, яркой одаренностью, с ее
художниками, переходящими от шпаги к кисти и от кисти к шпаге. В одном
лице сочетались и разбойник с большой дороги, и поэт шумной столичной
улицы. Этому бойцу, выросшему на стихах и ритмах Уитмана, сродни душа
города.

и жуть
взглянуть
отрадно глазу.

Не бутафорию города вы чувствуете в его острой, колющей, гиперболической, грубой, воющей поэзии, эта бутафория досталась бесчисленным игрушечным поэтикам, которым суждено все «перенимать»

1054

и ничего не переживать...

Протестуя и возмущаясь против площадных слов, бьющих в душу, вы видите в его поэзии трагическое лицо города, искаженное гримасой боли. За паясничаньем и богохульством вы услышите муку городского поэта, у которого из воющей глотки вырываются не слова — «судороги, слипшиеся комом». Помяловщиной, бурсой, величайшим ожесточением повеяло от словесного бунта Маяковского, которому тоже надоело «подчищенное человечество», тоже хочется крикнуть свое — «полюбуйтесь».

Как Максиму Горькому, ему надоели мизерные люди с мертворожденными сердцами. За озорством, звериным воем, заглушающим шумы города, со скрежетом зубовным вырвались слова:

стекая ненужной слезою
с небритой щеки площадей,
я
быть может
последний поэт.

Этот горластый уличный паяц кричит свое «Нате» мещанской толпе, кричит па вею площадь.

А если сегодня мне, грубому гунну,
Кривляться перед вами не захочется — и вот
Я захохочу и радостно плюну, плюну
В лицо вам
Я — бесценных слов транжир и мот.
(«Нате»).

Преодолейте грубую форму, вслушайтесь в слова, заглушенные криком самого поэта, и тогда вы вдруг поймете и почувствуете трагическую красоту бьющих по сердцу стихов: «Скрипка и немножко нервно», «Послушайте», «Хорошее отношение к лошадям», «Война и мир».

Неожиданные, необычные, дикие, грубые, плакатные образы обрушиваются на вас, возмущая вас, и овладевают вами. А поэт играет свой «ноктюрн на флейте водосточных труб», он мчится с вами в трамвае, и

кричит вам, но не на ухо, а в ухо: «фокусник рельсы тянет из пасти трамвая», «улица провалилась, как нос сифилитика», «лебеди шей колокольных гнутся в силках проводов», «Лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок», «ветер колючий трубе вырывает дымчатой шерсти клочок».

1055

Вы вдумываетесь в образы и вы начинаете понимать мастерское кубофутуристическое изображение городской жизни, городского пейзажа, прекрасного в движении, в смене линий, красок, пересекающихся плоскостей, звуков, теней, в дрожании улиц. Поэт городских ноктюрнов, «царь ламп», поэт с душой «натянутой, как нервы проводов», с гордостью возвещает пронзительно, как сирена:

Я вам открою
 словами
 простыми, *как мычанье*
 наши новые души
 гудящие,
 как фонарные дуги.

Одинокий уличный поэт, готовый порой броситься на рельсы под паровоз, уличный поэт, считающий порой людей лишь бубенцами на колпаке у бога, уличный паяц, непонятый и оплеванный тупой толпой и признающийся вам: «я не знаю, плевков — обида или нет», жаждет светлого праздника в жизни людей и пишет в 1915 году пророческие строки:

Я
 обсмеянный у сегодняшнего племени,
 Как длинный
 скабресный анекдот,
 вижу идущего через горы времени,
 Которого не видит никто.
 Где глаз людей обрывается куцо
 Главой голодных орд
 в терновом венце революций
 грядет шестнадцатый год.

И когда пришли 16, а за ним 17—18—19—20 годы, чреватые восторгом и мукой, как столетия, паяц нашел на площадях новую толпу, ринулся не на рельсы головой в ужасе одиночества, а бросился сердцем в толпу и грянул свой левый марш, грубый, дикий, мощный и властный, покрывающий рев толпы.

Русский футуризм начал шоколадным Северяниным, кончил неистово ревущим Владимиром Маяковским, который за десять лет успел перешагнуть через себя прежнего, одинокого.

Этот русский Маринетти стал трубным гласом народившегося коллектива. В его устах гипербола стала рупором.

После октябрьской революции Игорь Северянин и петербургские северянисты отошли от современности. Вадим Шершеневич

1056

явился одним из основателей новой школы, выступившей под флагом имажинизма для того, чтобы отойти и от нее в 1922 г. Владимир Маяковский стал коммунистом футуристом. Коммунисты–футуристы первые пришли в советскую печать после октябрьской революции. Они стали «ком–футами», они приняли коммунизм в содержание своей поэзии, они оказали несомненное влияние на некоторых из пролетарских поэтов (Филиппченко, Александровский, Карганов, Доронин, Садофьев). В особенности большое влияние оказывал Владимир Маяковский. Дальневосточные поэты в особенности обнаружили тяготение к футуризму, благодаря влиянию поэтов Асеева и Третьякова. Журнал «Творчество» на Дальнем Востоке стал органом революционных футуристов. Несмотря на то, что ком–футы торжественно в своих манифестах возвещали о своей революционности, в советской прессе после 20 года все резче и резче выступают против футуризма. Основатель пролеткульта, ныне покойный Ф. И. Калинин, в «Пролетарской Культуре» писал в статье «О футуризме»: «Это есть социальное явление капиталистического строя, идеология, дошедшая до пределов своего конечного развития. Это предсмертное метание буржуазного духа, предчувствие гибели».

В сущности мы присутствуем при распаде футуризма, который был связан с крайним индивидуализмом воинствующих, имажинистически настроенных слоев буржуазии. Как школа, футуризм сыграл в России положительную роль, несколько выявил на первый план современную динамику и новые ритмы в связи с подчеркиванием характерных черт урбанизма. Эти черты легли в основу пролетарской поэзии. Эксцессы заумников, свидетельствовавшие о распаде личности, о распаде слова, как средства общения, будут отброшены литературой, тесно связанной с коллективом.

ЛИТЕРАТУРА.

Маринетти. 1) Футуризм, изд. «Прометей», 1914 г. 241 стр. Петербург.

1057

2) Футуристы. Изд. Северн. Дни. Москва. 1916 г. Стр. 203. *Футуристы.* Первый журнал русских футуристов, № 1–2. Москва. 1914 г. Стр. 157.

А. Крученых. 1) Фактура слова. Стр. 24. Изд. Маф. Москва. 1923 г. 2) Сдвигология русского стиха. Стр. 48. Маф. Москва. 1923 г. 3) Апокалипсис в русской литературе. Стр. 48. Изд. Маф в Москве. 1923 г. *Закронеvский*. Рыцари безумия (футуристы). Изд. Идзиковского. Киев. 1914 г. Стр. 163. *Г. Таставен*. Футуризм (на пути к новому символизму с прилож. футур. манифеста Маринетти). Изд. «Ирис». Москва. 1914 г., 32 стр. *В. Брюсов*. Здравого смысла тартарары (диалог о футуризме). Русская Мысль. 1914 г. III. *В. Львов–Рогачевский*. «Современник». Символисты и наследники их. 1913 г. Кн. VI—II. *К. Чуковский*. «Футуристы Петрг.». «Полярная Звезда». Стр. 94. 1922 г. *Шапириштейн–Лерс*. Общественный смысл русского литературного футуризма (неонародничество русской литературы XX века), Предисловие А. В. Луначарского. Изд. Миронова. Москва. Стр. 80. 1923 г. *Владимир Маяковский*. «В. В. Хлебников». Некролог. «Красная Новь» литерат.–худ. журнал июль—август 1922 г. *А. Якобсон*. Новейшая русская поэзия. 1921 г. Прага. Стр. 68. *Критика о творчестве Игоря Северянина*. Статьи Брандта, Брюсова, Боброва. Изд. Пашукяниса, с прилож. портрета и автобиографии. Москва. 1916 г. Стр. 159. *Василий Каменский*. Его — Моя биография великого футуриста. Книгоиздательство Китоврас. Москва. 1918 г. Стр. 228. *Книги Игоря Северянина, Велемира Хлебникова, Владимира Маяковского, А. Крученых, Елены Гуро, Василия Каменского, Асеева и др. Важнейшие сборники: Садок Судей I–й, II–й*. Изд. Журавль. Москва. 1913 г. *Пощечина общественному вкусу*. Изд. Кузьмина. Стр. 112. Москва. 1913 г. *Поэтика Футуристов: Виктор Шкловский*. Воскрешение слова. Петрг. 1914 г. *Поэтика*. Сборник по теории поэзии языка. 1919 г. Петроград. Журнал «Леф». кн. I, II изд. Госуд. изд. 1923 г.

В. Львов–Рогачевский.

1058

Х

ХАРАКТЕРИСТИКА (Χαράσσω— черчу). Выбор из многообразия признаков, которые несет от каждого предмета или явления окружающей нас действительности наше восприятие, самого существенного, определяющего, характерного — принадлежит к числу основных деятельностей человеческого интеллекта. Только благодаря возможности такого выбора и достигаемой им экономии мысли, наше сознание не растеривает себя в беспорядочной смене жизненных мельканий, а, наоборот, собирает и организует воспринимаемый им хаотически–пестрый мир, укореняет его в себе, становится его мощным распорядителем.

Осуществление и опору эта возможность, прежде всего, нашла себе в человеческой речи. В эпоху своего возникновения каждое наше слово, называя данный предмет его существеннейшим для современного ему восприятия признаком, подчеркивая этот признак самым сочетанием употребленных для того звуков, являлось не только условным знаком предмета, но обязательно и его сжатой характеристикой. Корова значила рогатая, слон — зубатый, рука — берущая, мышь — вор и т. д... В своей совокупности первобытный язык давал полную характеристику действительности, как она предстала докультурному человеку, и являлся в силу этого могущественным орудием примитивного познания. Но с течением времени характеризующе-познавательная функция речи утрачивала свой внутренний **raison d'être**. По мере культурного развития, первоначальное этимологическое значение слов забывалось, заглушались их звукообразы, притуплялась «внутренняя форма» — характеристика. Слово — образ становилось словом — термином. Художественно-связанная

1059

с миром и его явлениями *речь* превращалась в механически-усвояемый язык, вполне удовлетворяющий и потребностям общения людей друг с другом, и целям научного, укорененного не в образах, а в понятиях, познания действительности (ср. современные слова — характеристики: автомобиль — самокат, аэроплан — воздухолет и др., охотнее воспринимаемые нашим сознанием, как термины, и в силу этого образованные на мертвом языке). Однако кроме научного внешнего, физического познания мира существует еще возможность внутреннего его познания, слияния с разлитой в нем психичностью, переживания его в себе, сопереживания себя с ним. Этот второй род познания осуществляется в художественном творчестве, в задачи которого в отличие от научной характеристики мира — определения его самого по себе, в его отдельных и независимых от человека процессах и проявлениях — входит дать его художественную характеристику — внутренний опыт о мире художника. По признаниям самих художников слова «поэтический дар», «талант» есть но что иное, как особая «зоркость» (Фет), направленная на «вещи в сущности» (Л. Толстой), на то, чтобы «схватывать одни характеристические детали» (Тургенев), «улавливать самую существенную черту явления или предмета» (И. Аксаков); Творческий процесс состоит «в одном уменьше класть *характерные* штрихи» («кто все детали передает, — пропал» (Тургенев), «обрисовывать внутреннюю суть человека двумя-тремя

чертами» (Куприн о Чехове) и т. п. В известной степени, вся история литературы и являет собою последовательную смену художественных

1060

характеристик мира, даваемых ему поэтами. Объект художественной характеристики мира один — переживание мира поэтом. Однако, в связи с основным делением художественно-словесного творчества на лирику и эпос-драму, поэт восходит к нему двумя различными путями. В лирике — «непосредственном откровении души поэта» — творческие усилия направлены на то, чтобы пользуясь всеми художественными средствами поэтического языка (тропами, фигурами, ритмом, подбором звуков, интонацией и т. п.), охарактеризовать, метко выписать свое внутреннее, субъективное переживание. Так, например, в пьесе Боратынского: «Царь небес, успокой дух болезненный мой! Заблуждений земли мне забвенья пошли и на строгий твой рай силу сердцу подай», центральное художественное место принадлежит метко найденному эпитету *строгий*, вводящему в самую сердцевину высокой душевной настроенности автора. Подсобными средствами для характеристики этой настроенности служат — необычайная лаконичность, крайняя лексическая простота, соединенная с необычным синтаксическим строением внутренних строк, восходящий метр пьесы и т. п. В эпосе и драме переживания мира поэтом предстают нам объективированными в ряде созданных творческим воображением художественных образов — лиц. От более или менее удачной обрисовки характеров этих лиц зависит и иллюзия их жизненного правдоподобия, и самая сила художественного воздействия на читателя. Элементы, обрисовывающие характер героя или героев данного произведения, обычно рассеяны по всему этому произведению или, по крайней мере, сосредоточены в нескольких его местах (исключение составляют разве лишь эпизодические третьестепенные персонажи). Схема авторской характеристики героев более или менее однородна. Начинает автор знакомство героя с читателем обычно предварительной статической характеристикой его (напр., описание наружности кн. Мышкина и Рогожина, которым начинается «Идиот» Достоевского; сжатая характеристика Пигасова в «Рудине»; краткие биографические

1061

сведения о Федоре Павловиче Карамазове, открывающие собой роман; ремарки Гоголя при перечнях действующих лиц его комедий и т. п.). Особый прием предварительной характеристики представляет собой

прослеживание автором последовательного развития характера героя, которое имеет место за порогом действия данного произведения, до начала его (напр., отступление Гончарова от собственной фабулы романа в описании детства героя — сон Обломова; пять главок о предках Лаврецкого в «Дворянском гнезде» и т. п.). Такой прием может быть назван генетической характеристикой. Намеченный предварительной характеристикой, образ героя в дальнейшем разворачивается динамически из описания автором его мыслей, чувств, разговоров, поступков, в совокупности своей складывающих собственное действие, фабулу данного произведения. Элементы статической и динамической характеристик постоянно переплетаются друг с другом. Первая зачастую не только предваряет, но и сопровождает действие произведения, будучи вкладываемая автором в уста либо самого героя, либо других действующих лиц, иногда в уста рассказчика, от лица коего ведется повествование и с которым сам автор себя не смешивает («Бесы» Достоевского, «Повести Белкина» Пушкина и т. п.). Заключается она часто не только в определении характера героя, но и в описании событий, этот характер выявляющих («Исповедь» Ставрогина, рассказ Рогожина о знакомстве с Настасьей Филипповной в «Идиоте» и т. п.); не менее определительна для характера героя подчас и та обстановка, среди которой выказывает его автор (описание хозяйства Пульхерии Ивановны в «Старосветских Помещиках», «модной кельи» Онегина, кабинета–лаборатории Фауста в трагедии Гете и т. п.), выбор чтения (описание библиотеки Онегина), контрастные образы лиц, с которыми он приводится в соприкосновение (напр., излюбленное Тургеневым изображение сильного женского характера рядом со слабым героем–мужчиной) и т. д. Иногда характеризующим моментом являются даже пейзажи, на фоне

1062

которых разворачивается действие данного произведения (напр., палящий петербургский июль, в котором вызрела горячая идея героя «Преступления и наказания», этого «романа знойного запаха известки и олифы, романа безобразных давящих комнат»; горные пейзажи Ибсена и т. п.). В театре XVIII века было принято в самом имени героя выражать основную черту его характера (Ворчалкина, Скотинин, Правдин и т. п.). Что под руками талантливого художника даже этот слишком внешний прием может стать могучим средством художественного воздействия, доказывают имена некоторых персонажей Грибоедова, Гоголя, Достоевского и др. Таким

образом, все художественное произведение, во всех элементах его образующих, во всех складывающих его частях, служит автору тем характеризующим материалом, с помощью которого он устанавливает свои образы в сознании читателя. Лишь соединение всего этого материала, в порядке его значительности, в некое стройное целое, дающее полный и отчетливо-ясный художественный облик героев, воплощенных автором в его произведении, образует то, что можно назвать литературной *характеристикой*, в том узком значении этого слова, в котором оно обычно употребляется в учебниках по теории словесности. Так, например, характеристика Тургеневского Рудина складывается из предварительного описания его наружности, даваемого непосредственно самим автором; его «проповедей» в салоне Ласунской; динамически развертывающегося эпизода с Натальей; перекрестного огня определений, даваемых ему всеми действующими лицами романа; автохарактеристики в письме к Наталье; рассказа Лежнева о студенческих годах Рудина; его же оправдания Рудина в конце романа; символического изображения Рудина на проезжей дороге, в станционной комнате; встречи его с Лежневым в эпилоге романа, начинающейся новым описанием его изменившейся внешности; рассказа Рудина о том, что случилось с ним за последние годы, после отъезда из дома Ласунской; наконец, смерти в Париже, на баррикадах, в 1848 г. Составлять

1063

такие литературные характеристики — дело критиков. Объясняя при их посредстве психологическое и общественное значение художественных образов, критики не только способствуют более углубленному и сознательному восприятию литературных произведений читающей публикой, но и продолжают, до некоторой степени, творчество самого писателя, осмысляя и развивая созданные им образы, зачастую далеко выводя их за пределы первоначального авторского замысла. Разительным примером последнего может служить хотя бы образ Дон-Кихота, задуманный Сервантесом, в качестве всего лишь пародии на героя рыцарских романов и потребовавший нескольких веков и бесчисленных критических интерпретаций для того, чтобы сложиться в тот волнующий символ «святого безумия», в ореоле которого воспринимаем его мы сейчас.

Д. Благой.

ХИАЗМ см. Параллелизм.

ХОРЕЙ — стопа, состоящая из двух слогов, при первом ударном слоге, как, напр., «буря». Сравнительно с ямбом хорей беднее в отношении

ипостасирования (см. Ипостаса), и ритмы его поэтому не так богаты, как ямбические (Валерий Брюсов «Наука о стихе»). В связи с некоторой ограниченностью ипостас весьма существенное значение для ритмизации хорей приобретают малые цесуры (межсловесные перерывы). Это, напр., ярко видно на стих. Тютчева «Сумерки». Если составить таблицу расположения малых цесур в этом стихотворении, причем принять во внимание, падают ли цесуры на конец или середину стопы, то обнаружится, что нет ни одного случая, когда бы *один за другим* следующие стихи имели одинаковые цесурные формы. Отсюда, конечно, понятно, почему так богат хорей «Сумерок» и при отсутствии сложного узора ипостас. Наравне с чисто ритмическим значением малых цесур в хорее, весьма отчетливо бросается в глаза на его сравнительно простом фоне и тематическая их значимость. Так, в том же стихотворении «Сумерки» имеются стихи, одинаковые по ритму и по расположению

1064

цесур, причем любопытна периодичность расположения последних и смысловая тематическая связанность стихов, в которых одинаково расположены цесуры. Это, напр., стихи 1, 6 и 16, (между первым и 6-м стихом — 5 стихов, между 6 и 16 — 10, т.-е. кратное пяти, а между 1-м и 16-м — 15, тоже кратное пяти), или 7-й и 12-й — между ними тоже пять стихов. Если, например, эти 7-й или 12-й стихи прочесть один за другим, то они дают единую фразу, в которую можно заключить содержание всего стихотворения: «Час тоски невыразимой, Все залей и утиши...». Наравне с общей ограниченностью, ипостас хорей по сравнению с ямбом обращает внимание то обстоятельство, что хореические метры не избегают подобно ямбу, накопления чистых хореев. В то время, как чистые ямбы на фоне ямбического метра оставляются поэтом обычно лишь для выделения соответственных мест, в хореическом метре мы встречаем чистые хорей сплошь и рядом. См., напр., такие чистые хореические стихи в том же стихотворении «Сумерки», где мы имеем очень много для такого небольшого стихотворения строк со всеми четырьмя ударениями по числу стоп (стихотворение написано четырехстопным хореем).

Как ипостасы в хорее наблюдаются: 1) пиррихий, 2) спондей и 3) ямб («Наука о стихе» Брюсова). Примером ипостасы пиррихией, несомненно самой распространенной, может явиться следующий Тютчевский стих:

«Вечер мгlistый и ненастный» (ипостаса пиррихией в стопе — «и не»).

Весьма интересны замены хореев спондеем и ямбом, которые обычно служат для того, чтобы выдвинуть тематическую сторону ипостасируемой стопы. Особенно резко бросается это в глаза при замене хореев ямбом, который представляет стопу обратную хореев, почему эта ипостаса и встречается редко. См. приводимый Брюсовым пример: «Пролетарии всех стран, соединитесь» (Минский) (ямбической ипостасью выделено слово «всех»).

Пример спондаической ипостасы хореев встречаем мы в следующем

1065

стихе Тютчева: «Он всю душу мне потряс».

Благодаря ипостасе, здесь оказывается выделенным тематически важное слово «всю».

Я. Зунделович.

ХРОНИКА. Термин этот употребляется в трех смыслах: как название для особого вида исторических сочинений, как обозначение чисто литературного жанра, наконец, как наименование особого отдела газет и журналов.

В последнем смысле своем хроника затрагивает область художественного слова не более, чем всякое иное словесное произведение: предметом описания в журнальной и газетной хронике бывают события сегодняшнего дня, как в области социально-политической, так и в других: в литературной, музыкальной, театральной, научной... Существует хроника мод, хроника спорта, хроника шахматной игры. В английских и французских журналах распространена хроника великосветской жизни. Главная цель подобной хроники — осведомление читателя. Творческое начало проявляется здесь в весьма малой степени, — темы и материал лишь выбираются составителем, но поставляются они реальной действительностью. Язык и стиль хроники весьма, побольшей части, трафаретны.

Связь между газетными хрониками и хрониками историческими — чисто терминологическая. Историческая хроника, хотя и не лежит еще всецело в области литературы, скрывает в себе уже значительную долю элементов, имеющих обще-литературное значение.

Примером исторических хроник могут быть хроники Византии и средневекового Запада.

Византийская хроника есть повествование о прошлой жизни человечества, начиная с самых отдаленных времен и кончая современными

хронисту событиями. Рассказ касается не истории одного только народа, но затрагивает события из истории вселенной.

Особенности в построении исторической хроники зависят от трех основных факторов: 1) от особенностей авторов, 2) от особенностей читателя, для которого предназначалась

1066

хроника, 3) от особенностей литературно–традиционного материала.

Авторами византийских хроник были монахи. Отсюда церковно–морализующая тенденция этих произведений.

Но, вместе с тем, одного материала, интересного с точки зрения поучительной, было недостаточно, если принять во внимание, что хроники назначались для широкого круга читателей, для простого народа. Авторы поэтому стремились дать побольше занимательного материала, беря его частью из библии, частью из античной мифологии.

Эта раздвоенность традиции влекла за собой и раздвоенность стиля. Герои древней Греции оставались и у христианских хронографов на своих местах, но к их деяниям присоединялись толкования религиозно–христианского характера, совершенно чуждые духу античной мифологии.

Действие указанных трех факторов — в самом языке византийских хроник. Особенно ощутимо здесь влияние второго: книга, предназначенная для народа, естественно должна была и в языке своем приближаться к живой народной речи. В этом одно из основных отличий византийской хроники от стиля современной ей научной историографии.

Что касается творческой роли автора, то она сказывалась, главным образом, в изложении материала, а не в его подборе. Большинство хронографов только повторяют своих предшественников. Иные хроники — целиком компиляция. Некоторые — сплошной плагиат.

Образчиком византийских хроник могут служить хроники Иоанна Малалы и Георгия Амартолы. Обе они пользовались популярностью в древней Руси, распространившись там в славянском переводе и воздействуя на местную хронографическую литературу.

Наряду с вульгарной византийской хроникой существовала и хроника более высокого научного и литературного достоинства. Представителем ее может быть назван Гезихий Милетский (VI в.).

Общий свод византийских хроник был сделан при Людовике ©IV, по

1067

его распоряжению: это так называемый **corpus**.

Тот же жанр хроники существовал в средние века и на Западе, культивируясь, как это и подобает подобного рода произведениям, среди монахов, в монастырях. В сравнении со своим прототипом зап.-европейская хроника дает мало отличительных особенностей: так же легендарен и двойствен ее материал, так же некритично к нему отношение, так же сильна религиозно-поучительная тенденция. Лишь авторы приспособляют свой рассказ не к Византии, а к своей родине: так, Григорий Турский пишет: **Historia ecclesiastica francorum**. Впрочем, различие здесь не столь уже существенно, ибо основной материал из всемирной истории остается приблизительно тот же. В той части, где хроника говорит о близкой автору эпохе, к событиям исторической жизни постоянно примешиваются факты совершенно фантастические: здесь мы встретим и легенды, рассказывающие о святых, и описание знамений... Все это связано хронологически с данной исторической эпохой, но по существу не представляет собой ничего нового. Язык подобных хроник, как язык всей почти монастырской тогдашней литературы — вульгарно-латинский.

В связи с особенностями монастырского быта на Западе, хроники отличаются крайней тенденциозностью не только обще-церковного, но и личного характера. Нередко тайной причиной того или иного изображения событий служили богатые вклады, сделанные участником событий в монастырь, где составлялась хроника.

Позже хроника приобретает на Западе более светский характер, изменяет и латинскому языку.

Наиболее яркие примеры светской хроники — описание 4-го Крестового похода, данное Вильярдунгом, и хроника Жуанвиля, посвященная личности Людовика Святого. Эти хроники уже очень сильно отображают личность своих авторов. Более эластичной делается самая форма: так, хроника Вильярдунга дана в форме дневника, довольно беспорядочных записей, хроника Жуанвиля в форме воспоминаний, проникнутых лиризмом.

Если средневековые западные

хроники и не являются вполне достоверного исторического материала, то, во всяком случае, они давали много интересных сюжетов, получавших нередко художественную обработку. Пример таких обработок — драматические хроники Шекспира, в основе которых лежит историческая хроника. Почти не отступая от фантастической основы своего источника, Шекспир проявляет свое творческое отношение к ней лишь в языке, в сценической компановке событий и в обрисовке характеров.

Наконец, к третьему жанру, определяемому тем же термином, «хроника» должны быть отнесены произведения, подобные «Семейной хронике» Аксакова. Материалом для них служит сама жизнь, вымыслу нет места совершенно, художественная же воля автора сказывается в стиле, в языке и проч. Так, события из Аксаковской хроники не оставляют сомнений в своей полной реальной достоверности, автор, казалось бы, рабски следует в рассказе своем одной лишь жизни. Между тем, это подлинное художественное произведение: решающую роль здесь приобретает характер изображения в обрисовке типов, а также психологическая мотивация поступков.

Валентина Дынник.

ХРОНОС–ПРОТОС — см. Мора.

Хориямб — греческая квантитативная стопа, состоящая из одного долгого, двух коротких и одного долгого, по схеме:

–UU–

По терминологии Белого так называется особый вид двойного полуударения, и прибыльного, и убыльного, по схеме:

U|UU–

Например: «Час настает, засов заржавый»... и т. п. См. Ямб.

Эта схема условно означает паузную формы (см.) «b». Хориямбы паузной формы «с» чрезвычайно редки, например, у Пастернака: «Крики весны водой черенеют», схема будет:

UU|U–|U–|U–|U

Возможны хориямбы со словом и « », например: «Радуйся, вот и я с тобою», со схемой:

UU|UU–|U–U

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ. Чтобы определить художественное произведение, необходимо разобраться во всех основных его признаках. Попробуем это сделать, имея в виду произведения наших великих писателей, например, «Братья Карамазовы» Достоевского.

Мы увидим:

1) В художественном произведении есть свое бытие, но это не бытие жизни.

2) Бытие жизни неповторяемо, — бытие художественного произведения бесконечно повторяемо при новом чтении.

3) Бытие жизни умирает во времени, бытие художественного произведения вновь оживает при чтении, независимо от ушедшего времени.

4) Бытие жизни всегда часть и включено в общий поток жизни, уносящий его, — бытие художественного произведения замкнуто в себе, изолировано от меняющегося бытия жизни.

5) Бытие жизни совершается вне предопределений нашего разума, — бытие художественного произведения всегда предопределено творцем.

6) Для бытия жизни не поставлена цель, — художественное произведение создано всегда для определенной цели, оправдывающей его бытие.

7) Бытие жизни может быть непостигаемо разумом, но будет существовать, а бытие художественного произведения, не будучи постигаемо разумом, не существует.

Если мы перейдем к людям, живущим в бытии художественного произведения, например, Алеша, Дмитрий, Грушенька, Смердяков и т. д., то увидим следующее:

1) Человек жизни, не воспринятый разумом, существует; человек художественного произведения, не воспринятый разумом, не существует.

2) Человек жизни может быть в разных бытиях, — человек художественного произведения живет только в его бытии.

3) Человек жизни, родясь и старея, умирает; человек художественного произведения бесконечно повторяет свою жизнь.

4) Целей существования человека, в жизни мы не знаем, а в художественном

произведении для человека всегда намечена цель.

5) Чувство, воля, мысли человека в жизни изменчивы, а в художественном произведении они предопределены и неизменны.

Но при всем этом различии мы должны отметить то общее, что есть в бытии художественного произведения и у людей, живущих в этом бытии, с бытием жизни и живыми людьми.

Это будет — формы проявления бытия и переживания и поступки людей художественного произведения, которые схожи с формами бытия жизни, с переживаниями и поступками живых людей.

Что нам дано в повествовательном художественном произведении?

Описания обстановки и действующих лиц, а также переживания и поступки этих лиц. Чередование переживаний и поступков раскрывает нам ту или иную личность повествования. Соотношение поступков и переживаний всех людей произведения в данной для них среде составляет бытие художественного произведения. Усвоение этого бытия и лиц, живущих в нем, вскрывает смысл художественного произведения.

Вот в общих чертах схема художественного произведения, но это отнюдь не характерно для художественного произведения. Это лишь сходство структуры его бытия со структурой бытия жизни. То, что развертывает Достоевский в «Братьях Карамазовых», могло случиться и в жизни и раскрыться в каком-нибудь сложном и громком судебном процессе. Всякий из нас знает не мало таких судебных процессов, но они ни в каком случае не являются художественными произведениями.

— Что же такое художественное произведение?

Чтобы выяснить это, необходимо провести твердую грань между бытием жизни и бытием художественного произведения.

Из потока жизни, никогда не останавливающегося, творец берет «нечто» из комплексов жизни во всей полноте их взаимодействий. Творец как бы останавливает это «нечто», им взятое, делает его повторяющимся независимо от неповторяющегося, вечно бегущего, потока жизни в целом.

1071

Взятое им замкнуто в себе изолировано и, оформившись в определенную структуру, не претерпевает в своей структуре никаких изменений. Оно уже не существует в природе, но зато существует и повторяется в кругу сознания, его охватившего. Жизнь течет от будущего к прошлому, не знает настоящего, ибо настоящее мнимо, оно только момент осознания непрерываемого процесса и тотчас же делается неповторяемым. Между тем претворенное автором может идти от прошлого к будущему.

Эта постановка вопроса приводит нас к явлению претворения бытия жизни. Это очень важный момент, ибо это момент включения в разум творца комплексов жизни, преломленных в данный момент всеми гранями творящей личности в ее целом до так называемого подсознания включительно.

Это и есть момент претворения.

Претворение человека и его мира есть первая данность и с самого начала замкнутый круг. Но, так как претворяют все люди без исключения, то проникновение в чужое претворение возможно, но лишь путем воссоздания претворенного бытия через его структуру. Другими способами чужого претворения постигнуть нельзя.

Отсюда следует: 1) Ядро всякого художественного произведения — претворение бытия жизни, то-есть претворение человека и его мира; 2) претворенное бытие всегда подчинено замыслу и предопределено им, ибо это фактор претворения.

Итак — претворение бытия есть включение в разум человека бытия жизни в момент его постижения и построение в обратном порядке времени этого же бытия всеми средствами данной личности в целях закрепления раз навсегда момента постижения.

Отсюда косвенный вывод — качество претворения зависит от качества претворяющей личности.

Все люди претворяют бытие жизни, а все же не все претворения превращаются в художественное произведение. Необходимо ввести еще какие-то признаки.

Претворенное бытие, созданное тем или иным человеком, мы познаем только путем его выявления изнутри творящего во-вне. Художественное

1072

произведение мы воспринимаем, как действительность, и момент включения в него оцениваем, как художественный момент, эстетически переживаемый.

Здесь центр тяжести весь в создании структуры для претворенного бытия. Всякий человек, всегда претворяющий бытие жизни, это делает главным образом для себя в зависимости от своих способностей, не заботясь этим способом утвердить свою личность; художник, утверждая свою личность исключительно при помощи своих произведений, заинтересован в утверждении своего претворения и во включении в него разума других людей, ибо без читателя нет писателя.

Поэтому художник, пока не сумеет свое претворение бытия жизни подчинить единой цели и построить это претворенное бытие схоже с бытием жизни — не создаст художественного произведения. Другими словами, художник учитывает моменты внимания воспринимающей личности. Точная установка моментов внимания на определенных точках структуры претворенного бытия дает другим людям возможность по сродству со своим опытом воссоздать претворенное бытие художником в направлении к его цели.

Претворенное бытие, но не обработанное указанным способом, не выходит из круга сознания автора и недоступно для других. Претворение остается невскрытым.

Установив эти признаки, мы придем к следующему определению художественного произведения.

Художественное произведение есть выявление претворенного бытия жизни, где оно, хотя и схоже с бытием жизни, но все предопределено единой целью и живет только в нашем сознании в образах, постигаясь творческим актом обратного построения от претворенного бытия к его цели.

Художественное произведение схоже с жизнью, но не есть жизнь, и бытие художественного произведения не подчинено не прерывающему потоку процессов жизни. Но претворенное бытие, хотя и создано от прошлого в будущее, включает в себя воспринимающую личность согласно потоку жизни.

1073

Это восприятие ярче всего характеризуется заинтересованностью, формулирующей обычно так: «Что будет дальше? Чем кончится? К чему это ведет?» Таким образом художественное произведение воспринимается, как и жизнь от будущего к прошлому, навстречу будущему.

Нам могут возразить. Пушкин, создавая «Евгения Онегина», признается, что цель романа ему не ясна. Это противоречит установленному определению процесса творчества. Но здесь недоразумение. Эту неясность нельзя относить к претворению Пушкиным бытия жизни, а нужно только отнести к построению структуры для этого бытия, когда Пушкин, имея замысел, выбирал формы структуры, идя уже не по пути претворения бытия, а по пути его восприятия другой личностью. Это уже установка внимания на точках структуры претворенного бытия, которая ведет к вариантам. Это работа сверки способов выявления претворенного бытия с целью или смыслом этого бытия. Не меняет дела и

наличность того, что есть художественные произведения в двух и трех вариантах, из которых автор не смог выбрать твердо один. Это тем менее мешает определению художественного произведения и процесса творчества, когда мы ясно представим, что всякое включение воспринимающей личности в художественное произведение есть неизбежный вариант. При многообразии индивидуальностей и многообразии личного опыта нет абсолютно точного восприятия, как нет абсолютно точного познания даже в науке.

Поправки вносятся коллективным опытом, что всегда ведет к переоценке ценностей. На этом я кончаю о художественном произведении и перейду к определению художественного образа или вернее образа художественного произведения.

В определение художественного произведения введен, как признак, и образ. Это обязывает к разъяснению понимания образа.

Образы художественных произведений бесчисленны, но сводимы к определенным группировкам.

I. Образы претворенного человека.

1074

Мы напомним признаки, указанные вначале этой статьи для человека художественного произведения, и формулируем так. Образы претворенного человека в мыслях, переживаниях и поступках схожи с живыми людьми, но бытие их предопределено и они неизменны в бытии художественного произведения. Поэтому образ человека в претворении есть вскрытие личности постольку, поскольку она связана с замыслом и подчинена ему в данном претворении. (Например, Иван и Алеша Карамазовы, Грушенька, Зосима, Коля Красоткин и т. д.).

II. Человекоподобные образы. Образы не из человеческого мира, но с некоторыми или со всеми свойствами образов претворенного человека. Они разделяются примерно на следующие подгруппы:

1) Из мира организмов, что особенно наблюдается в баснях, сказках, легендах, сагах, балладах и т. д.

«Дуб и трость», «Три пальмы», «Роза и соловей», «Стрекоза и Муравей», «Кузнечик–музыкант», «Орел», «Сосна», «Война мышей и лягушек» и т. д.

2) Из мира космоса и стихийных сил. «Мороз и Ветер», «Спор» Лермонтова, «Утес и тучка», «Огонь» и «Вода» в «Синей птице» и т. д.

3) Из мира человеческих изделий. «Курилка», «Оловянный солдатик», «Фонарь», «Лампа», «Часы», «Корабль» и т. д.

4) Из мира свойств человека. Смерть, Любовь, Страсть, Скупость, Гений, Глупость, Сила и т. д.

5) Из мира экономических, политических и социальных отношений людей. Богатство, Война, Труд, Революция, Мир, Добродетель, Право, Правосудие, Возмездие и т. д.

III. Смешанные образы.

1) Образы претворенного человека со свойствами космического и стихийного характера.

Бог, «Вечный Жид», боги Олимпа, Кришна, Будда и т. д.

2) Те же образы, но с прибавлением свойств от нечеловеческих организмов.

Крылатые ангелы, Демоны, Дьявол, Кащей,оборотни и т. д.

1075

IV. Химеры. Образы, построенные из всех свойств перечисленных образов.

Но все эти образы имеют один и тот же основной признак, как и образ претворенного человека: они неповторяемы и обязательно каждый в отдельности подчинен единому смыслу или единой цели его создания. Образ раз навсегда предопределен его творцом и живет только в претворенном бытии, которое предопределено ему творцом художественного произведения. Конечно, запечатлевшись в нашем сознании, он может жить и как бы автономно, но прежде, чем запечатлеться, он должен быть воспринят в его бытии. Художественно претворенного бытия нет без образа, как нет и образа вне претворенного бытия жизни.

Так как образ воспринимается путем обратного построения построению творца его, то образ художественного произведения так же многозначим, как и художественное произведение. Другими словами, как образ, так и художественное произведение варьируются воспринимающими личностями. Но образ и художественное произведение, допуская варьирование построения, не допускают изменения смысла или цели своего построения. Поэтому полная подмена данного претворенного бытия, как и полная подмена данного смысла или цели этого бытия, разрушают художественное произведение, искажают его, как, например, подмена, сделанная таким крупным поэтом, как Жуковский, в «Памятнике» Пушкина искажила это художественное произведение. Переводчики же и переделыватели всякого рода часто не только искажают, но и окончательно убивают художественное произведение, как таковое.

Образ художественного произведения есть выявление одной из олицетворенных схем претворенного бытия жизни, предопределен в его структуре единой целью или смыслом всего художественного произведения и ведет к его раскрытию см. Образ.

В. И. Язвицкий.

Художественное единство. Что отличительным признаком художественного

1076

(поэтического) произведения является присущее ему единство, — безразлично, имеем ли мы здесь дело с лирическим стихотворением, новеллой или драмой, — может считаться положением общепризнанным. Но как большинство общепризнанных положений, оно не решает проблему, а только ставит, формулирует ее. Ибо, где в мире вещь, которой не было бы присуще единство? От машины, которую вы можете разобрать на составные части и вновь собрать, до колоды карт, которую вы можете перетасовать в любом порядке, разложить на две, три, пятнадцать стенок или превратить в карточный домик, — всюду единство. Вопрос не в том, присуще ли поэтическому произведению единство (иначе бы оно просто не существовало), а в том, чем отличается это, художественное единство от другого, скажем суммарного (сумма карт в колоде) или механического единства (машина). Это — центральная проблема поэтики; естественно, что здесь можно лишь наметить то направление в котором лежит ее разрешение. Конкретный анализ любого примера сразу укажет нам, в чем суть дела. Возьмем известное стих. Бальмонта: «Два голоса».

Скользят стрижи в лазури неба чистой...
 В лазури неба чистой горит закат.
 В вечерний час как нежен луг росистый...
 Как нежен луг росистый, и пруд и сад.
 Вечерний час — предчувствие полночи.
 В предчувствии полночи душа дрожит.
 Перед красой минутной плачут очи...
 Как горько плачут очи, как миг бежит.

С обычной точки зрения перед нами — ряд слов; слова соединены в предложения, расположены в известном порядке, диктуемом требованиями размера ритма, рифмовки и пр.; они как карты в колоде, перетасованы и разложены на симметрические стопочки строк. Но этот взгляд ошибочен. Он основан на бессознательной подмене самого, живого текста стихотворения (художественного произведения, как целого) — его

типографским отпечатлением на бумаге; на бумаге действительно, стоят по порядку слово за словом, строка за строкой. Но возможно ли отыскать их в самом стихотворении, как оно восстает

1077

в душе при художественном его переживании? За внешней парадоксальностью этого вопроса стоит чрезвычайно простая мысль — точное простое наблюдение. Из стопочки карт можно вынуть одну, две, четыре карты, — и от этого ничего в вынутых картах ни прибавится, ни убавится, каждая — замкнутая, неподвижная обособленная вещь. Попробуем извлечь из приведенного стихотворения какое-нибудь отдельное слово или сочетание слов. Получаем: «пруд», «закат», «луг росистый», «скользят стрижи» и так далее. Всматриваемся. Остались ли эти слова теми же, какими они были внутри стихотворения, когда каждое из них пело и вибрировало, как нота в шопеновском ноктюрне? Конечно, нет: это эстетически «пустые» слова, как пуста отдельная нота, взятая вне мелодии, или изображение «стрижа», вырезанное из картины и положенное на стол. В этих словах, в этих сочетаниях слов убавилось все. Эстетически они больше не существуют: из художественных фактов они стали художественными возможностями, потенциями, как любое другое слово. В таком же контексте стихотворения они были единственными, незаменимыми.

Здесь вырваны из целого не только отдельные слова или такие краткие сочетания слов, как только что приведенные; нет — целые строки. «Уходи куда-нибудь» — как прозаично. А это — строка из песни Мари в «Пире во время чумы», и это чистое золото поэзии: где? У Пушкина. «Старайся наблюдать различные приметы» — этим благоразумным, но, казалось бы, не слишком близким к поэзии, советом открывается — одна из лучших антологических пьес того же Пушкина. Да и в вышеприведенном бальмонтском стихотворении разве любая из его строк (взять хотя бы первую) не проиграет бесконечно, не утрачивает $\frac{9}{10}$ своего окрыленного и напевного лирического обаяния, как только мы вырвем ее из целостной музыки соседних строк, с их повторениями и перекликающими друг на друга, как волна на волну, в едином лирическом разбеге, в текущем движении. Движение, в этом слове — ключ к загадке художественного единства. Поэтическое

1078

произведение — непрерывно: непрерывностью раскрывающего себя движения — роста. Оно не знает остановки (останавливаются лишь слова, строки, вырванные из целого, как сорванный с дерева лист больше не растет — засыхает). Слово, фраза, строка, ритмическая конфигурация, звуковой узор не существуют «в себе», а лишь «вне себя»: друг в друге, в целом. Это и есть органическая непрерывность: органическое единство. Художественное единство — кульминация органического единства, как мы наблюдаем его в царстве жизни. Царство поэзии — раскрытие царства жизни. Отсюда совершенно своеобразный характер той внутренней закономерности, в которой воплощается принцип художественного единства. Все в поэтическом произведении сопричастно всему, все обуславливает, сорождает все. В подлинном стихотворении никогда нельзя сказать, что в нем звуки ли подобраны к смыслу, ритм ли к образу — или наоборот. Оно — замкнутый, пересекаемый круг. Здесь — загадка органического, художественного единства. Но загадочно оно только для того, кто тщится открыть в нем суммарное единство (сумма слов) или — усложненный тип первого, единство механическое: единство машины, скажем, велосипеда, где есть «начало» (педали), откуда получаемый напор передается (цепь и зубцы) к колесам, которые и приходят в движение («конец»), направление коего регулируется нажимом руки на руль, — велосипеда, который можно разобрать и вновь собрать, в котором есть части главные и второстепенные, который может выполнять свое назначение при повреждении или даже отсутствии частей второстепенных, а иногда и главных (цирковые велосипедисты). Отсюда вечные попытки разорвать круг художественного единства, в чем у нас в последнее время особенно упражняются представители т. н. «формальной школы» (см.), пытаясь развинтить поэтическое произведение на отдельные «приемы», к «сумме» которых оно, по их мнению, сводится, открыть в мелодиях Ореста «установку на эвфонию» (благозвучие), как Овсяннико–Куликовский открывал в свое время в романах

1079

«установку» на живописание судеб русской интеллигенции. Правда, Овсяннико–Куликовский был в значительной мере прав, но лишь постольку, поскольку Тургенев в своих романах отклонялся от искусства. В подлинном поэтическом произведении нет «начала» и «конца»: все в нем служит всему. Оно непрерывно по всем направлениям. Если читатель замечает, что, напр., тот или иной эпизод романа обусловлен односторонне, а не всесторонне, имеет одну определенную цель в развертывании повествования, а не

вытекает из целого и обратно в него не вливается, то такой эпизод выступает как кость из живого организма. Он воспринят в своей отдельности: эстетически — это приговор. Наивные критики говорят в таком случае о нарушении «художественной правды», понимая под последней житейское правдоподобие. Но они не замечают, что вспоминают о последнем только тогда, когда перед ними — выпадение из художественного единства. И Террайль, и Достоевский любят завязывать и развязывать положения случайными и вполне «неправдоподобными» — встречами героев. Но у Достоевского мы и не замечаем этого неправдоподобия, а над Террайлем — улыбаемся. Почему? Потому что в одном случае перед нами «Бес», в другом — «Приключения Рокамболя», круг и обломки круга. «Идеальная форма художественного произведения едина от подробностей до целого, и от целого до подробностей, от видимого построения до зияющего средоточия» — в этих прекрасных словах одного французского исследователя (Э. Бовэ) можно сжать все вышесказанное. Расчленение, конкретизация этого единства — задача анализа архитектоники произведения, его образов, стиля и т. п. В заключение — несколько дополняющих нашу мысль замечаний. Может показаться, что мы облегчили себе задачу обнажить непрерывность поэтического произведения — выбрав для примера короткое лирическое стихотворение, а не новеллу, роман, драму. Может показаться, что, если нельзя вырвать строку из стихотворения, то можно вырвать акт или сцену

1080

из драмы, главу из романа. Но стоит взглянуть пристальнее в конкретную поэтическую реальность — и это впечатление рассеется. Ведь и первая строфа бальмонтского стихотворения, взятая как самостоятельное целое, оказывает эстетическое воздействие. Но вложите ее в целое — и спросите: что же, взятая в отдельности, была ли она самою собою? Конечно, нет. Она была лишь отрезком кольца, воспринятым, как движение к целому, еще неизвестному, предполагаемому; отсюда ее своеобразное, «фрагментарное» очарование. Это же приложимо, напр., и к сцене из «Бориса Годунова», происходящей в келье у Пимена: эта сцена, взятая само по себе вся фрагмент, ожидание, движение по кругу. И она — присутствует во всех остальных, как их «фон» (а они — в ней). То же и с главами романа; отступления лишь подчеркивают — по контрасту — основную линию повествования (иначе они и не воспринимались бы, как отступления), и т. д. Круг художественного произведения пересекаем.

М. Столяров.

Художественная правда. Понятие «худ. правды» выражает трудно определяемое переживание значения и смысла данного произведения искусства, его глубочайшей сути, соотносительной нашему чувству истинного и должного. В этом переживании или чувстве художник встречается со множеством эмоциональных и логических доводов читателя, применяющего собственный индивидуальный или традиционный опыт к его творчеству не в рамках отвлеченно воспринятых формальных требований совершенства, а скорее в границах смутно чувствуемой соотношенности формальных способов воплощения к требуемой «правде». Поэтому «худ. правду» следует понимать, как непосредственную убежденность в полном соответствии данного произведения его основному замыслу («истине» художника). Здесь суть заключается в чувстве особой истинности, внушаемой всей суммой именно этих художественных средств, в доверии к тому, что сказал писатель, как к чему-то абсолютно подлинному.

1081

Основой этого чувства является способность художника при помощи самых разнообразных методов и средств внушить читателю полную уверенность в своеобразной истинности его произведения. Эта истинность должна быть отграничена от общеобязательной истины науки, которая достигается совершенно иным методом рациональных доказательств, с другой стороны, она также должна быть отделена от истинности непосредственно-данного, жизненного. Что здесь мы встречаемся с понятием истинности совершенно своеобразным, не похожим на истинность в жизненном смысле этого слова, ясно хотя бы из того, что «худ. правда» совместима с любым литературным жанром, сказочным, фантастическим и т. п. Из этого заключаем, что «худ. правда» вполне индивидуальна, каждый раз открывается по новому и принадлежит к числу тех «истин», которые непрерывно поступают в мир их неисчерпаемого богатства личных отношений к нему.

Само чувство истинности или правды в художественном произведении достигается: 1) подлинностью замысла автора (его «переживаемостью» им самим), как бы ни был необычен или исключителен этот замысел; 2) соотносительной ценностью его средств и приемов, как способов воплощения данной истинной переживаемости. В самых способах воплощения и заключается возможность или невозможность внушить читателю чувство «худ. правды». Несомненно, плохой поэт может быть очень искренним и тем не менее,

не обладая равноценными своей искренности художественными средствами, он не внушит читателю доверия или «заинтересованности». Эти средства воплощения и реализации «худ. правды» могут и должны быть очень разнообразны и совершенно не поддаются классификации, включая в себя мельчайшие и часто незаметные приемы в пользовании образом, деталями, эмоциональными особенностями выражения, вплоть до синтаксической перестановки слов.

К. Локс.
1082

Ц

ЦЕЗУРА (или цесура) главная субъективная пауза (см.) в стихе, падающая на словораздел (см.) вслед за колоническим ударением.

С. П. Б.

ЦИКЛ (от греч. κύκλος — круг) означает, в применении к литературе, ряд произведений, связанных общим сюжетом и составом действующих лиц. Цикл, в той или иной своей форме, составляет принадлежность как литературы античной, так и литературы средневековой. Встречается он и в новой литературе, и в русской народной словесности.

Понятие цикла имеет не только значение руководящей идеи при исследованиях о происхождении таких поэм, как Иллиада, Одиссея — у греков, Песнь о Роланде — на Западе и пр., но и значение обще-теоретическое — при изучении тех изобразительных особенностей, которые определяются наличием цикловой связи.

Первое значение этого понятия, относясь к истории литературных жанров, лишь косвенно причастно, как и всякий исторический материал, к теории художественного слова. Во втором же своем значении — цикл одно из центральных теоретико-литературных понятий.

Прежде всего, следует произвести разграничение видов цикла на те, где циклизация — результат последующей разработки уже данного отчасти материала, и на те — где циклизация есть осуществление основного композиционного замысла. Первого рода циклизация более характерна для поэзии древней и средневековой, второго рода — для произведений новой литературы.

Примером первого рода циклов может служить греческая циклическая поэзия, состоящая из множества поэм, принадлежащих различным авторам, где описываются

подвиги греческих богов и героев. Так, хрестоматия Прокла передает нам содержание некоторых из них. В «Теогонии» и «Титаномахии» рассказывается о женитьбе Урана на Гее (Неба на Земле), о рождении гигантов и циклопов, о битве между ними и богами, заканчивающейся победою Зевса. Поэмы связаны между собою своими героями и в сюжете своем дополняют друг друга. Такая же сюжетная и персональная связь между содержанием поэм и у германских и романских народов. Таковы поэмы Каролингского цикла, романы Круглого Стола, сказания о Нибелунгах, такова и обширная сатирическая эпопея средневековья «Роман о Лисе». Русская народная эпика дает в своих былинах примеры подобной же циклизации — вокруг любимых богатырей — Ильи Муромца, Добрыни Никитича, вокруг центральной фигуры былевого творчества Владимира Красное Солнышко.

Такая циклизация есть отчасти результат естественного процесса, отчасти — результат сознательных переделок со стороны исполнителей. Благоприятные условия для циклизации представлял собою сам литературный быт, — способ распространения поэзии при помощи исполнителей — певцов и рассказчиков, по большей части странствующих. Эта особенность влекла за собою: 1) сосредоточение обширного повествовательного материала у одного лица, что рождало невольное стремление объединить, весь разнородный материал общей сюжетной или персональной связью, 2) стремление приспособить повествование к интересам различных местностей, вследствие чего материал приурочивался не к местным, областным героям, а к героям общенациональным. В русской былевой эпике циклизации былин могла способствовать и наличие

так называемых «общих мест (см. ст. о былинах), перенесение которых из одной быliny в другую могло сопровождаться и перенесением примыкающих к ним целых эпизодов.

Последующее нарастание циклового материала вокруг любимых героев объясняется стремлением приурочить новое повествование к известному уже лицу, чтобы вызвать этим больше внимания и больше сочувствия. Благодаря наличности обширных циклов, любимые герои их обретают как бы полу-реальное существование, становятся старыми знакомцами, даже если данный отдельный эпизод воспринимается впервые. Художественный эффект подобных обращений к прошлому литературному опыту слушателя или читателя находит себе аналогию в лирической поэзии, где

поэт нередко называет знакомых литературных героев, вызывая этим в «памяти сердца» волну эстетических эмоций, связанных с названным именем. (См. об этом в статье под словом «имя»).

Новая литература дает образцы цикла как в области художественной прозы, так и в области поэзии, в области научной и литературно-критической. Впрочем, лишь в применении к художественной прозе понятие это обладает некоторой отчетливостью, — в применении же к остальным областям оно нередко без разбора употребляется вместо слов «сборник статей», «книга стихов» и пр.

Ярко выраженное цикловое построение дает Э. Золя в своей серии «Ругон-Макары», в наши дни — Ромэн Роллан в «Жан Кристофе». Циклизация материала и здесь, и там способствовала более расчлененному выполнению основного задания автора: для Золя облегчила разрешение центрального вопроса о наследственности — в применении к отдельным лицам; связанным, между собою узлами родства, для Ромэн Роллана помогла осветить отдельные этапы в истории творческой личности Жан Кристофа. Помимо этого, цикловое построение способствовало опять-таки — и здесь и там — более стройной компановке фабульного материала, слишком обширного для одного сюжетного центра.

Валентина Дынник.

1085

ЦИКЛИЧЕСКИЙ ДАКТИЛЬ — см. Мора.

ЦИТАТА — отрывок из литературного произведения, приводимый с дословной точностью. Цитата приводится или ради документальной точности, или ради своей выразительности. Первая цель осуществляется, главным образом, в произведениях научных, вторая же — в произведениях художественных и в общежитии. Выразительность цитаты, в свою очередь, может зависеть от непосредственно присущего ей смысла или от тех связей, которые устанавливаются с цитируемым контекстом. Первого рода выразительность есть, по большей части, выразительность сентенции: таковы все цитаты-пословицы из басен Крылова («это, щука, тебе наука»), цитаты-поговорки из «Горя от ума» («Все врут календари»). Их связь с контекстом с течением времени стирается, оставляя за ними самостоятельный смысл. В этой области изобретательность автора проявляется в выборе для цитаты наиболее яркого выражения.

Второго рода выразительность цитаты (по связи ее с контекстом) требует умения выбрать у цитируемого автора именно те слова, которые

наиболее отображают все его мироощущение, наиболее тесно связаны со всем цитируемым произведением. Такова известная данная в стихах Вл. Соловьева цитата–перифраза из Лермонтова: «Очами, полными лазурного огня» (у Лермонтова: «Глазами, полными лазурного огня»), цитата, в которой скрыт, благодаря связи с контекстом, целый мир лермонтовской эротики.

Художественные возможности цитаты проявляются не только в выборе цитируемых слов, но и в соответствующем их употреблении: так, с одной стороны, цитата приобретает особую выразительность благодаря связи с цитируемым текстом, с другой же стороны, ссылка на цитируемого автора или произведение была бы неуместной в художественном творчестве, звуча прозаизмом, — задача автора сводится здесь к тому, чтобы подчеркнуть связь, но избежать прямой ссылки. Примеры этого приема встречаем у В. Брюсова: 1) в стихотворении «Измена» слова:

1086

«угрюмый и тусклый огонь сладострастья» звучат несколько видоизмененной цитатой из Тютчева, — связь цитаты с миром тютчевской поэзии подчеркивается упоминанием имени Тютчева в одной из предшествующих строк; 2) в стихотворении *“Mon rêve familial”* строчке «ты вновь со мной, мечты моей созданье» предшествует эпиграф из Лермонтова «Люблю мечты моей созданье», устанавливающий связь цитаты с образами лермонтовской поэзии.

Эпиграф, в свою очередь, служит одним из частных видов цитаты. (См. Эпиграф).

Валентина Дынник.

1087

ЦОКАНЬЕ. Произношение звука *ц* вм. этимологического *ч* в значительной части северно–великорусских и некоторых средне–великорусских и белорусских говорах: *цашка*, *цистый* или *цыстый*, *плецо* и т. п. Это произношение явилось очень давно и отражается в севернорусских письменных памятниках уже с XI в. в виде смешения букв *ц* и *ч*: *liche*, *уцитель*. Впрочем, это смешение не позволяет решить, произносилось ли уже тогда *ц* вм. *ч* или слышался и *вм. ц* и *вм. ч* один средний между ними звук. *Ц.* существует также в б. ч. народных говоров польского яз. (в т. н. мазурском или мазуракающем наречии).

Н. Д.

1088

ЧАСТИ РЕЧИ. Обычно в грамматиках Ч. Р. наз. классы слов, выделяемые по самым разнообразным признакам, не только грамматическим (см. Грамматика и Форма грамматическая), но и неграмматическим. Однако главный принцип, лежащий в основе деления слов на Ч. Р., — грамматический, именно — различная роль их в предложении. Исходя из этого принципа, но проводя его последовательно, можно различать в русском яз. следующие Ч. Р.: 1. существительное (см.), 2. прилагательное (см.), причем к классу прилагательных в этой классификации следует относить и причастие, играющее в предложении ту же роль, что и собств. прилагательное, 3. глагол (см.) в тесном смысле слова, т.-е. спрягаемые формы глагола (см. Спряжение); неспрягаемые формы глагола, причастия, деепричастия и инфинитивы по своей роли в предложении не принадлежат к этому классу, 4. наречия (см.); сюда же относятся и деепричастия (см.), т. к. роль тех и других в предложении в общем одинакова, 5. инфинитивы, 6. частицы (см.). В традиционных грамматиках к Ч. Р. относятся м. пр. некоторые классы слов, выделяемые по неграмматическим признакам, а именно: местоимения (см.) и числительные (см.), а также грамматический класс слов, выделяемый однако не на основании тех признаков, которые лежат в основе выделения других Ч. Р., именно класс глаголов, обнимающий как спрягаемые формы глаголов, так и неспрягаемые, т. к. из этих последних причастия играют в предложении ту же роль, что и прилагательные, деепричастия — ту же, что наречия, а инфинитивы имеют свои особые функции.

Н. Д.

1089

ЧАСТИЦЫ ИЛИ ЧАСТИЧНЫЕ СЛОВА — такие слова, которые не имеют самостоятельного реального значения, а только формальное (см.), употребляясь для образования грамматических форм. К Ч. относятся в русском яз. 1. спрягаемые Ч. С. или связки (см.); 2. бесформенные Ч. С.: а) предлоги (см.), б) союзы (см.), в) условная Ч. бы, б, г) повелительные Ч. (пусть, пускай, да), д) усилительные Ч. (же, то, а и др.), е) вопросительные, отрицательные и побудительные Ч. (ли, или, не, ни, ну и др.).

ЧАСТУШКИ, вертушки, коротушки — народные короткие песенки, отличающиеся быстрым, учащенным темпом исполнения. Частушки большей частью состоят из четырех коротких стихов, попарно рифмующихся. В основе частушек обычно лежит поэтический параллелизм: первая часть содержит в себе тот или иной образ,

преимущественно из мира внешних явлений, во второй раскрывается соответствующее образу душевное состояние. Смысл параллели не всегда представляется вполне ясным, так как символика частушки, подобно вообще народной символике, для современного сознания уже несколько затемнена (см. ст. Лирические песни). По содержанию частушки довольно разнообразны. Большая часть говорит о любви, другие же откликаются на явления общественной жизни. Частушки наиболее подвижной род народной поэзии. Откликаясь на все моменты жизни, частушки крайне импрессионистичны. Они быстро рождаются и быстро исчезают; некоторые из них являются в буквальном смысле однодневками. Сбирать их необходимо экстренно

1090

и в самом широком масштабе. Частушки — зеркало народной жизни. В частности все перипетии народных настроений за время всемирной войны и революции нашли в частушках себе яркое выражение. В вопросе о происхождении частушек, как особого вида народной поэзии, борются два взгляда. Широкая популярность частушек к концу XIX века и вытеснение ими в среде деревенской молодежи других, особенно протяжных лирических песен, повлекли на первых порах истолкование, будто бы частушка — новый вид народной поэзии, показатель ее упадка. Такой взгляд получил почти всеобщее признание, особенно с появления статьи Глеба Успенского «Новые народные стишки». Но в настоящее время исследователями народной поэзии устанавливается другой взгляд на частушку. Прежде всего указывается факт существования частушек в XVIII веке. Аналогичные формы песен распространены у других народов, как у европейских, так и у внеевропейских, у культурных и первобытных. Наконец, самая простота и прозрачность построения (двухчленный параллелизм большей частью анимистического характера) — говорит за то, что в частушке мы имеем одну из первоначальных форм народно-поэтического творчества. Лишь быстрый темп современной жизни, беспокойство ее, перебои, крайнее разнообразие впечатлений создали благоприятную почву для широкого развития и распространения частушек. Короткая частушка заменила в народной среде протяжную песню, подобно тому, как короткая повесть, новелла, фельетон в современной литературе в значительной мере вытеснили длинные романы XIX века.

БИБЛИОГРАФИЯ.

1) Сборник великорусских частушек. Под ред. Е. Н. Елеонской. Издание комиссии по народной словесности. М. 1914. 2) П. А. Флоренский. Собрание

частушек Костромской губернии Нерехтского у. Кострома. 1910. 3) В. И. Симаков. Сборник деревенских частушек. П. 1913. 4) Костромская деревня в первый год войны. Костр. 1915. 5) Частушки современной нам революционной

1091

эпохи напечатаны в журн. «Культура и Просвещение». 1921 г. № 2. и в журн. «Красн. Новь» 1921, № 1.

Юрий Соколов.

ЧИСЛИТЕЛЬНОЕ — категория слов, обозначающих определенное число, порядок и кратность (два, второй, дважды и пр.). Иногда к Ч. относят и слова, обозначающие неопределенное число или порядок (много, мало, сколько, столько, несколько, который). Ч. делятся на 1. количественные, обозначающие число или количество (один, два, три и пр.); 2. собирательные, употребляющиеся для обозначения: а) группы людей, состоящей из определенного числа человек, рассматриваемой, как одно целое: двое солдат, пятеро рабочих, б) количества предметов, названия которых для единичного предмета имеют форму только множ. Ч.: двое ножниц, трое щипцов; к собирательным относят также и Ч. оба; 3. порядковые, обозначающие место, занимаемое предметом в ряду подвергающихся счету однородных предметов (первый, второй, третий и др.); 4. Ч. наречия, обозначающие кратность (дважды, трижды и пр.). Категория Ч. не грамматическая, п. ч. понятия числа, порядка и кратности не обозначаются особыми формами, но по образованию форм самих Ч. и по формам тех словосочетаний, в которые входят Ч., они представляют ряд своеобразных особенностей. Впрочем это относится только к Ч. количественным и собирательным, т. к. порядковые Ч. — обыкновенные прилагательные, ничем не отличающиеся от других прилагательных, а Ч. наречия не представляют существенных отличий по своему употреблению от других наречий. В древне-греч. и латинском языках б. ч. Ч. количественных была неизменяемыми словами, а остальные Ч. количественные являлись или существительными, или прилагательными, не отличаясь в общем ни по формам самих слов, ни по формам сочетания с другими словами от других прилагательных и существительных. То же и в новых европейских яз.: английском, немецком, французском. В русском яз. все Ч. количественные и собирательные склоняются, но представляют

1092

различные особенности в образовании падежных форм, а также в формах сочетания со словами, обозначающими предметы, подвергающиеся счету;

последние отличают их и от существительных и от прилагательных; именно в тех случаях, когда в предложении должен стоять именительный падеж, а иногда и винительный существительного, а также дательный падеж с предлогом по, Ч. сами ставятся в соответствующем падеже, соединяясь подобно существительным с родительным падежом существительного, подлежащего счету: пять рублей, по пяти рублей и пр.; если же в предложении должны стоять остальные косвенные падежи существительных, то в соответствующем падеже ставится и существительное, обозначающее предмет, подлежащий счету, и Ч., которое т. о. является как бы прилагательным: к пяти рублям, с пятью рублями. Но при этом в именительном падеже и с предлогом по Ч. два, оба, три, четыре соединяются с родительным пад. не множ. Ч. существительных, а единств., за исключением тех случаев, когда существительное склоняется по прилагательному склонению: два стола, две руки, два имени, но две запяты, а остальные числительные, кончая Ч. сто, образуют падежные формы так же, как существительные в единств. Ч.

Н. Д.

ЧИСЛО, как грамматическая категория. 1. Форма существительного, указывающая на различное количество предметов, обозначенных основной форм Ч. Форма Ч. существительных является формой несинтаксической, и именно формой словообразования, т. к. обозначает различные предметы мысли независимо от словосочетания, заключающего слова с этой формой. 2. Форма прилагательных, указывающая на отношение прилагательного к существительному, имеющему форму соответствующего Ч. или (в русском языке редко, гл. о. при употреблении прилагательного в роли сказуемого) — к двум или более существительным, обозначающим в совокупности количество двух или более предметов: злая собака — злые собаки, шляпа с белым пером — шляпа с белыми перьями, на нем шуба меховая — на нем

1093

шапка и шуба меховые. 3. Спрягаемая форма глагола, указывающая на отношение глагольного признака к предмету или предметам, которые обозначены или могут быть обозначены именительным падежом существительного в соответствующем Ч. или двумя или более существительными: стол стоит — столы стоят, я пишу — мы пишем, молчи — молчите, князь Игорь и Ольга на холме сидят, кошка с собакой дерутся. В русском яз., как и в древнейших индо-европейских языках Ч. обозначается различиями в образовании падежных форм существительных

и прилагательных и личных форм глагола: рука—руки, руку—руки, руке—рукам и пр., злой—злые, злого—злых и пр., иду—идем, идешь—идете и пр. В настоящее время в русском яз. различаются формы двух Ч.: единственного и множественного, но раньше (до XII в.) он имел три Ч.: единственное, двойственное (обозначавшее парное число предметов) и множественное, унаследованные им от обще-славянского яз., а последним — от обще-индо-европейского. Двойственное Ч. сохранялось м. пр. в древне-греч. языке и до сих пор существует в словинском языке.

Н. Д.

ЧИТАТЕЛЬ — адресат книги. Марк Аврелий, озаглавливая свою рукопись — «К самому себе», как бы желает быть писателем без читателя. Но анализ его рукописи показывает, что и она хочет быть прочитанной. Обычно предпосылающиеся книгам обращения «к читателю», показывают волю книги яснее. Так называемые «посвящения» даже называют того первого читателя, которому адресована книга.

Установить историческую дату рождения читателя — чрезвычайно трудно. Во всяком случае, книга старше читателя. Читателем, в подлинном смысле этого слова, может быть назван человек с установившейся потребностью книги, — с глубоко вкоренившейся привычкой к каждодневному восприятию определенного количества книжных знаков. В начале, пока книга была редка, она имела не читателя, а слушателя. Но постепенно восприятие автора переходит из эпохи сказа к эпохе глаза: звуки слов немеют и закрепляются условными

1094

буквенными значками. Постепенно значки замещают собой не только звуки, но и вещи. Образующийся в человеке читатель, воспринимая реальное соотношение вещей, не умеет довоспринять его до конца, пока не отыщет среди прочитанного аналога происшедшему. Книжные герои делаются реальнее реальных героев. Самые буквы вытесняют вещи ими обозначенные: «когда я думаю о прогрессе» (**Progres**), — пишет Ш. Рише, — «то я представляю себе это слово, отпечатанное типографской краской с большим начальным Р и с **accent grave** на конце слова». «Чтобы запомнить слово, услышанное в первый раз», — сообщает библиотекарь общества чтения в Женеве, Моншаль, — «мне нужно немедленно отдать себе отчет, как оно пишется; равным образом, когда я слушаю интересный для меня разговор, то мне часто случается представлять его себе написанным, — фраза за фразой». В лице Рише и Моншалья мы имеем дело с подлинным читателем, замкнувшим представления в буквы. Переразвитие читательских

потребностей создает вокруг глаз как бы ширму из книжных листов, заслоняя их буквами действительность. Развиваются особые болезни чтения: книжность, болезнь педантизма, «буквоедство», замещающее реальные соотношения вещей соотношением книжных символов и библиография — чувственное влечение к бумажному телу книги, толкающее к накоплению книжных богатств без использования их смыслов. Рядом с библиографией развивается привычка автоматического чтения: «кто приучил себя к чтению без смысла, при котором ни о чем не думают, того можно назвать чистым читателем, который смотрит на литературу, как турок на опиум» (К. Фишер. «Ист. философии». Фихте. 592). Отысканный физиологами у третьей теменной борозды мозга «лексический» центр, заведующий процессами связывания книжных знаков с их значениями, будучи поражен, убивает читателя в человеке, ведя его к так называемой алексии.

Процесс чтения в зависимости от степени своей напряженности, может быть классифицирован так: а) «Книжное почитание» (см. Кирилл

1095

Туровский) — любовное, медленное, слово за словом, чтение, с перечитыванием; писатель представляется читающему как существо вьющего порядка; книга — богооткровенной и учительной. б) Чтение производится с выбором: не всякая книга — свята; нужна она не вся — из книги делаются выборки, отделение идеи от разработки; писатель — представляется равным и потому понятным читателю. в) Почитывание книг — рассеянное получтение–полуперелистывание: «глаз, берущий страницу по диагонали» (Фаге); «почитыватель» занят не столько отбором нужного, сколько отбрасыванием ненужного: читая роман, заглядывает в конец, принципиально пропускает предисловие, отбрасывает абзацы со сплошными строками (описания, перечисления и т. д.), останавливаясь глазом лишь на коротких строках диалога; вырабатывает манеру чтения «на сон грядущий». К концу XVII века в течение одного года выходило (в России) 5—6 книг, — сейчас это дело одного дня. Люди, обслуживающие книгу, обязаны сейчас следить за литературой: при огромном количестве книжных поступлений, они могут лишь просматривать тексты: так постепенно «книжное почитание» сменяясь чтением, вырождается в беглое и рассеянное «почитывание».

Достоевский пробовал классифицировать читателя по его внешнему отношению к книге: одни — говорит он устами Шатова («Бесы») — желая читать, одоужают книгу; другие — покупают ее; третьи — покупают и переплетают.

Безусловно, статистика домашних в сотню–две томов библиотечек дала бы более или менее ясное представление о читателе данной страны, класса и момента.

Постепенное вырождение искусства чтения вызывает потребность в реконструкторах старых, полузабытых приемов и навыков медленного и отдельного книжного почитания. Таким реконструктором является критик.

Обычный разговор наш состоит из а) отрывочных, но б) неподвижных внутри фраз–шаблонов^{*)}. Научная

1096

книга преодолевает оторванность фраз друг от друга, центрируя их вокруг одной идеи. Шопенгауэр отмечает (**Parerga und Paralipomena, V. I**), что рядовой читатель, легко уясняя в философском произведении все фразы порознь, редко понимает произведение в целом. Поэту же должно, преодолев просторечье, устранив внутри–фразовую неподвижность путем разбивки привычной фразеологии новыми словосочетаниями, заставить читателя и отдельное слово воспринять не как один логический знак, а как изменчивое течение звука. Короче: читатель, ведомый своим учителем чтения, критиком, имея дело с книгой понятий (научное или философское произведение), должен подражать переплетчику, собирающему разные листки книги в одно; читая же книгу звуковых образов (поэзия), он должен невольно превращаться как бы в наборщика книги, медленно, буква за буквой, перенабирая в своем сознании данный текст.

Редко касались вопроса о писателе, как о читателе своих собственных произведений: Достоевский, читающий Достоевского, Гоголь в

1097

1841 г., перечитывающий книги, написанные Гоголем в 1835 г., Толстой, отказывающийся читать самого себя, — все это темы, ожидающие специальной разработки.

Все «Истории литературы» писаны писателями: по естественному, чисто писательскому эгоизму, они рассказывают в «историях» лишь о себе. Но «история читателя», еле намечаемая у современных авторов, может быть разработана и систематизирована в особую историческую дисциплину. В этой области намечено кое–что Генекеном, Ивановым и др.; попытку

^{*)} Завершенная фразеология некоторых языков, напр., французского, дает язык *фразами*, с трудом допуская варьирование, перестановку внутренних элементов фразы. Относительно русского языка см. Михельсон: «Опыт словаря фразеологии русск. языка»

перейти от домыслов к науке делает Рубакин (Библиологический институт в Швейцарии).

С. Кржижановский.

ЧЛЕНЫ ПРЕДЛОЖЕНИЯ — слова, входящие в предложение (см.), по их отношению к другим словам, входящим в предложение. Различают главные Ч. П. — подлежащее (см.) и сказуемое (см.) — и второстепенные Ч. П., к которым относят остальные полные (не частичные, см.) слова, входящие в предложение, а именно: существительные в косвенных падежах (наз. обыкновенно дополнениями, см.), прилагательные (и причастия), стоящие в атрибутивном (см.) согласовании с существительными («определение»), наречия («обстоятельство»), деепричастия (тоже) и инфинитивы. К второстепенным Ч. П. относят также т. н. приложение (см.).

1098

Ш

ШАРАДА — загадка, требующая определения какого-либо слова, на основании двойного его описания: звукового и смыслового. Звуковое описание достигается косвенным образом: слово разбивается на части так, чтобы каждая часть могла служить самостоятельным словом (ворона, ворона), затем дается смысл каждой из этих частей (в нашем примере: первое — преступник, второе — местоимение). Когда дано смысловое описание частей и, тем самым, звуковое описание всего слова, — дается смысловое описание последнего.

Шарада основана, таким образом, на игре словами. Когда слова связаны не только в звуке своем, но и в смысле, — она приобретает особую выразительность и представляет собою род каламбура.

Шарада встречается и в прозаической, и в стихотворной форме. В последнем случае каждой части шарады соответствует и определенная ритмическая единица (строка, строфа и т. п.).

Шарада существует и как салонная игра — сценическая шутка. Тогда, выполняя лишь общие задания (изобразить в отдельных сценках части шарады, а в заключение — все слово), игра эта представляет собою словесную и сценическую импровизацию: в ней проступают черты *commedia dell'arte*.

Нередко смысл шарады — не в ней самой, а в тех описаниях, на которых она построена: здесь открывается простор для иронии, комплимента и пр.

До сих пор шарады не привлекали серьезного внимания серьезных поэтов. Помещаются, главным образом, на страницах журналов и, иногда, газет.

В. Д.

ШАРЖ — преувеличение каких-либо сторон действительности до того, что они становятся неправдоподобными и, вместе с тем, смешными. Ш. обыкновенно называют

1099

нехудожественные, рассчитанные специально на то, чтобы вызвать смех, изображения, чуждые истинного комизма и юмора.

И. Э.

ШЕПЕЛЯВЯЩИЕ СОГЛАСНЫЕ — согласные средние между шипящими и свистящими. Такое произношение свойственно некоторым северно-великорусским и средне-великорусским говорам, в которых Ш. С. могут являться вм. шипящих, а также вм. ц- и мягких свистящих: ч^чистый, куриц^ча, з^жярко, уезз^жяю, з^жима (буквы ц^ч, з^ж обозначают звуки средней и между ц и ч и между з и ж).

ШОПОТНЫЕ ЗВУКИ. Звуки, произносимые при той артикуляции голосовых связок, которая образует шопот. Шопот обыкновенно является субститутом (заместителем) голоса в речи, произносимой шопотом. Следовательно, Ш. могут быть те звуки, которые в нормальной речи произносятся с голосом, т.-е. гласные, а также сонорные и звонкие согласные, которые, конечно, в этом случае можно называть гласными, сонорными и звонкими лишь условно. В некоторых языках являются некоторые Ш. З. и в нормальной речи.

ШУМНЫЕ СОГЛАСНЫЕ — согласные (см.), характерным признаком которых является шум от сближения органов произношения, который или составляет всё содержание звука (глухие Ш. С., см.), или преобладает над голосом (звонкие Ш. С.). Т.о. голос при произношении Ш. С. или отсутствует, или играет второстепенную роль. В русском яз. к Ш. С. принадлежат: а) глухие Ш. С. к, х, п, ф, т, с, ш, ч, ц и б) звонкие Ш. С. г (см. Задне-нёбные и Средненёбные согласные), ж (см. Средненёбные согласные),

б, в, д, з, ж. Впрочем, согласные в и j занимают промежуточное положение между звонкими Ш. С. и сонорными.

1100

Э

ЭЗОПОВ ЯЗЫК дословно: композиционный прием древнего баснослагателя Эзопа (VI в. до нашей эры), скрывавшего под именами животных характеры и взаимоотношения людей. Поскольку Эзоп (уцелевшие записи его испорчены) неохотно прибегал к так наз. нравоучению («морали»), раскрывающему «секрет» басни, его, пожалуй, и можно считать зачинателем той особой тайнописи, к которой слову пришлось прибегать впоследствии для самозащиты.

Эзоп, по преданию, был рабом, и с тех пор, будто во исполнение древней традиции, к помощи «Эзопова языка» прибегала всегда лишь литература, «лишенная прав», литература–раба.

Язык Эзопа всегда о двух смыслах: одним — своим наружным смыслом он повернут к правящим, другим — прикровенным — к управляемым; «буквой» к цензору, «духом» — к читателю. Эзопу шифру, пробуящему всегда разминуться с цензорским карандашом, пронос идейной контрабанды удастся лишь при близорукости цензора и особой изоциренности читательского глаза.

В России цензурные прессы Николая I, отчасти и Николая II, давили лишь на «букву»; цензора, придираясь к внешней фразеологии, часто проглядывали «идеологию» и далеко не всегда оказывались хорошими отгадчиками Эзоповых загадок. Вследствие этого лексикой Эзопова языка в России, особенно в 80 г.г. XIX в. и в 1905—7 г.г. рос что ни день: из произведений этого рода, особенно среди русской публицистики, можно бы составить небольшую библиотеку для понимающих «по–эзоповски». Любопытно, что если древнему баснослагателю приходилось рядить в звериные шкуры людей, то российскому

1101

Эзопу, обращая прием, приходилось под человеческим обликом литературных персонажей прятать звериную суть тогдашней действительности.

Перечитываемая сейчас русская литература этого склада кажется слишком плохо маскированной. Но это ошибка подготовленного восприятия: если публицист В. Амфитеатров, озаглавивая один из своих памфлетов «Семья Обмановых» (газета «Россия» 900 г.г.) был мало

прикровенен, то Салтыков–Щедрин в «Истории города Глухова», смутно, при первочтении, напоминающей какую–то другую «историю», умело то спутывает, то разделяет два смысла повести: явный и тайный.

С. Кржижановский.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАН. Родоначальником романа, в основу которого положен научный опыт, явился во Франции Эмиль Золя, а у нас в России его последователи П. Боборыкин и А. Амфитеатров. Девиз Э. Золя: «наука, примененная к литературе» становится девизом и русских беллетристов натуралистов.

В 70–х г.г. появляются в «Вестнике Европы» очерки Э. Золя «Романисты натуралисты». П. Боборыкин печатает статью «Реальный роман во Франции», появляется в переводах цикл романов «Карьера Ругонов», начатых в 1871 г. и законченных в 1893 г., а в 1884 г. русский романист Амфитеатров начинает печатать в «Русских Ведомостях» повести «Алимовская кровь», в которой явно чувствуется влияние Э. Золя — «его натуралистического величества». Знаменитый французский романист Эмиль Золя провозглашал свои натуралистические заповеди, как пламенный

1102

новатор и протестант, как бесстрашный борец, поднявший свой меч против романтиков, против прикрашенных и подслащенных произведений, против фразы и парения в облаках, против иррационального и таинственного. Стоит только прочесть роман Золя *L'Oeuvre* («Творчество»), посвященный художникам натуралистам, чтобы почувствовать весь жар протестанта и новатора. Центральной фигурой романа является художник–натуралист Клод Лантье, моделью к которому, как известно, служил Эдуард Манэ, этот признанный новатор во французской живописи.

Это произведение с восторгом приветствовал В. Стасов в 1886 г. и видел в нем «не только поучительную картину, но и великое поучение всем, имеющим уши, да слышать».

Художник Клод Лантье и беллетрист Сандос из романа Золя тоже являются новаторами и протестантами, врагами романтики и проповедниками натурализма. «Мы все насквозь пропитаны романтизмом, теперь нам нелегко отделаться от него. Для этого нужны радикальные средства» — говорил Клод Лантье, уверенный, что «приближается день, когда удачно нарисованная морковь произведет революцию».

Дать правдивую картину мира — такова задача художника-натуралиста: область его — натура, цель — одна только правда.

По учению романиста Сандоза, за спиной которого стоит Э. Золя, романисты и поэты «должны обратиться к источнику истины — науке». Сандоз указывает на необходимость применения физиологического метода к искусству и рисует план своей работы таким образом: «Я изберу какую-нибудь семью, буду шаг за шагом изучать жизнь всех ее членов, их прошлое, их поступки, стремление воздействия одних на других. Одним словом, у меня будет человечество в миниатюре, и я смогу проследить условия его роста и движения...». Свои трезвые фантазии Сандоз заканчивал характерной фразой: «И у меня будет маленький домик». Эмиль Золя воплотил в жизнь все мечты Сандоза вплоть до «маленького домика».

1103

В предисловии к первому своему роману «Карьера Ругонов» он намечал уже страстную речь Сандоза. «Я хочу объяснить», — пирует Золя, — «каким образом живет и движется в обществе одно семейство, маленькая группа людей, на первый взгляд различных, но тесно связанных одни с другими, как это докажет анализ. У наследственности есть свои законы, как у тяжести». Эти законы изучил физиолог-романист, который в своей эстетике видел наследие научной эволюции. Трактат Клода Бернара о медицине он с благоговением переводил на язык художника. Силу этого благоговения к Бернару можно сравнить разве лишь с ненавистью Ф. Достоевского к «Бернарам». Любимые слова Э. Золя: врач, медицина, физиология, эксперимент.

«Романист, изучающий нравы, дополняет физиолога, изучающего организм» — не раз пишет Э. Золя в своем труде об «Экспериментальном романе». В его творчестве отвлеченного человека заменяет «физиологический человек», «человек-зверь». «Ругон-Маккар» это — «естественная история одного семейства, с его разнузданностью appetitов».

Узнать механизм естественных явлений у человека, показать, каким образом проявляются мысль и чувства, все это основать на объяснении физиологии, на влиянии наследственности и окружающих обстоятельств, показать человека в социальной среде, которую он сам создал и в которой он сам изменяется — такова сложная работа художника-наблюдателя и экспериментатора. Для него наблюдение и опыт — тоже, что микроскоп и химический анализ для врача.

Художник наблюдает, собирает факты, «человеческие документы», устанавливает твердый базис. Затем вступает в область эксперимента. Он

заставляет действовать героев, которых он наблюдал в жизни, за которыми следовал по пятам в зал суда, в «вертеп», в мастерскую, в шахту, на биржу, в универсальный магазин.

Он производит опыт. Он ставит знакомое ему лицо в особые условия, чтобы показать с наглядностью причинную связь, чтобы показать, что «последовательность

1104

событий будет такая, как этого требует детерминизм естественных явлений».

Там, где романтик ссылался на таинственные силы, там наблюдатель и экспериментатор стремился показать закон среды.

Э. Золя работу художника смешал с работой ученого, голову художника превратил в лабораторию, в литературу внес науку.

«Расширьте поле экспериментальной науки, доведите до изучения страстей и описания нравов, и вы получите наши романы», — писал Золя, — «романы, которые исследуют причины и объясняют их, собирают «человеческие документы», чтобы иметь возможность властвовать над средой и человеком». Это был почти отказ от художественного творчества ради научного исследования. В увлечении экспериментальным методом была опасность для начинающих художников.

Золя сам всегда оставался большим художником и создал целую галерею живых типов в своем экспериментальном романе.

В. Львов–Рогачевский.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ФОНЕТИКА – изучение звуков речи с акустической и физиологической стороны с помощью приборов (правильнее было бы название: «Э. акустика и физиология звуков речи»: см. Физиология звуков речи). Для изучения звуков речи с акустической стороны пользуются между прочим особыми резонаторами (т. н. резонаторами Гельмгольца) и камертонами, с помощью которых определяется музыкальная высота как основного тона звука, так и характерных для него побочных (тембровых) тонов (см. Гласные), а также приборами, записывающими кривые звуков, т.–е. звуковые волны. Впрочем, с помощью этих приборов можно изучать только сонорные звуки (гласные или согласные); немзыкальные шумы, составляющие характерный признак шумных (см.) звуков, изучению с акустической стороны не поддаются. Для изучения звуков с физиологической стороны, т.–е. для изучения артикуляций органов произношения, образующих звуки речи, пользуются

1. сложным прибором, наз. кимографом (франц. **enregistreur**), записывающим работу

1105

различных органов речи при произношении звуков в виде кривых, определяющих продолжительность, последовательность и интенсивность этой работы, 2. палатограммами, т.-е. снимками с твердого неба, на которых обозначены места касания языка и 3. рентгеновскими снимками с тех положений органов речи, которые не могут быть переданы ни кимографом, ни палатограммами (такими снимками пользовался, напр., Копко для определения положения языка при произношении гласных). Для палатограмм изготавливается искусственное нёбо в виде тонкой пластинки, плотно прилегающей к нёбу, покрытое цветной пудрой, слизываемой при произношении звука языком в местах касания. Неудобство Э. Ф. в том, что звуки речи изучаются ею в условиях, несвойственных обычной речи. В большинстве случаев, кроме записей с помощью кимографа, звуки, подвергающиеся изучению, надо произносить изолированно, т.-е. так, как вне опыта они почти не произносятся, а кроме того, естественному произношению мешают (в особенности при пользовании кимографом) и самые приборы. Поэтому Э. Ф. не может заменить изучения звуков речи при помощи других, не экспериментальных методов.

БИБЛИОГРАФИЯ.

1) В. А. Богородицкий. Курс экспериментальной фонетики применительно к литературному русскому произношению. Вып. 1. Казань 1917, вып. 2. и 3. Каз. 1922; 2) Он же. Опыт физиологии обще-русского произношения в связи с экспериментально-фонетическими данными. Казань 1909; 3) А. И. Томсон. Общее языковедение. Изд. 2-е. Од. 1910 (гл. IV); 4) Л. В. Щерба. Русские гласные в качественном и количественном отношении. Петроград 1912; 5) В. Д. Зернов. Фонограммы гласных человеческой речи (Физич. Обзорение 1916) и др. Иностранная литература по Э. Ф. указана в назв. трудах.

Н. Д.

ЭКСПИРАТОРНОЕ УДАРЕНИЕ См. Выдыхательное ударение.

Н. Д.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (франц. слово **expression** — выражение, латинское **expressio** — выразительность, осмысленность) — стремление современного художника выразить судорожность

нашей бурной эпохи, с ее преувеличенностью чувства, с ее эксцентричностью, с ее героическим пафосом, с ее моментами сильного возбуждения, с ее бунтом против повседневности. Целью художника является не изображение случайных настроений в погоне за мигмом, а выражение единого, великого чувства, наполняющего душу, захватывающего целиком человека в момент экстаза, когда человек как бы разрывает оковы повседневности и переступает границы возможного, когда душа его выходит из берегов, переживая свой весенний разлив.

От пассивного созерцания, от безвольного подчинения потоку впечатлений, от рабского копирования действительности художники переходят к творческому воздействию на жизнь. Искусство отображения уступает место искусству выражения, импрессионизм сменяется экспрессионизмом. В основе импрессионизма лежало усовершенствование средств для натуралистического воспроизведения действительности, расширение тех областей, которые наблюдаются и воспроизводятся. В основе экспрессионизма лежит стремление к самостоятельному творческому проявлению духа, к протесту против грубой, кровавой действительности.

Под грубою корою вещества
Я прозревал нетленную порфиру.

писал Владимир Соловьев. Экспрессионизм, ярко вспыхнувший в Германии после войны и революции, после катастрофических событий в мире железа и крови, после разгрома идеалов и после гибели богов и потери веры в человека, явился бунтом против принуждения человека к бесчеловечности. Экспрессионизм стремился выразить новые мироощущения нового человека, стремившегося подняться среди развалин. Когда-то поэт писал:

Мир устанет от мук,
Захлебнется в крови,
Обессилен безумной борьбой,
И поднимет к любви,
Беззаветной любви
Очи, полные скорбной мольбой.

Этот момент пытается выразить художник экспрессионист, протестуя

против действительности, над которой «вихорь злобы и бешенства носится». В Германии излюбленными писателями становятся Толстой и Достоевский. Драматурги Франц Верфель, Антон Вильдганс, Георг Кайзер,

Оскар Вальцель, лирик Эренштейн выдвигают проблему нравственного очищения, сострадания, мира всего мира. Художники выступают против ницшеанства, с его культом белокурого зверя. Когда-то Достоевский называл себя «реалистом в высшем смысле этого слова» и высмеивал стремление художника натуралиста скопировать бородавку на лице человека.

К этому реализму в высшем смысле слова, к очеловечению человека стремятся представители экспрессионизма, устремленного к очистительному огню всеобъемлющей и всечеловеческой любви.

БИБЛИОГРАФИЯ.

1) Оскар Вальцель. «Импрессионизм и экспрессионизм». Петроград, 1922 г. Стр. 94.

2) Современный город. Журн. изд. «Всемирной литературы». Петербург. 1922 г. Кн. I. Статья Гвоздева: «Экспрессионизм в немецкой драме»

В. Л.-Р.

Экспрессионисты. — Основной заслугой экспрессионизма, — молодого литературного течения в Германии, — следует считать уловление нового социального ритма, особенно ясно ощутимого с момента окончания мировой войны. Отличные один от другого особенностями художественного дарования, драматурги, новеллисты, поэты объединились общей предпосылкой, при чем эта предпосылка отнюдь не была навязана каждому из них какой-либо «модой». Она сложилась у них в результате того социального сдвига, какой принесла мировая война. Наиболее чуткие из них прощупывали ее перед четырнадцатым годом (Георг Кайзер, Газенклевер), другие осознали, когда война была у зенита, третьи, проблуждав, примкнули к ней после 18-го года. И выросло мощное движение, имя коему — экспрессионизм. Какова, точнее, эта предпосылка и как она отразилась на

1108

тематике и технике новеллистов, поэтов и драматургов, объединенных знаком экспрессионизма?

Экспрессионисты не только уловили то изменение в ритме социальной жизни, какое сразу, чуть ли не в один час, обозначилось в августе четырнадцатого года, но и признали его моментом, определяющим весь строй нового художественного сознания. Признав такую его роль, они чутко и остро реагировали провозглашением основного лозунга своего движения:

отказ от соглядатайства, яркий и недвусмысленный активизм человека в разрешении т. наз. «вечных проблем» и в вопросах социально-общественной жизни. Человек, привыкший дотоле созерцать, либо скучая в тихой заводи быта, либо отдаваясь привычной рефлексии, перенастроился на новый лад, созвучный в темпе с пульсом происходящих событий. Художественное сознание экспрессионистов метко и почти безошибочно прощупало возможность спасения для ошемленного человека — заявить себя участником этих событий и определить свое отношение к тем мнимым ценностям, которые привели человечество к четырнадцатому году. И вместе с этим оно прощупало большую неправду изображать человеческую психику в том привычном каноне, какой был преподан мастерами усталого декаденса. Резкими штрихами определили они свой писательский подход к изображаемым событиям и героям. В своих новеллах, романах и пр. они доводят реакцию героя на перемену в социальном пульсе, напряженность страсти его и воли до предельной точки, и при этом остаются художниками, т.-е. не опрокидываются в психопатологию. Они вбирают всю страсть и всю волю героя словно в некий фокус и производят мастерский психологический анализ в этой найденной точке, умышленно оставляя в тени остальное «пространство» человеческой психики. В таком подходе реализуются в оригинальной форме обретенная ими посылка об изменении социального ритма и лозунга о человеческом активизме. В их сплетении исследователь находит еще один основной момент экспрессионизма: признание известного рода соответствия

1109

бурного, неровного биения жизни и протекания построенной на диссонансах, лишенной равновесного лада, человеческой психики.

Стилистическая особенность письма вытекает из сказанного. Особенность эта — крайний, насыщенный динамизм, сказывающийся как в развертывании темы, так и в языковом синтаксисе. Принцип тематического динамизма наиболее отчетливо проводится одним из самых талантливых мастеров — Казимиром Эдшмидом, автором четырех небольших сборников новелл и двух книг очерков (эти книги: **die Doppkopfge Numfe u. Ueber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung**), а из его художественной прозы на русском языке переведены два сборника: **Die sechs Mundungen Timur**). Тема развертывается в таком темпе, что читатель лишен возможности пропустить хотя бы две–три строки, ибо каждая строка насыщена действием и нередко перебрасывает героя в совершенно новую обстановку. Крутым, сжатым языком отличается драматург Георг Кайзер

(драмы: **Gas**, **Die Koralle Holle Weg Erde**, **Der Zentauer**, **die Versuchung Europa**, и др.), поднявший свой голос против современного капитализма; синтаксическая установка его драм определяется ярко проводимым динамическим принципом. Фаланга экспрессионистов многочисленна. Из них особенно интересен Густав Мейринк (с 1915 г. роман **Der Golem**, том новелл „**Fledermause**“ роман **Das Grune Geschicht** — первые два переведены). Принадлежность этого яркого писателя к экспрессионизму признается не всеми критиками. Причина видимо та, что Мейринк выступил вполне определившимся еще в 1902 г. (**Der heisse Soldat** — новеллы), т.-е. задолго до зарождения экспрессионизма. Однако, это обстоятельство не колеблет нашего утверждения и говорит лишь о тесной, органической связи Мейринка с современным экспрессионизмом. Следует также назвать драматурга и поэта Франца Верфеля (драмы: «Человек из зеркала», «Песня козла» и др. — первая переведена), вдохновенного пацифиста и тонкого психолога с уклоном к достоевщине; подлинно революционных — Газенклевера (драма **Jenseits, Der Sohn**

1110

Gebseck и др.) и Карла Штернгейма (**Vier Nowellen** и др.), крупного художника и теоретика движения — Ренэ Шикеле; далее — Фритца фон Унру (сценарий **Geschlecht** драма **Plats** и др.). Геринга (драма Морская битва), Макса Родена (сборник стихов **erlosendes Leid**) и пр.

Каждый из перечисленных экспрессионистов, а мы назвали далеко не всех, обладает своим особым художественным лицом, но намеченные выше предпосылки экспрессионизма, оставляя полную свободу каждому мастеру идти собственным путем, все же позволяют считать основную писательскую группу современной Германии объединенной в школу.

Евгений Ланн.

ЭКСПРОМТ — небольшое стихотворение, созданное сразу в законченном виде, без дальнейшей обработки. Большею частью Э. относится к разряду т. наз. «Стихотворений на случай», т.-е. вызванных каким-нибудь внешним, притом почти всегда незначительным поводом. Поэтому Э. чаще всего имеют характер шутки, остроты, насмешки или эпиграммы (см. это слово). Такого рода Э. писали многие из наших поэтов. Особенно многочисленны шуточные и колкие Э. у Пушкина; также у Боратынского, у Лермонтова: «Три грации считались...» и др. Позднее известны экспромты-каламбуры Минаева. К числу Э. принадлежат многие из стихотворений под заглавием: «В альбом». Вообще заглавие Э. редко

придается стихотворениям; чаще всего Э. остаются без заглавия. Зато есть стихотворения, названные автором Э. и имеющие характер чисто лирический, напр., стих. «Экспромт» Баратынского («Небо Италии, небо Торквата...»). Этого рода Э., т. е. стихотворения, сразу отлившиеся в законченную форму, есть, конечно, у многих поэтов, — из новейших, быть может, особенно у К. Бальмонта.

К Э. близка импровизация (см. это слово).

Иосиф Эйгес.

ЭЛЕГИЯ — стихотворение с характером задумчивой грусти. В этом смысле можно сказать, что бо́льшая часть русской поэзии настроена

1111

на элегический лад, — по крайней мере, исключая поэзию новейшего времени. Этим, конечно, не отрицается, что в нашей поэзии есть превосходные стихотворения иного, не-элегического рода. Первоначально, в древне-греческой поэзии Э. обозначала определенную форму стихотворения, именно двустипхию: гекзаметр-пентаметр. Имея общий характер лирического размышления, Элегия у древних греков была весьма разнообразной по содержанию, например, печальной и обличительной у Архилоха и Симонида, философской у Солона или Теогнида, воинственной у Каллимаха и Тиртея, политической у Мимнерма. Один из лучших греческих авторов Э. — Каллимах. У римлян Э. стала более определенной по характеру, но и более свободной по форме. Сильно возросло значение любовных Э. Знаменитые римские авторы Э. — Проперций, Тибулл, Овидий, Катулл (их переводили Фет, Батюшков и др.). Впоследствии был, пожалуй, только один период в развитии европейской литературы, когда словом Э. стали означать стихотворения с более или менее устойчивой формой. Это именно под влиянием знаменитой элегии английского поэта Томаса Грея, написанной в 1750 г. и вызвавшей многочисленные подражания и переводы, едва ли не на всех европейских языках. Переворот, произведенный этой Э., определяют, как наступление в литературе сентиментализма, сменившего ложноклассицизм. В сущности же это было возвращением поэзии от рассудочного мастерства в однажды установленных формах к подлинным истокам внутренних художественных переживаний. В нашей поэзии перевод Жуковским элегии Грея («Сельское кладбище»; 1802) определенно положил начало новой русской поэзии, окончательно вышедшей из пределов риторики и обратившейся к искренности, интимности и глубине.

Эта внутренняя перемена отразилась и в новых приемах стихосложения, введенных Жуковским, который является, таким образом, родоначальником новой русской поэзии, — и, само собой, одним из великих ее представителей. В общем духе и форме элегии Грея, т.-е. в виде больших стихотворений, исполненных скорбного

1112

раздумья, написаны стихотворения Жуковского, названные им самим элегиями: «Вечер», «Славянка», «На кончину кор. Виртембергской». К элегиям причисляют и «Теон и Эхил», его же (это, вернее, элегия-баллада). Элегией назвал Жуковский свое стихотворение «Море». Вообще, в первой половине XIX в. поэты любили давать своим стихотворениям название элегии, особенно Батюшков, Боратынский, Языков и др.; впоследствии оно вышло из моды. Но элегическим характером проникнуты многие стихотворения наших поэтов. Да и в мировой поэзии вряд ли найдется поэт, у которого бы не было элегических стихотворений. В немецкой поэзии знамениты «Римские элегии» Гете. Элегиями же являются стихотворения Шиллера: «Идеалы» (в переводе Жуковского «Мечты»), «Resignation», «Прогулка». К элегиям принадлежит многое у Матиссона (Батюшков перевел его «На развалинах замках в Швеции»), Гейне, Ленау, Гервега, Платена, Фрейлиграта, Шлегеля и мн. др. У французов элегии писали: Мильвуа, Дебор-Вальмор, Каз. Делавинь, А. Шенье (М. Шенье, брат предыдущего, перевел элегию Грея), Ламартин, А. Мюссе, Гюго и др. В английской поэзии, — кроме Грея, — еще Спенсер, Юнг, Сидней, позднее Шелли и Байрон. В Италия Э. писали: Аламанни, Кастальди, Филикана, Гуарини, Пиндемонте. В Испании: Боскан-Альмогавер, Гарсде ле Вега. В Португалии — Камоэнс, Феррейра, Родриг Лобо, де-Миранда.

У нас еще до Жуковского делали попытки писать элегии: Павел Фонвизин, автор «Душеньки» Богданович, Аблесимов, Нарышкин, Нартов.

Иосиф Эйтес.

ЭЛЛИПСИС. См. Фигура.

ЭМФАЗА (греч. Εμφάξη — указание, выявление) — стилистический термин, обозначающий придание мысли особой выразительности посредством нарочитого выделения, подчеркивания в ней какого-нибудь слова. Напр., «Будь мужчи́ной!», «Ну, и хоро́ш ты!» и т. п. — эмфатические

выражения обыденной речи. Логическое ударение, которое придает особую выразительность

1113

слову, зависит прежде всего от интонации и ею определяется, но эмфаза не есть специально декламационное явление, так как она может предопределяться уже самим строением фразы, фигурацией речи (см. Фигура). Напр., «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» (Гоголь), «Я очи знал, — о, этн очи!»; «Не плоть, а дѹх растлился в наши дни» (Тютчев); «Я помню тот день и тот час, как «онó» — началóсь» (Андрей Белый). Эмфаза часто зачисляется в разряд фигур, но это — недоразумение. Эмфаза может быть результатом фигурации речи, та или иная фигура, напр., иверсия, повторения, антитеза, градация, литотес и др. может создавать эмфазу, но эмфаза, как таковая, не есть особая фигура. Обилие в речи фигур, порождающих эмфазы, неминуемо придает ей особую напыщенность, приподнятость и обычно характеризуется как эмфатический стиль.

М. П.

ЭПИГРАММА — буквально с греческого: надпись — стихотворная или прозаическая краткая надпись, объяснявшая значение памятника, здания, предмета, посвященного богам. У римлян эпиграммами назывались краткие стихотворения, которым Каттул и Марциал придали характер язвительной насмешки, что перешло и в новые литературы. В немецкой литературе разумелось под эпиграммой (у Лессинга) краткое стихотворение, в котором остроумным заключением разрешалось некоторое ожидание, возбужденное в начале стихотворения (примеры у Гете и Шиллера), но главной особенностью эпиграммы стал ее характер быстрой, остроумной, язвительной насмешки. От французской литературы, где в XVII и XVIII в.в. расцвела эпиграмма (Пирон, Буало, Расин, Вольтер и др.), эпиграмма с этим характером перешла и в русскую литературу. Развитие этого жанра, несомненно, было у нас задержано политическим гнетом, в свободной борьбе с которым сатира и насмешливая эпиграмма всегда были сильным орудием. Русская эпиграмма чаще была обращена не к политической сфере, а являлась орудием борьбы в литературном мире. Образцы эпиграмм

1114

XVIII в. страдают еще большей тяжеловесностью. Писали эпиграммы многие поэты, как XVIII, так и XIX в. Только в руках Пушкина она становится живою и сильною. С ним соперничает Лермонтов.

Современники очень ценили эпиграммы признанных остроумцев — кн. П. Вяземского, Тютчева и Соболевского. Популярный в 20–е и 30–е г.г. «Дом сумасшедших» Воейкова представляет собрание эпиграмм на литературных деятелей. С шестидесятых годов заявили себя эпиграммами ловкий версификатор Д. Минаев, Щербина, Н. В. Алмазов и некоторые другие. В более близкое к нам время очень известны были эпиграммы философа-поэта Влад. Соловьева.

В. Ч.

ЭПИГРАФ — фраза в заголовке литературного произведения или перед отдельными его разделами. В качестве эпиграфа часто берут пословицы, поговорки, слова из общеизвестных литературных произведений, из священного писания и т. п. Так, например, эпиграфом к «Ревизору» Гоголь взял пословицу: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», эпиграфом к «Анне Карениной» является: «Мне от мщение и Аз воздам» и т. п. Эпиграф представляет как бы маску, за которой прячется автор, когда он, не желая выступать прямо, косвенно определяет свое отношение к событиям, изображенным им в произведении. Эпиграф может быть лирическим, в большей или меньшей мере в зависимости от того, выразил ли автор свое отношение просто в сгущенной формуле основных событий данного произведения в целом, отдельной главы и т. п. (в этих случаях самый характер сгущения событий выдает отношение автора), — или же это отношение выражено им в восклицании, прямой оценке события и т. п., как в приведенных примерах. В этом последнем случае эпиграф носит характер как бы замаскированного лирического отступления. Такие «оценочные» эпиграфы могут иметь порой комедийный характер, — это бывает тогда, когда «оценка» известного явления автором не соответствует тому значению, которое это явление имеет для самих действующих в произведении

1115

лиц. Так, например, эпиграф из малороссийской комедии: «Цур тобі, пек тобі, сатаниньске навождение», — взятый Гоголем для десятой главы «Сорочинской ярмарки», — носит несомненно юмористический характер: он выдает явно насмешливое отношение автора к описываемому в этой главе, между тем, как «Страшная чертовская свитка», о которой в ней рассказывается, подлинно испугала героя главы — Черевика.

Я. Зунделович.

ЭПИЛОГ — заключительная часть, присоединенная к художественному произведению в качестве художественного дополнения и представляющая собою более или менее самостоятельное целое, — часто без обозначения Э. Обыкновенно в эпилоге рассказывается о дальнейших событиях или состояниях того, что было изображено в законченном художественном произведении, и притом через некоторый промежуток времени, так что образуется перерыв в изложениях. Таковы, напр., эпилоги в некоторых поэмах Пушкина, романах Тургенева, Достоевского, Л. Толстого. Эпилог должен быть художественным рассказом, а не простым отчетом, напр., о позднейшей судьбе действующих в романе лиц. Это превосходно понимал Пушкин, отвечая в шуточной форме на требования некоторых друзей придать законченность своему роману «Евгений Онегин»: «Вы говорите справедливо, что странно, даже неучтиво роман, не конча, прерывать, отдав его уже в печать; что должно своего героя, как бы то ни было, женить, по крайней мере, уморить и, лица прочие пристроя, отдав им дружеский поклон, из лабиринта выслать вон». Подобным ложным пониманием художественной законченности подсказаны многие заключительные страницы произведений Тургенева, у которого наряду с таким прекрасным, могущим служить образцом, эпилогом, как в романе «Дворянское гнездо», встречаются иногда совершенно неимеющие художественного значения приписки и дополнения к предшествовавшему художественному изложению. Там, где художественная фантазия автора достигает границы, за которую

1116

она уже не простирается, лучше остановиться, чем закончить как художник, Пушкин, оборвавший свой роман «Евгений Онегин» и Чехов, закончивший свой рассказ «Дом с мезонином» вопросом: «Где ты?», обращенным к героине. Эпилог следует отличать от нехудожественного послесловия (см. это слово).

Иосиф Эйгес.

ЭПИСТОЛЯРНАЯ ФОРМА — форма частных писем, еще со времен древних греков и римлян использованная как средство общедоступного изложения мыслей. В виде писем излагаются ученые и философские работы, религиозные проповеди, а также и художественные произведения. Особенное распространение получили романы в письмах со времени английского писателя Ричардсона и Руссо («Новая Элоиза»). Гениальный роман в письмах — «Страдания молодого Вертера» Гете. В русской литературе

написаны в эпистолярной форме, напр., рассказ Тургенева: «Фауст», многое у Салтыкова. В литературе нередки случаи не просто писем, но переписки, напр., у Достоевского: «Бедные люди», у Тургенева рассказ: «Переписка». И позднее в русской литературе часто встречаются произведения в эпистолярной форме. Частью из действительных писем к отдельным лицам, частью из очерков, предназначенных к печати под видом писем, состоят, напр., «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, «Фрегат Паллады» Гончарова, также превосходные очерки путешествий поэта Жуковского. Его же знаменитые статьи: «Последние минуты Пушкина», «Рафаэлева мадонна» — письма (первая к отцу убитого поэта). К собственно эпистолярной литературе относятся изданные письма частного характера. У нас особенно популярны письма Пушкина, переписка Герцена с Натальей Захарьиной, письма Чехова, а также Льва Толстого, Тургенева (к Виардо, Ламберт). Эпистолярной формой, быть может, особенно владеют женщины, и многие их письма, получившие известность у нас и за границей, представляют прекраснейшие образцы писем по непосредственной, интимной

1117

красоте, чуждой всяких литературных ухищрений. Это совершенно особый род творчества, в котором простота и естественность необходимы более, чем где-либо. В сравнении с письмами мужчин женские письма часто кажутся гениальными; напр., в знаменитой переписке Элоизы и Абеляра (12 в.) письма первой много выше писем второго, также и письма Нат. Захарьиной выше писем Герцена. Как эпизоды (см. это слово), в литературе известны, напр., письмо Татьяны в «Евгении Онегине» Пушкина, письмо Виктории в «Истории одной любви» Гамсуна, в которых авторам удалось воссоздать все обаяние женских писем, как творческих созданий. Письмо в стихах обыкновенно называется: послание (см. это сл.).

Иосиф Эйгес.

ЭПИТАЛАМА — свадебная песнь или стихотворение, написанное по случаю брака, напр., у Фета: «Эпиталама Льву Толстому».

И. Э.

ЭПИТЕТ (греч. Ἐπίθετον, приложенное) — термин стилистики и поэтики, обозначающий слово — определение, сопутствующее слову — определяемому. Традиция, идущая еще от античных воззрений, различает «необходимый эпитет» (**epitheton necessarium**) и «украшающий эпитет»

(*epitheton ornans*). Под первым разумеется такое определение, которое ограничивает объем определяемого понятия; необходимый эпитет тем самым сливается с определяемым словом в единое словосочетание и не может быть опущен без изменения основного смысла выражаемого понятия; другими словами, необходимый эпитет является неотъемлемой частью словосочетания, в которое он входит, выражая отличительный признак предмета. Например, «русский язык», «древний мир», «бешеная собака». Напротив, под украшающим эпитетом разумеется такое определение, которое выражает то или иное свойство, выделяемое в уже данном, обособленном предмете мысли. Например, «румяная заря», «робкое дыхание», «ретивый конь». Но, поскольку эпитет есть понятие стилистики и поэтики (см. эти слова), подразделение его на такие традиционные категории представляется

1118

излишним. Термин «необходимый эпитет» может быть вовсе устранен, так как он охватывает явления не стилистического порядка, и кроме того «необходимый эпитет» не может рассматриваться в обособлении от слова, при котором он стоит, образуя с ним логическое единство. Термин же «украшающий эпитет», основанный на узком и произвольном воззрении на поэтическое выражение как на украшение речи, может быть заменен термином просто «эпитет», под которым и должны разумеаться все виды определений, не относящиеся к первой категории т. наз. необходимых эпитетов. Таким образом, в выражении «великий, могучий, правдивый и свободный русский язык» (Тургенев) только первые четыре прилагательные должны считаться эпитетами. Или у Лермонтова: «В песчаных степях Аравийской земли» — «песчаных» есть эпитет, но «Аравийской» есть только определение, но не эпитет.

Поэтому можно сказать, что эпитет есть «определение при слове, влияющее на его выразительность» (Горнфельд), или же определение, выделяющее в предмете мысли тот его признак, или свойство, которые существенны для данного его выражения. В эпитете выражается определенное отношение поэта, или вообще говорящего лица, к предмету, о котором идет речь. Эпитет как бы дает индивидуальную окраску выражаемому предмету, бросает на него определенный свет и делает предмет стилистически значимым. Вот почему эпитет есть одно из самых важных и существенных понятий стилистики, и не являются преувеличением ни слова Александра

Веселовского, что «история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании», ни слова Рихарда М. Мейера (*Deutsche Stilistik*, стр. 50), что «современная практическая стилистика должна прежде всего быть техникой эпитета». Индивидуальность поэта, поэтического стиля, может быть, больше всего выражается именно в эпитетах.

Осуществляться может эпитет в разных грамматических формах. Уже с древности под эпитетом понимается не только прилагательное, но и существительное — определение (т. наз. «приложение»). Ср. напр., у

1119

Пушкина: «дева — роза», «проказница зима»; или эпитет — существительное в соединении с прилагательным: «Царица грозная чума», «рифма звучная подруга». Но и наречие или деепричастие бывают формами выражения эпитета, именно, когда определяемым словом является глагол. Эпитет в таком случае совпадает с синтаксическим понятием «обстоятельства». Напр.: «И недоверчиво, и жадно смотрю я на твои цветы»; «Блеща средь полей широких, Вот он льется!.. Здравствуй Дон!» (Пушкин); «Пророчески беседовал с грозой иль весело с зефирами играл»; «Волны несутся гремя и сверкая» (Тютчев). Эпитетическая природа вскрывается далее в таких оборотах речи, где на первый взгляд можно эпитета и не обнаружить. Напр., выражение «синее море», с очевидным эпитетом — прилагательным, может быть дано в такой словесной форме, как «синева моря», где существительное «синева» может рассматриваться как эпитет, данный лишь в грамматической вариации, состоящей в том, что, определение — прилагательное субстантивировалось, а подлежащее — существительное изменило свою падежную форму. (Общая эпитетическая природа обоих этих оборотов речи явственно выступает, напр., у Тютчева в стихе «Лазурь небес и море голубое», где разные грамматические конструкции являются непосредственно очевидными вариациями стиля и только. Ср. также *Elsten Prinzipien der Literaturwissenschaft 2 Band. Stilistik* стр. 160 сл.). Но нет оснований и здесь останавливаться, ограничивая эпитет рассмотренными грамматическими формами. Дальнейшую вариацию того же выражения «синее море» мы можем представить в форме «синее море», где носителем эпитета явится уже глагол. С этой точки зрения, напр., в пушкинском стихе «шумят и пенятся валы» можно видеть своеобразную форму выражения эпитета, как бы вариацию выражения «шумящие и пенящиеся валы». Всюду здесь, очевидно, мы имеем дело с эпитетом (пусть в

скрытой форме), поскольку этот термин обозначает определенный феномен поэтического мышления, который только осуществляется в различных грамматических вариациях,

1120

вызываемых стилистическими соображениями или требованиями. Определенные формы выражения эпитета могут преобладать в той или иной поэтической «школе», у того или другого поэта и характеризовать тем самым его поэтический стиль. Так, для Гомера характерны его составные эпитеты («туче–собиратель Зевес» νεφέλγέρετα Ζεύς, «розоперстая заря» — δάχτυλος Ἠώς) также для Державина, Тютчева и др.; для Жуковского — причастные эпитеты («златимый», «разима», «богами внимаем». См. А–др Веселовский, Жуковский стр. 487); для нашей народной поэзии эпитеты — приложения («Царь–девица», «Владимир — Красное солнышко», «баба–яга — костяная нога»); для «символистов» конца 19–го начала 20–го века — особый вид субстантивированных эпитетов — прилагательных («отвлечение эпитета» по терминологии В. М. Жирмунского), образующий часто неологизмы. (Напр., у Бальмонта: «Да, я знаю сладость, алость, нежность влажных губ»; у Брюсова: «к алой ласковости губ» и т. п.).

Особое место занимают в народной поэзии так наз. постоянные эпитеты (**epithet a perpetua**), неизменно сопровождающие определяемое ими слово независимо от их уместности в контексте. Напр., «лебедь белая», «море синее», «красна девица», «тур — золотые рога»; у Гомера Ахилл «быстроногий» даже когда он изображается сидящим; или в русской песне сочетание двух постоянных эпитетов, образующих внутреннее противоречие: «Ты не жги свечу сальную, Свечу сальную, воску ярого»; или: «руки белые», хотя бы они принадлежали и «арапину» и пр.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Вопросы теории и психологии творчества, т. I, изд. 2–е. Харьков. 1911. (Статьи: Горнфельда «Эпитет» и Харциева «Элементарные формы поэзии»); А–др. Н. Веселовский «Из истории эпитета» (Собр. сочинений т. I); М. А. Рыбникова, Изучение родного языка. Вып. I. Минск. 1921 (стр. 82–102); Rich M. Meyer, *Deutsche Stilistik*. 2. Aufl. Munchen 1913 (§§ 54–58); Elster, *Prinzipien der Literaturwissenschaft 2. Band. Stilistik*. Halle 1911 (стр. 160–173).

М. Петровский.

1121

ЭПИТАФИЯ – поминальная надпись на надгробии (ἐπίταφ — надгробный): ограничена малостью могильной плиты, обращена, в большинстве случаев, к «прохожему», т.е. спешащему мимо — поэтому, по необходимости, малословна и ясна.

Переходя с камня и железа надмогильной плиты на бумажный лист, преобразуясь в особую литературную форму, эпитафия, все же, сохраняет и там свою первоначальную краткость, как бы врезанность и лапидарность стиля (см. сл. «лаконизм»), а также и стереотипное обращение к «прохожему».

Если книжная, лишь по традиции именуемая обыкновенного читателя «проходим», эпитафия не может быть примером полного поэтического творчества, так как направлена не на созданное поэтом, а на данное ему реальное лицо, то с другой стороны и обыкновенная кладбищенская поминальная надпись часто не лишена зачатков творчества, хотя бы уже потому, что обращается «к реальному» существу всегда лишь после того, как оно перестало реально существовать.

Простое, напр., освященное древностью, правило кладбищенской эпитафики, предписывающее «**de mortuis aut bene, aut nihil dicere**» логически ведет к возникновению особой «кладбищенской поэтики», требующей (и не всегда безуспешно) построить «положительный образ» человека, путем остроумного обестенения обычной житейской свето-тени. Трудности, на которые жаловался Достоевский (см. «Переписку») при создании «абсолютно положительного типа» (кн. Мышкин), вероятно понятны и кладбищенским эпитафистам; конечно, произведения их, прославляющие любого мертвеца, искусственны, но и «похвальные оды» (эпиникии), писанные подлинными поэтами к подлинным героям, тоже, в большинстве случаев искусственны: это, однако, не дает права считать этот род творчества апоэтическим. Особым ремесленникам–сочинителям поминальных виршей и изречений (существование их, как и существование наемных «плачей», не подлежит сомнению), конечно, помогает поэзия самого кладбища: какие–нибудь —

1122

Покойся, милый друг.
Кропя твой прах слезою,
И я от всех сует —
Жду время — быть с тобою,

вырванные из контекста, выключенные из кладбищенской ограды, совершенно бессильны и элементарно–наивны, — но в окружении крестов, внутри ограды, вирши эти получают некий тонус, превращаясь в почти–стихи.

Кладбищенская, т.е. подлинная эпитафия по приемам шире и разнообразнее книжной. Книга, за чрезвычайно редкими исключениями, обращается всегда к почившему; кладбищенская же надпись направлена либо:

а) к покойному, либо б) от имени почившего к живым (чаще всего опять таки к «прохожему»), либо в) от имени самого камня или к лежащему под ним, или к еще идущим мимо.

Примеры:

а) «И ты в стране живых».

«Как лилия среди дней летних
Завяла в красоте своей,
Так ты, о дочь, надежд средь лестных
Скончалась к горести моей».

(Данилов монаст. 1834).

«Come tutti i delicati fiori
appassiscon al caldo sole
с cercan l'ombra
e la rase»

(«как и все нежные цветы, ты ушел от солнечного зноя, ища тени и покоя»,
Campo Santo в Венеции).

б) Прохожий, ты идешь,
Но ляжешь так, как я.
Присядь и отдохни
На камне у меня;
Сорви былиночку
И вспомни о судьбе, —
Я дома... ты в гостях:
Подумай о себе.

(Волково кладб. в Петерб.).

К этому типу должны быть отнесены и обычные цитаты, заставляющие могилу поэта и писателя повторять слова похороненного в ней. См. напр. могилы Г. Гейне (Париж, Монмартское кладб.), А. Мюссе (Париж. кладб.); **Pere Lachaise** на надгробии Н. А. Панова (Волково Кл.; Литерат. Мостки): **Вся жизнь**

1123

моя в литературе; литература — жизнь моя».

в) «Глас от надгробного камня, исходящий: о, вы, мимо ходящие и взирающие на гробницы, приближьтесь; я вам прочитаю и мои стихи: Тело, которое я на сем месте скрываю...» и т. д.

(Донской монаст. 1896).

При последнего рода эпитафической концепции — буквы как бы сами, по воле камня, проступают из него к поверхности.

Накрестные дощечки, помеченные датами последних 20—30 лет, обычно невыразительны и мертвее мертвых, схороненных под ними: древний кладбищенский пафос вырождается, теряя далее длиннотную витиеватость, подменявшую в начале XIX в. настоящую «поэзию могилы», нечуждую еще XVIII в. (например: «Отиде видети день невечерня света». Надгр. кн. Голицыну. Страстной монаст. 1749. Или: «Бдяще ко утру, по настиже мя ночь». Крестовоздвиж. монаст. 1725). Накрестные слова подвижны, несомненно, в значительном числе случаев, подлинным чувством горя, но укладываются они в какие-то каракули тоски. Простая статистика надгробий могла бы показать, что явление выразительности речи чрезвычайно редко, и что из тысячи попыток только одна приводит хотя бы к частичному успеху.

Но если индивидуальные опыты кладбищенской эпитафики тусклы и спутанны, — то особые национальные и религиозные эпитафические каноны, отстоявшиеся во времени и созданные сложением многих индивидуальных усилий, гораздо выпуклее и ярче: так, на итальянском (католическом) кладбище чуть ли не на каждом кресте «**date fiori e prece**» или «**l fiori e lacrime**» покойный просит «цветов и молитв» или «цветов и слез».

Чисто литературная эпитафия возникает первоначально, как соперница погребальной доски. Эпитафии Симонида (V в. до нашей эры) врезались в

надгробия, но некоторые варианты их и подражания других поэтов попадали лишь в эпиграмматические сборники, которые одно время были в большой моде.

Литературная эпитафия, стремясь к большей драматизации,

1124

обычно меняет «он» на «ты», но сохраняет форму дистиха. Добрая традиция некрополиса, требующая *de mortuis bene dicere* и чуждая литературным обыкновениям, тотчас же искажается: возникает эпитафия–сатира, подменяющая понятие «мертвого» понятием духовно–отупевшего (см. Пушкина).

Эпитафию, как привилегированную форму, выдвигал всегда романтизм, любящий пребывать на черте меж смертью и жизнью.

Еще великий зачинатель романтизма В. Шекспир дает примеры увлечения эпитафией (см. «Тимон Афинский», «Гамлет» и мн. др.).

В эпохи, выносившие эпитафию за ограду кладбищ, писательская продукция очень скоро опережает продукцию смерти. Вследствие этого возникают прижизненные эпитафии, чаще всего в форме «эпитафии самому себе».

Этого рода произведения вскрывают смысл эпитафии, как чисто художественного приема: никакая «**nature**», до того, как она не обездвижется в «**morte**» не может дать своего художественного отображения («**nature–morte**»); никакое событие, пока оно не утихнет, и не уйдет («**obit**» на языке старых гробниц) в прошлое, не может быть взято в эпос; и человек, как образ может стать подлежащим (**subjectum**) творческого суждения не прежде, чем ляжет под эпитафию, или тогда лишь, когда силой поэтического воображения он будет «изолирован» (беру термин Гамановской эстетики) от жизни, взят за ее черту, выключен из текучего живого «сегодня» (на древних московских надгробиях: «сконча течение... и погребен zde») и схоронен в книге.

В этом смысле эпитафичность является фактором всякого художественно–объективирующего творчества, — и Петрарка, который еще при жизни Лауры написал сонет на смерть ее (см. сонет 193), — может быть, как человек и нарушил добрые нравы, но как поэт только подчинился одному из основных законов творчества, по которому образ начинает полно жить лишь после того, как материальный субстрат образа исчез.

С. Кржижановский.

1125

ЭПИТРИТЫ — четыре греческих стопы из трех долгих и одного краткого, по схеме:

1. ∪ — — —

2. — ∪ — —

3. — — ∪ —

4. — — — ∪

в русском ямбе возможны при соединениях «спондея» (см.) с метростопами.

ЭПОМОНИОН — одна из прикладных форм стихотворчества, имеющая весьма малое распространение, стоит в той группе, где липограмма,

хронограмма, фигура (см.) и др. Суть таких стихотворных опытов главным образом в том, что их изысканное изящество обнаруживается лишь при зрительном восприятии рисунка стихотворения. При чтении же их, напр., с эстрады лишь очень тонкий и образованный критик почувствует структуру пьесы. Подобные литературные произведения процветают лишь в эпохи культа книги, как самоценного художественного произведения.

Схема эпомониона:

1	3		1	3	5
2=5	или	2=7	4=9		
4	6	6	8	и т.д.	

Пример старинного русского эпомониона:

Эфирный		траву		и истребляет
	огонь		палит	
Твоих уст		сердце		и оживляет

Конечно, можно данное трехстишие трактовать двустихием, дважды написав слова огонь и палит.

И. Р.

ЭПОПЕЯ — слово греческое, обозначает собрание былевых сводов, являющееся в результате попытки связать разнообразные сказания об одном и том же событии. Иногда такие попытки делаются в порядке государственного почина, как, напр., в Греции, где тиран Пизистрат в порядке государственной работы организует собрание песен о походе греков под Трою в одну эпопею. Неопределенный материал песен группируется вокруг одного популярного в народе героя. Эпопея стоит на границе между творчеством групповым и личным; она

1126

анонимна или носит фиктивное имя автора, но уже обличает цельность личного замысла и композиции. Условиями появления больших народных эпопей А. П. Веселовский считает три факта — исторической жизни: личный поэтический акт бессознания личного творчества; поднятие народно-политического самосознания, требовавшего выражения в поэзии, непрерывность предыдущего песенного предания, с типами, способными изменяться содержательно, согласно с требованиями общественного роста. Эпопея нравилась, увлекала воображение, становилась образцом, по которому строились или заканчивали свое развитие другие; в то же время вокруг нее, как центра, кристаллизовались позднейшие эпические наслоения: герою дают героев предков и потомков. Приемы эпопеи несложны. Картина или образ, служащий исходным пунктом, не углубляется постройкой заднего и боковых планов; он растет в ширь. Обычный фон — намеченные массовые движения, на которых более или менее резко выступают отдельные фигуры, подробности пристраиваются концентрически, параллельными рядами. Условия, определяющие создание героической эпопеи, следующие: существование

сильной общественной группы, руководившей разрешением широких и национальных задач, и певцов, не переросших сознания этой группы, владеющих необходимым эпическим преданием, чутким и способным к обобщению. В готовой перспективе героической эпопеи создается животная эпопея, которая вырастает из простого сопоставления природы и человека. Тотемистические представления поддерживают этот интерес к животным — тотемам — покровителям рода. Такова эпопея в своей сущности. Исторически эпопея — известна в Индии (Магабхарата), в Греции — (Илиада и Одиссея, Война мышей и лягушек), в Германии — (Песнь о Нибелунгах). Наряду с этим мы имеем целый ряд эпопей, созданных искусственно, иногда на основе сводов былевых песен (Конвета, Рыцари круглого стола), иногда на основе народных преданий путем единоличного творчества («Гайавата» Лонгфелло, сага о Фритиофе Тегнере).

1127

Язык эпопеи мерный, с разным числом слогов в строке, но не менее 10; иногда с прозаическими вкраплениями. Зародыши эпопеи мы встречаем на самых первичных ступенях развития. Организуются эти зачатки первично на почве религиозно-обрядовых отношений в календарном и внекалендарном культе (такова книга мертвых у египтян). Организованные, они затем попадают в обработку отдельных певцов, превращаются в дружинные героические песни, которые при указанных благоприятных условиях и образуют эпопею. При отсутствии этих условий эпопея не создается: напр., ни русские былины, ни песни Старшей и Младшей Эдды не образовали эпопеи. Литература по вопросу очень обширна. Из русских работ необходимо назвать работу Академика А. Н. Веселовского: «Три главы из исторической поэтики», «Из введения в историческую поэтику», работы Ив. Н. Жданова, Всеволода Миллера, Буслаева, Потебни. Хорошее освещение вопроса и библиографию интересующейся найдет в издании «Вопросы теории и психологии творчества» под редакцией Лезина и Овс.-Куликовского.

Леонид Богоявленский.

ЭПОС (по-гречески означает повествование, рассказ) — один из трех родов, на которые делится поэзия (эпос, лирика, драма). Он ведет свое психологическое происхождение от того свойства нашей души, в силу которого нам недостаточно жить, а еще есть у нас потребность свою и чужую жизнь рассказывать. Пережитое хочется задержать в слове, — не дать уйти прошлому. Человек и человечество в той или другой форме ведут какой-то дневник; и вот эпос, повествование о событиях, служит одним из лучших и наиболее естественных проявлений такой человеческой летописи. Конечно, нельзя, рассказывать о делах и людях, не выражая к ним никакого чувства; и потому в эпические произведения невольно, в той или другой степени, проникает и лирика — особенно с тех пор, как личность стала выделять себя из окружающей среды, утверждать свои права и обнаруживать свою живую впечатлительность. С другой стороны,

1128

эпос не чужд и элементу драматическому, и рассказ прерывается диалогом, внешним проявлением той действительности, которая одинаково отличает и нашу

жизнь, и нашу психику. Вообще, понятно, что лирика, эпос, драма в этой психике имеют некий единый корень, и потому невозможно резко и до конца отделить их друг от друга. Тем не менее мировая литература знает такие создания слова, которые представляют собою образцы эпоса в его наиболее чистом виде. Таковы, например, знаменитые поэмы «Илиада» и «Одиссея». Там автор (или авторы) себя совершенно устранили, своих личных чувств и мнений не высказывают; в тени великих событий, у подножия героизма как бы затерялась его личность, или он намеренно ее затерял. Не в нем центр тяжести и центр интереса, а в объекте его изложения; и свиток этого изложения, хартия повествования, разворачивается спокойно, бесстрастно, медлительно; такая черта эпоса называется объективностью. В связи с этим находится и то, что древний эпос катит волны своего рассказа торжественно и величаво; как бы смотрит из него серьезность и значительность самого бытия. Древний, типичный эпос будто читает книгу мира — по складам: он не спешит переходить от предмета к предмету, а подолгу сосредоточивается на каждом из них, описывает его во всех подробностях, не раз и не два раза, — прибегает к повторениям. Для эпика вся действительность еще нова и занимательна, не успела примелькаться, и оттого не упускает он ни одной детали явления, и всякая мелочь для него существенна. Недаром в обыденной речи мы употребляем такие выражения, как «эпическое мирозерцание», «эпическое спокойствие», «эпическая простота». Эпический поэт в поле своего наблюдения забирает возможно больший круг фактов и происшествий; картина, какую он предлагает, очень полна, очень богата содержанием, и соответственно этому, содержательность, предметность, конкретность составляют неприменное условие эпоса. И те формы, в каких он раскрывает перед своими читателями всю эту полноту своих материалов, должны отличаться особой наглядностью и выразительностью.

1129

Эпик, рассказчик, уподобляется и скульптору, и живописцу: нам необходимо ощутить ту действительность, о какой он взялся поведать нам в строках и строфах своего произведения. К своей наблюдательности он должен приобщить и нас. Как и в поэзии вообще, в эпосе тоже можно различать два творческих русла: народное и личное, или стихийное и искусственное. Мы знаем эпические произведения, не принадлежащие какому-нибудь определенному автору, вышедшие из недр народного творчества, и знаем такие, которые созданы отдельными поэтами. Анонимные (безымянные), большей частью — грандиозные создания эпоса возникают тогда, когда народ еще не поднялся до письменности, а проявляет только устное творчество, и поистине из уст в уста, от поколения к поколению, как некий национальный клад, передает какое-нибудь важное сказание, корни которого теряются во тьме истории или мифологии. Сказание это, его основная легенда, на протяжении веков обрастает все новыми и новыми наслоениями и развивается в широкую эпопею, — словно течет полноводная река народного художественного слова, река духа. Впрочем, этот общий поток может разбиваться и на разрозненные струи; например, из животного эпоса (вроде «Рейнеке-Лиса») впоследствии выделяются басни, маленькие рассказы—

притчи, где героями выступают те или другие представители животного царства; или песнопение о народном герое разветвляется на отдельные богатырские песни о разных отдельных тоже носителях национального героизма (таковы, например, наши русские старины или былины). Несомненно, героические песни предназначались для исполнения хором, во главе которого стоял корифей, или запевала. И все эти певцы (баяны, рапсоды) были в глазах народа не свободными творцами—поэтами, которые могли бы давать полный простор своему индивидуальному вдохновению, а хранителями заветов прошлого, живою, олицетворенной памятью нации, временными сберегателями вечной традиции. Так характерно, что наука не верит, будто «Илиада» и «Одиссея» — произведение единоличное,

1130

творение одного автора, Гомера: этот научный скептицизм (недоверие), несмотря на внутреннее единство и эстетическую цельность, проникающую обе поэмы, имеет за себя все данные и соответствует тому установленному факту, что эпическое творчество народа не индивидуально, а коллективно. Вполне понятно, что народному эпосу свойственна идеализация: его герои — выше человеческого роста, и старина, изображаемая в нем, блещет всеми красками красоты. И такая идеализация все нарастает и нарастает, по мере того как, на протяжении поколений, рассказ постепенно отходит все дальше и дальше от того конкретного события, которое вызвало его. Ибо вообще время — это увеличительное стекло, и прошлое, рассматриваемое сквозь него, принимает размеры титанические; частности событий, мелкие признаки действий и деятелей отпадают, стираются, и воображению прошлое предстает в самых общих и величавых очертаниях; над образами народных любимцев, удостоившихся поэзии, сподобившихся войти под сень эпоса, сияет ореол славы. И оттого, что дела человеческого прошлого в эпосе так увеличены, так преувеличены, это человеческое переходит в божественное. Иными словами: на героев—богатырей переносятся из древней мифологии некоторые свойства и действия богов. Между богами и людьми теряется граница. От этого проигрывают боги, но выигрывают люди. Так в героический эпос входит элемент мифологический. Если только что названный эпос (гомеровские поэмы у греков, «Песнь о Нибелунгах» у немцев, «Песнь о Роланде» у французов) слагается в стихийном процессе народного творчества, то с развитием культуры и литературы каким—нибудь выдающимся событием из истории своей родины вдохновляются уже и отдельные поэты: они сосредоточивают на нем свое художественное внимание, они усматривают в нем центр духовного бытия своей нации, то, в чем воплотились ее мощь, патриотизм, энергия, избранность и высокое назначение. И вместо богатырей народного эпоса, отличающихся главным образом физической силой, в таких поэмах, плодах личного

1131

таланта, выступают исторические деятели, вожди и правители народа, цари и мужи совета. Здесь конечно, место для идеализации — самое обширное, — но это — идеализация законная, уместная, эстетически оправданная, та, которая

есть в каждом памятнике, в каждом монументе (ведь всякий памятник — преувеличение). В историко-героической поэме воздвигается именно памятник — великому событию или великому человеку народа; и воздвигается он — в теории — другим великим человеком народа — поэтом, баян платит дань богатырю, певец — герою; как сердце сердцу, гений гению весть подает. Дело рождает отклик слова. Отсюда естественно, что самолюбию каждого народа лестно не только иметь национального героя, но и увековечить его память в нетленных строках национальной поэзии. И вот после естественных цветов, так пышно поднявшихся на греческой почве, после гомеровских поэм, Рим лелеет уже цветок искусственный — талантом своего поэта, Вергилия, создает поэму «Энеида», которая имеет своей целью показать божественное происхождение Рима, основанного, по преданию, Энеем, сыном Анхиза и богини Афродиты. Или Вольтер во Франции прославляет короля Генриха IV в поэме «Генриада». Или у нас в XVIII-ом веке Херасков в поэме «Россиада» возвеличивает Ивана Грозного. Конечно, национальный эпос проявляется не только в поэмах: он прибегает и к другим своим формам; и ясно, например, что русским эпосом служит роман — знаменитые «Война и мир» Толстого, дивное творение, которое мы можем считать нашей «Илиадой» и нашей «Одиссеей» вместе, нашей двуединой эпопеей, где эпоха отечественной войны разворачивается в картинах и войны именно, и мира, и потрясений, и спокойного быта. Мы только что сказали о разных формах эпоса. Действительно, изучая поэтическое творчество, легко убедиться в том, как многообразны те виды, какие принимает художественное повествование. Вот — баллада, небольшое эпическое или лироэпическое произведение, сюжетом которого является какое-нибудь фантастическое, необычайное деяние или событие; баллада пишется

1132

непрерывно стихами, и это еще более способствует зарождению в читателе того настроения необычности, приподнятости, иногда — жути, с которым и воспринимает читатель эту разновидность поэзии. Вот — сказка, всякому с детства знакомый рассказ о вымышленных происшествиях, небылица, которая даже не притязает на то, чтобы ее содержанию верили, и о которой сама народная мудрость свидетельствует: «сказка-складка, песня-быль». Вот — басня, короткий рассказ, где фигурируют животные, псевдонимы людей, и где, в строках и между строк, слышится нравственное поучение, более или менее элементарная мораль. Вот — роман, повесть, рассказ, очерк, новелла, все эти литературные формы, в которые укладывает писатель бесконечное разнообразие жизни. При этом необходимо заметить, что эпос вбирает в себя именно всю жизнь, не только в ее возвышенных, идеальных проявлениях, но и в ее повседневной обыкновенности. Если торжественные эпопеи, величественные поэмы древнего эпоса и его новых продолжений интересовались только героями, только исключительностью, сказывающейся на вершинах истории в подвигах человеческих вождей, то на ряду с таким героическим эпосом существует и другой — тот эпос действительности, который признает интересными и значительными не одно высоты

существования и духа, но и все бытие сплошь. Можно сказать: в связи с общим характером исторического процесса замечается демократизация и в литературе,—честнее говоря, демократизация эпоса. Он вовсе не выделяет из реальности ее чрезвычайных моментов, он не брезгает опускаться в серую гущу быта. Как раз быт, скорее, чем события, привлекает к себе внимание художников-эпиков такого типа. Они — у нас в России, приблизительно со времени «Евгения Онегина» — изображают семейный уклад заурядных людей, их скромную, маленькую жизнь, мелочи и подробности однообразных дней. Там, где живут, например, старосветские помещики Гоголя, «ни одно желание не перелетает» за частокол, окружающий маленький домик с его рыжиками и декоктами; однако вдохновился же

1133

писатель этой мирной идиллией и обессмертил ее в прекрасном произведении эпоса. Давно было провозглашено: где жизнь, там поэзия; видоизменяя эту истину, отметим, что где жизнь, там и эпос. Все достойно рассказа. Герои «Илиады» не в большей степени поддаются эпической поэтизации, чем негерои «Семейной хроники» Аксакова. Жизнь как она есть — неиссякаемый и чистый резервуар эпоса. И если мы раньше указали, что в эпос вообще проникает и стихия лиризма, то здесь прибавим, что и в самый реалистический эпос светлое дыхание лиричности тоже имеет вполне свободный доступ. Вспомните хотя бы поэму того же Гоголя «Мертвые души»; казалось бы, самозванный помещик Чичиков, такой неэффективный, такой пошлый, в герои эпоса не годится; однако — нет: о приключениях его, о странничестве этого нового Одиссея писатель рассказал так, что эстетическое впечатление от его страниц и благие объективные следы от них остались в русской литературе неизгладимо и навсегда; кроме того, страницы эти нередко прерываются знаменитыми лирическими отступлениями Гоголя, — и, значит, в этом — доказательство того, что внутреннее сочетание высокой лирической настроенности и эпичности повествования возможно и там, где сюжетом такого повествования автор выбирает самый прозаический уголок жизни и самые низменные интересы дюжинных людей. Все — на потребу слова, и все вмещает в себе поэзия рассказа, поэзия эпоса.

Ю. Айхенвальд.

ЭРОТИЗМ — проявление сильного полового чувства. Можно отличать эротизм низшего и высшего порядка в зависимости от преобладания в любви грубо-чувственной, или духовной стороны. Большая часть лирических стихотворений и романов содержат эротизм в основе. Чаще под эротизмом разумеют ненормальные отклонения в сфере любви, напр., чрезмерную половую возбужденность, извращенность. Как эротический писатель особенно выдается польский беллетрист и драматург Станислав Пшебышевский, у которого пол не только создает основную ткань произведений, но

1134

и образует центр мировоззрения («В начале был пол...»). В русской литературе эротизм ярко выражен у Достоевского (образы Свидригайлова, Карамазовых

и длинный ряд других), Федора Соллогуба (романы, стихотворения), у Арцыбашева («Санин»). Общий же характер русской литературы, наиболее ей свойственный, является в высшей степени целомудренным. Эротическую литературу следует отличать от порнографии (см. это сл.).

И. Э.

ЭСКИЗ — термин, заимствованный из живописи. В литературе применяется как в области научных и критических произведений, так и в области произведений художественных. И в той, и в другой, соответственно своему значению в изобразительных искусствах, означает набросок, общий очерк, охватывающий основную тему в целом, с какой-либо точки зрения, но исключая детализацию. Подобно тому, как и в живописи, — в литературе эскиз может рассматриваться как подготовительная работа в создании художественного произведения, может рассматриваться и как нечто самостоятельное.

В первом своем значении эскиз сопровождает всякую почти литературную работу. Об этом свидетельствуют имеющиеся в нашем распоряжении черновики писателей. Пушкин имел обыкновение заносить на бумагу предварительный план задуманных работ. Рукописи Достоевского хранят по несколько подобных набросков к одному и тому же роману. Они свидетельствуют о том, что в момент их создания художественный замысел не был еще достаточно отчетлив: в них отображены многочисленные переделки и изменения. Хотя эскиз, в значении подготовительного наброска к художественному произведению, неминуемо сам должен уже обладать некоторыми художественными достоинствами, но, по существу своему, он относится скорее к области психологии творчества, чем к теории словесного искусства.

Во втором же своем значении, как самостоятельное художественное произведение, эскиз обладает и самостоятельными чисто-художественными

1135

особенностями. Подобного рода произведения наиболее характерны для наших дней, и распространение этого литературного жанра, несомненно, связано с принципами импрессионизма (см. этот термин).

В области литературно-исследовательской примером подобного рода эскизов может служить «Книга масок» Реми де-Гурмон, где даются в немногих основных линиях общие очертания ряда современных поэтов. В русской литературе таким примером может служить книга Айхенвальда «Силуэты русских писателей» (где даже самое название это подчеркивает эскизный характер письма). Исходя из мысли, что художественное произведение существует лишь в восприятии, что его эффекты рождаются из контакта писателя и читателя, Айхенвальд утверждает неизбежную субъективность всякого критического исследования. Благодаря этому, критика и не может никогда претендовать на окончательное, неизменное значение. Сознательно применяемый субъективный метод приближает наброски Айхенвальда к типу художественных набросков. Эта близость подчеркивается и самой формой «силуэтов»: считая работу критика продолжением работы поэта, Айхенвальд пользуется, как материалом, не только идеями, но и образами и словарем,

какие он находит у того или иного из рассматриваемых авторов. Это — наиболее испытанный и действенный прием художественно-критического эскиза.

В области художественной прозы образцом эскиза могут служить импрессионистически построенные стихотворения в прозе И. Анненского («Посмертные стихи», Пгр., 1923). В области стихотворных форм эскизами можно назвать большинство лирических пейзажей Верлена. И для того, и для другого характерна туманность, неопределенность образов и полное почти отсутствие внешнего, объективного сюжета. Из двух стихий поэтического слова — динамической и статической — в эскизе преобладает вторая. Так, импрессионистические эскизы Верлена являют очевидное преобладание статики: восприятие поэта медлит на одних и тех же

1136

линиях и красках. Наиболее отчетливый у него пример — пьеса: **Dans l'interminable ennui de la plaine**, перед нами чисто живописное задание — равнина, покрытая снегом, над нею — тусклый, с медяным оттенком свод неба, на горизонте мутно-серые очертания леса, и надо всем поникло бледное лицо умирающего месяца: пейзаж неподвижный, застывший. Статичность стихотворения подчеркнута и ритмическим его строением: здесь всего шесть строф, и из них первая повторяется целиком в последней, вторая — целиком в четвертой.

Эскиз встречается в художественной литературе и как часть крупного произведения: эскизом можно назвать некоторые описания и характеристики, напр., у Гоголя.

Валентина Дынник.

ЭСТЕТИКА от греч. αἰσθητικὴ, чувствую, означает: учение о прекрасном или философия искусства; наряду с логикой и этикой составляет одну из философских наук. Для обозначения учения о принципах искусства в XVII—XVIII в.в. англичане пользовались терминами — критика вкуса, а французы — теория изящных искусств. В половине XVIII столетия в Германии Баумгартен вводит эстетику в круг преподавания философских наук (1750 г.).

Возникновение учения о прекрасном относится к античной древности. Платон (ум. 347 до Р. Хр.) учил о прекрасном самом по себе, или об идее прекрасного, проявляющейся в отдельных чувственно-данных вещах, Аристотель (ум. 322 до Р. Хр.) учил, что прекрасное есть единство в многообразии и что искусство есть «подражание» общему. Главное значение Аристотеля в теории отдельных искусств: трагедии, комедии, музыки, риторики, архитектуры и скульптуры. Знаменито учение А. о трагедии, которая есть «подражание действию важному и законченному... посредством действия, а не рассказа, совершающееся, благодаря состраданию и страху, очищение подобных аффектов». Под влиянием А. развилось специальное искусствоведение (Гораций, Витрувий, Квинтилиан, Лонгин). Плотин (ум. 270 по Р. Хр.) учил, что искусство

1137

выше природы, так как изображает идеи, созерцаемые в глубине души, несовершенным отображением которых являются вещи в природе. Средние

века и Возрождение повторяют и видоизменяют учения Платона, Аристотеля и Плотина. Новый толчок развитию эстетических учений дал рационализм Декарта (ум. 1650). Декарт учил, что истина есть очевидность ясных и отчетливых понятий. Под его влиянием Буало дал новую теорию поэзии и учил, что только истинное прекрасно. Другой французский мыслитель Батте учил, что изящное искусство есть «украшенное подражание природе». В то же время в Англии Шефтсбери полагал, что прекрасно истинное и заключается в созерцании и воспроизведении царящей в мире гармонии. В Англии же Гертли и Гетчесон, а вслед за ними Гом, Берк и другие положили начало психологическому анализу вкуса, т. е. суждения эстетической оценки. В Германии Лейбниц (нач. XVIII в.) учил о безотчетном постижении совершенных (математических) отношений в чувственных явлениях; так, музыка есть произвольный счет души. Последователь Лейбница и Вольфа, Александр Баумгартен (ум. 1762), исследовал познание совершенства в смутных образах чувственности и придал систематическую форму этому учению о чувственности в лекциях по Эстетике (2 тома, 1750—1758).

Учения англичан о вкусе, как субъективной способности эстетического суждения, и Баумгартена о совершенстве чувственных образов подготовили учение Канта (1724—1804), развитое им в Критике силы суждения. В Критике чистого разума Кант исследует условия возможности опыта, или основные начала точного математического естествознания (формы чувственности и понятия рассудка). В Критике практического разума К. раскрывает условия возможности нравственного поведения, идею самозаконности воли, которая есть конечная цель, или самоцель. В Критике способности суждения К. раскрывает условия вкуса, или основания эстетического суждения. Уже до Канта Винкельманн писал, что красота может быть возведена к известным

1138

началам, но не может быть определена при помощи понятий. Суждение вкуса по Канту всегда единично, но обладает необходимостью, которая, однако, не может быть выведена из понятий. Суждения публики и художественные образцы не могут дать мерил прекрасного; ибо для вкуса нет основания в каких-либо свойствах самого предмета. Методы оценки и творчества произведений искусства неопределимы из понятий; оценка искусства есть дело вкуса, творчество есть дело гения: гению закон не писан, он сам предписывает искусству свои законы, не будучи в состоянии выразить их в понятиях. Раз закон прекрасного не есть понятие, то оно может быть лишь идеею цели. Но субъективная цель есть удовольствие и движет влечениями, объективная цель есть добро. Искусство не служит ни полезной, ни нравственной цели: оно ни ремесло, ни моральное поучение, но свободная «игра духовных сил» и в качестве игры — целесообразно. Не тот или иной предмет, но сознание вообще, как творческий источник предметных образов, как свободная игра воображения, составляет цель искусства и доставляет чистое, бескорыстное наслаждение. Итак, бескорыстное чувство наслаждения от свободной игры фантазии, помимо законов и понятий, — вот необходимое условие суждений художественного вкуса. Идеи К. были сочувственно восприняты Гете и

Шиллером. Гете горячо приветствовал Кр. способн. сужд. Шиллер в особенности воспринял и развил идею игры и сблизил идеи прекрасного и доброго в понятии свободы. Напротив, Гердер находил у Канта чрезмерный формализм, восставал против понятия чистой формальной красоты и находил, что форма сама по себе не есть предмет эстетического удовольствия, но прекрасна лишь, поскольку служит для выражения чего-либо. Этим понятием выражения или выразительного Гердер является предшественником новейших направлений в эстетике, теории «вчувствования» и «экспрессионизма».

Послекантовская философия вводит понятие Абсолютного. Шеллинг (ум. 1850) учил, что противоположности конечного и бесконечного,

1139

природы и свободы, материи и сознания сходятся в безусловном Тождестве. Искусство есть одновременно сознательная и бессознательная деятельность. Мир действительности и мир искусства — по существу один и тот же и различаются лишь степенью сознательности. Искусство есть «безразличие идеального в реальном», тогда как абсолютное тождество того и другого, разрешающее и растворяющее все различия и противоположности, есть абсолютная наука разума или философия. Для Гегеля (ум. 1830) искусство было низшей ступенью Абсолютного Духа, воплощением идеи в образе, в наглядном созерцании, тогда как чистое самораскрытие Духа в мысли есть философия. После Гегеля его школа (Вейссе, Розенкранц, Ф. Т. Фишер) разрабатывали эстетику абсолютной идеи, теорию и историю искусств. Шопенгауэр, вслед за Шеллингом, полагал в основу мира безразличную, слепую Волю, чистое проявление которой он видел в музыке. Особенность чистого, эстетического созерцания Ш. усматривал в единстве, в слиянии субъекта и объекта.

На смену этим философским системам явилось учение Гербарта, искавшего признаки прекрасного в формальных свойствах самого предмета (объективный формализм), а именно в правильных соотношениях частей и целого (симметрия, пропорция, гармония). Адольф Цейзинг полагал, что нашел закон красоты в т. н. золотом делении, т. е. в таком соотношении целого и частей, при котором большая часть так относится к меньшей, как целое к большей. Закон этот находит выражение в ряде чисел: $1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21$. Учение Цейзинга дало повод Фехнеру проверить правильность этого закона на опыте. Для этой цели он подверг экспериментально-психологическому исследованию, какое действие на чувство производят различные простые формы (геометрические), сочетания цветов и пр. Исследования эти лишь отчасти подтвердили правильность учения Цейзинга, но замечательны они, главным образом, методом, которым пользовался Фехнер: он, таким образом, является основателем современной психологической эстетики.

1140

Итак, современная психологическая эстетика возникает, как реакция против крайности объективного формализма. Этот последний стремится раскрыть законы прекрасного в самих объектах, предметных свойствах художественных произведений и на самом деле находит отвлеченные, пустые схемы (симметрия, пропорциональность). Эта крайность вызывает

противоположную крайность, обращение к непосредственному переживанию сознания, субъекта. При психологической проверке закона Цейзинга на опыте Фехнер пользовался экспериментальными методами, разнообразно оперировал простыми формами, сочетаниями качеств и конкретными предметами, и вывел свои шесть эстетических законов (з. порога, повышения, единства в многообразии, отсутствия противоречий, ясности и ассоциации), из коих наиболее важен последний, который гласит, что эстетическое удовольствие зависит от связанных с переживаемым ощущением образов (ассоциативный фактор). Так, Фехнер создал гедонику, т. е. учение о различных условиях чувства удовольствия. При этом эстетический критерий им утрачен.

Наибольшую важность в современной (психологической) эстетике имеет учение о вчувствовании. Некоторые полагают, что зачатки его имеются у Плотина (прекрасно то во внешнем мире, что сродственно идеям в душе человека). Гердер учил, что форма прекрасна, поскольку она выражает внутреннюю жизнь человека, и осуществляется в человеческом организме. В романтической символике встречаются сходные мысли. Новалис учит о растворении человеческого я в природе, при чем видоизменяется самый объект, природа: она очеловечивается, одушевляется, становится живым символом нашей внутренней жизни. Современное учение о вчувствовании зарождается у (гегельянца) Ф. Т. Фишера и Лотце и достигает расцвета у Роб. Фишера, Витасека, Липпса и Фолькельта. Сущность учения сводится к тому, что каждый воспринимаемый образ наделяется свойствами нашей душевной жизни: линия «стремится», небо «хмурится», море «бушует». При этом мы или пассивно воспринимаем образ, как

1141

одушевленный (теория пассивного вчувствования), или действительно участвуем в его жизни (теория активного вчувствования); в обоих случаях мы так или иначе наделяем внешние предметы душевной жизнью, одушевляем их. Таково, прежде всего, познание одушевления других человеческих организмов, других людей. Согласно одним, такое одушевление основано на воспоминании о наших прежних переживаниях (ассоциативная теория), согласно другим — оно непосредственно. Липпс полагает, что вчувствование непосредственно и активно. Он же полагает, что в художественном образе отсутствует все случайное и содержится лишь человечески значительное и вместе с тем вчувствуется наше «идеальное я». К. Гроос развивает теорию «внутреннего подражания»: художественное произведение, как вещь, есть явление природы, мы его преобразуем, внутренне воспроизводя. Однако, такое воспроизведение отнюдь нельзя назвать «подражанием». Наконец, Конрад Ланге полагает, что искусство есть «сознательный самообман»: необходимы условия, разрушающие иллюзию (рама в картине, рампа, зрительный зал), Художественное переживание есть непрерывное колебание между самозабвением в иллюзии и отрезвлением. Едва ли это так: самозабвение художника и зрителя в образе и есть чистое художественное созерцание. Сущность психологических учений в том, что путь к эстетическому объекту ведет через сознание, субъект. Однако, психологизм ищет существо

художественное в процессе переживаний, что невозможно, т. к. процесс переживания весьма сложен, в нем переплетены разнообразные элементы и потому психологическая Э. беспринципна. Мерило художественного следует искать не в процессе переживания, но в предметном содержании сознания. Поэтому новейшая эстетика обращается к Канту, который искал в сознании предметного содержания. Так, И. Кон полагает, что эстетические законы суть нормы, требования, притязающие на общезначимость; предмет Э. оценки должен быть непосредственно созерцаемым образом, а не понятием; Э. ценность — такова сама по себе, а не ради чего-либо

1142

иного; наконец, Э. оценка есть суждение и притязает на общезначимость. Однако, нормы — это правила должного поведения в этике; суждения эстетической оценки выражают не то, что должно быть, но то, что есть, каков предмет нашего созерцания. Поэтому ближе к Канту учение Когена, который раскрывает принципы чистого, т. е. предметного содержания. Общие понятия и законы раскрывают содержание системы природы, нормы должного и установления права и государства — содержание лично-общественной культуры, эстетические законы — вообще условия чистых предметных образов. Чистое чувство есть источник творчества прекрасных образов, есть чувство любви, любование созданиями творческого сознания. Прекрасное означает идею художественного вообще, возвышенное, юмор, безобразное — моменты прекрасного. Наконец, Б. Кроче полагает, что Э. познание есть одновременно созерцание и выражение; художник создает выразительный образ, зритель воспринимает: то и другое есть творческое созерцание или выражение.

Со времен Канта Э. выяснила вопросы художественного чувства, вкуса, созерцания, характер эстетического объекта. Вкус, по определению К., есть способность обсуждать **a priori** общность чувств, связанных с данным представлением, без посредства понятий. Вкус, таким образом, есть суждение эстетической оценки. Художественное чувство К. определяет, как бескорыстное наслаждение. Это понятие у К. связано с учением о «бесцельной целесообразности» искусства. Подобно Оскару Уайльду, полагавшему, что «искусство совершенно бесполезно», и К. учит, что искусство не служит ни полезной, ни нравственной цели, есть свободная игра воображения. Это не значит, конечно, что искусство не может служить какой-либо полезной, нравственной или политической цели; но не в этом служении своеобразии творчества; отсюда — различие чистого и тенденциозного искусства. В современном истолковании бескорыстное художественное чувство не есть чувственное удовольствие, но «чистое чувство». Подобно тому, как общие понятия раскрывают в

1143

восприятии нашего опыта чистую закономерность природы, а идея самозаконности воли — закономерность социальной культуры в многообразии стремлений и интересов: так чистое чувство есть источник художественного творчества. Пути оценки и творчества художественных образов неопределимы из понятий и умозаключений: это дело науки и этики,

которые строят системы понятий и норм. Суждение вкуса всегда единично и однако обладает необходимостью и общезначимостью, хотя и не выводимо из понятий. Это сближает художественное чувство с созерцанием, интуицией. Ряд новейших мыслителей (Шопенгауэр, Зибек, Вундт, Кон) утверждают, что эстетическое сознание есть слияние субъекта и объекта, созерцание, интуиция, при этом — интуиция творческая (Бенедетто Кроче). Кант учит, что не тот или иной определенный предмет, но сознание вообще, как творческий источник образов, как свободная игра воображения, составляет цель искусства и доставляет чистое бескорыстное наслаждение. Коген учит, что чистое чувство есть любовь, творческое любование. В самом деле, от низших физиологических форм до высших любовь — по преимуществу творческое чувство — раскрывает в предметах новое содержание, идеализирует их. Интуитивный, непосредственный характер художественного чувства означает, что самый предмет его обладает созерцательным характером, есть не понятие, но индивидуальный, чувственный образ. Свойства художественного образа: единичность и отграниченность, изолированность. Единичность есть условие наглядности; отграниченность, изолированность означает, что образ ценен не по связи с другими, но сам по себе, и есть условие законченности, совершенства. Однако, при всей наглядности и отграниченности, художественный образ не абсолютно-единичен: подобно тому, как суждение вкуса обладает общезначимостью, так и самый образ содержит общие черты, типичен. Даже портрет передает черты, выражающие не состояние данного момента, но характерные свойства лица, присущие ему в различные моменты жизни. Этим портрет отличается

1144

от моментальной фотографии. Общее, типическое, есть то содержание, та идея, которая получает выражение в образе (символ), всякий раз совершенно своеобразным путем. Потому-то пути художественного воплощения неопределимы: «искусство есть искусство гения».

Прекрасное не есть формальное свойство предмета (пропорция, гармония), но вообще совпадает с областью художественного; иначе комическое, смешное и, особенно, безобразное выходит из пределов прекрасного, и художественное вообще требует иной характеристики. Область прекрасного в таком широком смысле многообразна, имеет много видов. Идеал абсолютной красоты неосуществим в единичном и, следовательно, ограниченном образе, но допускает бесконечность воплощений. То, что принято называть чистой красотой, есть законченное совершенство типического образа, в котором вполне воплотилась идея, или общее содержание. Такова Венера Милосская, Аполлон Бельведерский, Сикстинская Мадонна, музыка Палестрины и Моцарта. Возвышенное есть воплощение бесконечного в конечном; содержание здесь шире образа и потому возвышенное символично; как и чистая красота, возвышенное есть идеальный момент в искусстве. Таковы создания Микель Анджело, музыка Бетховена. Кант различал математически и динамически возвышенное; первое совпадает с грандиозным (высокие горы, небесный свод, пирамиды Египта), второе — с проявлением силы, мощи (гроза, буря на море). Трагическое есть вид

возвышенного, осложненный моментом борьбы и гибели сильной личности в столкновении с непреодолимой силой обстоятельств. Пример трагического дают драмы Эсхила, Софокла, Шекспира (у последнего — нередко в соединении с комическим), «Борис Годунов» Пушкина, трилогия А. Толстого. Прелестное есть привлекательность чувственного совершенства: прелестна Ольга в «Евгении Онегине», Марфинька в «Обрыве» Гончарова. Смешное, комическое и безобразное — виды конечного в его ограниченности и несовершенстве. Смешное, по Канту, есть значительное, разрешающееся в ничто.

1145

В комическом существен момент противоречия между видимой значительностью и действительным ничтожеством, например, у Диккенса в бессмертном образе мистера Пикквика. Безобразное, самое трудное понятие эстетики, должно пониматься, как вид или момент прекрасного. По мнению некоторых (Коген), безобразное есть подчиненный, несамостоятельный момент несовершенства, свойственный вообще природе, в частности — человеческой. Необходимое условие безобразного в искусстве — юмор, смягчающий резкость безобразного и примиряющий с несовершенством (Шекспир, Сервантес, Гоголь, Диккенс). В отличие от человечности юмора ирония вытекает из сознания превосходства и в крайней степени переходит в злорадство (сатира Свифта). Безобразное между прочим находит свое воплощение в карикатуре (Леонардо-да-Винчи, Франсиско Гойя).

Различают искусства чистые или свободные, имеющие целью красоту, т. е. создание художественных образов, и искусства прикладные или технические, служащие какой-либо полезной цели. Прикладные искусства заимствуют свои средства у свободных искусств; так искусство красноречия заимствует средства у поэзии, художественная промышленность и техника у пластических искусств. Разнообразие искусств происходит от различия материала и способов воплощения образов в различном материале. Таково различие искусств пластических и ритмических. Наконец, различия зависят также от отношения художника к своему созданию. Искусства ритмические, создающие длительные образы во времени (поэзия, музыка, искусство танца) нуждаются в повторном воспроизведении или исполнении замысла автора, воплотившегося в литературном произведении, музыкальной партитуре, хореографическом плане. Однако, и пластические искусства, создающие чисто пространственные образы, не исключают воспроизведения, репродукции. Материал искусств — чувственные вещественные образы. Некоторые чувства не дают самостоятельных художественных восприятий, хотя и содействуют

1146

и участвуют в создании таковых (обоняние, вкус, осязание, термическое чувство). Еще Плотин учил, что только зрение и слух дают созерцание прекрасного. Эти два чувства являются по существу эстетическими, хотя осязание тоже участвует в восприятии пространственных образов (третьего измерения или глубины), а Гюйо уверяет, что даже вкус молока в известной обстановке, т. е. по связи с другими образами, может дать эстетическое наслаждение. Зрительные образы по существу протяженны, пространственны,

слуховые — делятся во времени. Зрительные образы дают материал для изобразительных, пластических искусств, каковы архитектура (зодчество), скульптура (ваяние) и живопись. Архитектура и скульптура создают телесные образы в трехмерном пространстве (вышина, ширина и глубина), живопись — на двумерной плоскости, отношение же третьего измерения, глубины, проектируется на плоскости согласно законам (линейной) перспективы. Различие архитектуры и скульптуры нередко видят в том, что первая создает неподвижные массы, вторая же всегда передает движение. Однако, пожалуй, правильнее признать, что архитектура создает неживые, мертвые массы, скульптура живые, органические формы. В самом деле органические образы (растительный и животный орнамент) есть лишь скульптурное украшение в архитектуре, обелиск есть не скульптурное, но архитектурное произведение; в скульптуре же неорганические формы имеют подчиненное второстепенное значение. Живопись, кроме линейных образов рисунка, пользуется светотенью и красками. Искусства ритмические — поэзия, музыка, танцы.

Поэзия пользуется звуковыми образами (словами), как знаками представлений, понятий, волеий, чувств, идей. Однако, слово не есть только условный символ: речь имеет свою музыкальность, ритмику, мелодику и звучность. Поэтическая речь становится самоцелью. В этом различие стихотворной речи и прозы, хотя существуют незаметные переходы между ними. Обычно различают виды поэзии: эпос, драму, лирику. Эпос есть изображение событий, повествование в поэтической

1147

форме (былина, сказка, басня, баллада, повесть, роман), драма есть поэтическое воспроизведение действий людей в лицах и подразделяется на драму в тесном смысле, трагедию и комедию. Лирика есть поэтическое воспроизведение чувств, настроений и делится на множество подвидов по содержанию и форме (ода, сатира, песня). Музыка есть искусство чистых звуковых образов, тонов и их сочетаний. Элементы музыки: ритм, мелодия, созвучия, звуковая окраска (тембр, инструментовка). Различается музыка чистая и программная, изобразительная.

Своеобразное сочетание пространственного и временного, пластического и ритмического начал представляет хореография или искусство танца; оно как бы объединяет пластику и ритмику. Древние греки придавали высокое художественное значение мимике, пластике, пляске. В этом искусстве материалом и средством служит собственное тело человека. В наше время вновь возрождается высокое значение мимики и пластики (ритмическая гимнастика Жака Далькроза и Волконского). Искусства в древности первоначально слиты в религиозном культе, затем постепенно обособляются и развиваются. Затем возникают как бы посредствующие, переходные виды искусств. Нашему времени принадлежит идея восстановления единства всех искусств в учении Рихарда Вагнера о музыкальной драме будущего.

Э. в России всегда более или менее живо отражала господствующие в западной Европе учения. В XVIII в. преобладало влияние французских идей (Буало). В начале XIX в. усиливается влияние немецкой мысли. Учение Шеллинга отразилось на Галиче, лицейском учителе Пушкина, и впоследствии

на известном писателе Одоевском. Влияние Шеллинга в 40–х годах сменилось влиянием Гегеля, которое испытал на себе Белинский.

В 60–х годах, не без влияния Фейербаха, наблюдается резкий поворот в сторону реализма и утилитаризма, при чем выдвигается общественное значение искусства. Чернышевский видел задачу искусства в воспроизведении не чистой

1148

красоты, но действительной жизни. Писарев подверг беспощадному осмеянию общественную бесполезность чистого искусства. Лев Толстой подверг осуждению искусство чистой красоты, поскольку оно служит праздной забавой имущих классов, и выдвинул значение общественного момента в искусстве, его «заразительность». Значительное влияние на эстетику в России оказала теория эволюции.

В. Соловьев возрождает учения Плотина и Шеллинга, Пробуждение интереса к чистому искусству наблюдается в 90–х годах минувшего столетия в связи с влияниями западного символизма и модернизма.

Исторический материализм в эстетике представлен Плехановым, Луначарским, Богдановым и Фриче. Согласно этому учению в искусстве нет вечных безусловных начал: художественные воззрения и самое искусство отражают изменения экономической структуры общества, развитие производительных сил и производственных отношений.

БИБЛИОГРАФИЯ.

На русском языке имеются следующие сочинения по эстетике:

Платон. Диалоги Федр, Филей, Пир.

Аристотель. Поэтика. Русский перевод В. Захарова. Варшава. 1885. «О поэзии Аристотеля». Перев. с объясн. Б. Ордынского. М. 1894.

Кант. Критика способности суждения. Перев. Н. М. Соколова. П. 1898. Шеллинг. Чтения по философии искусства (1802—3) еще ждет своего переводчика, но имеется труд шеллингианца А. И. Галича Опыт науки изящного. 1825. Гегель. Курс эстетики, или наука изящного. Перев. В. Модестова. 2–е изд. 1869 г.

Натурализм в эстетике и отрицание чистого искусства: Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. СПб. 1855. Д. И. Писарев. Разрушение эстетики.

Лев Толстой выразил свои эстетические воззрения в сочинении — Что такое искусство? 1899.

Идеализм в эстетике представлен В. С. Соловьевым: Красота в природе, Общий смысл искусства,

1149

Первый шаг к положительной эстетике. На сравнительно–эволюционной основе составлен труд Л. А. Саккетти. Эстетика в общедоступном изложении, Т.т. I—II. СПб. 1913—1917. Материализм в эстетике представлен Г. В. Плехановым: Об искусстве. 1922 и А. В. Луначарским: Основы позитивной эстетики. 1923 (Госиздат.).

Психологизм в эстетике имеет следующих представителей: К. Гроос. Введение в эстетику. Русск. перев.. Киев—Харьков. 1899. Мейман. Эстетика.

Перев. Н. В. Самсонова. Ч. I. Введение в современную эстетику. Ч. II. Система эстетики. Госиздат. 1919—20. Критика экспериментального психологизма: Лало. Современная экспериментальная эстетика. Перев. Самсонова. Госиздат. 1920. Нормативная эстетика имеет представителя в лице Ионаса Кона. Общая эстетика. Перев. Самсонова. Госиздат. 1921. Интуитивизм представлен Бенедетто Кроче. Эстетика. Перев. Яковенко. М. 1921. Кроме того Фолькельт. Современные вопросы эстетики. СПб. 1899.

По истории эстетики на русском языке имеется книга А. М. Миронова. История эстетических учений (преимущественно древность). Казань, 1913 и лекции Н. В. Самсонова. Введение в эстетику (литография).

Кроме упомянутых сочинений необходимо отметить следующие: Рескин. Лекции об искусстве. М. 1900. И. Тэн. Чтения об искусстве. Перев. Чудинова, 5 изд., СПб., 1904 и перевод Соболевского. М. Изд. «Польза» (Антик, Универсальная библиот., №№ 654—667). Липс. Статья «Эстетика» в издании «Философия в систематическом изложении», пер. со 2-го нем. изд. Пастмана и Яшунского, СПб., 1909. Гюйо — полное собрание сочинений, изд. тов. «Знание», СПб., 1899, т. III. «Задачи современной эстетики» и т. V, 1901 г. «Искусство с социологической точки зрения». Шпет, Г. Г. — «Эстетические фрагменты», I—II—III в.в. Книгоизд. «Колос». Петербург, 1923. Гильдебранд. Проблема формы в изобразительных искусствах. М. Мусагет. 1914.

А. Саккетти.

Эстетика марксистская исследует вопросы происхождения и характера

1150

эстетического чувства, эволюцию искусства, законы, по которым абстрактное понятие красоты заполняется конкретным, всегда меняющимся содержанием и кладется в основу теории искусства, — историю искусства.

У нас, в России, В. Г. Белинский, а позднее Н. Добролюбов, Н. Чернышевский «правильной», нормативной эстетике противопоставили эстетику историческую. Правилам, которым должно следовать искусство, они противопоставили исследование закономерной связи явлений в области искусства, которое уже дано, уже есть. Выступление пролетариата выдвинуло идеологию этого класса, выдвинуло позитивную, марксистскую, социалистическую эстетику, которая историю искусства связала с развитием производительных сил и общественных отношений. «Научная эстетика», — говорит родоначальник марксизма в России Г. В. Плеханов, продолжатель В. Белинского, — «не дает искусству никаких описаний. Она не говорит ему: ты должен придерживаться таких-то и таких-то приемов, она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные эпохи. Она не провозглашает вечных законов искусства. Она старается изучить те вечные законы, которыми обуславливается его историческое развитие. Словом, она объективна, как физика, и именно потому, что чужда всякой метафизики». (Судьбы русской критики. Плеханов—Бельтов. «За 20 лет»).

Зарождение эстетического чувства в результате борьбы организма и вида за жизнь приводит нас к биологии, к теории Дарвина о зарождении в

животном мире на почве полового подбора эстетического чувства. Но переходя от мира животных к человеческому общежитию, от зоологического вида к виду **Homo sapiens** к историческому человеку, существу общежительному, существу, делающему орудия, существу производящему, мы вынуждены от биологического фактора обратиться к экономическому фактору, мы развитие искусства рассматриваем в условиях развития хозяйственной деятельности (см. Искусство). Не биологии, а история объясняет, почему

1151

у разных классов, разные эстетические вкусы, разное понятие о красоте, почему у одной и той же расы, на разных стадиях хозяйственной жизни периоды охоты, скотоводства, земледелия налагают печать на игры, танцы, песни, рисунки и орнаменты. «Производительная деятельность человека влияет на его мирозерцание и на его эстетические вкусы», — говорит тот же Г. В. Плеханов.

При исследовании понятия о прекрасном, при изучении вкусов данной страны в определенный исторический момент необходимо поставить в теснейшую зависимость эстетику от техники, сознание от бытия, эстетические вкусы от состояния производительных сил.

Ишпол. Тэн, Геттнер, Лансон изучали искусство, эстетику, как отражение жизни, но только марксисты поставили вопрос, каким образом искусство отражает жизнь, а поставив этот вопрос, они пришли к изучению механизма жизни, пришли к изучению борьбы классов, породившей борьбу и развитие идеологии. Французская революция выдвинула мещанскую драму вместо придворной трагедии не случайно, а в связи с выступлением на историческую арену третьего сословия.

«На различных формах собственности», — говорит К. Маркс, — «на общественных условиях существования возвышается целая надстройка различных своеобразных чувств и иллюзий, взглядов и понятий. Все это творится и формулируется ценным классом на почве материальных условий его существования и соответствующих им общественных отношений». Но нельзя грубо проводить знак равенства между экономикой и эстетикой данного общества. Зависимость между базисом и надстройкой необходимо вскрыть, анализируя ряд звеньев. Схему этой зависимости намечает Г. Плеханов следующим образом: 1) состояние производительных сил, 2) экономические отношения или отношения производства, обусловленные экономической структурой, характером производства, 3) социально-политический строй на экономической основе изучаемой эпохи, 4) психика общественного человека, определяемая с одной стороны, экономикой, а с другой стороны, социально-политическим

1152

строем, выросшим на экономической базе, 5) различные идеологии, в которых отразились свойства этой общественной психики, идеологии, как сгусток общественной психологии. Марксисты, выдвигая зависимость эстетических вкусов, стиля, формы искусства, его содержания, его тематики — от экономики, вовсе не говорят, что мыслящие представители класса,

господствующего в период, изучаемый ими, сознательно подгоняют свои взгляды к интересам своих более или менее щедрых покровителей и заказчиков. В своей книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» Г. Плеханов–Бельтов пишет по этому поводу: «Сикофанты были, разумеется, всегда и везде, но не они двигали вперед человеческий разум. Те же, которые действительно двигали его, заботились об истине, а не об интересах сильных мира сего». Один и тот же буржуазный класс может выдвинуть ученых и художников, по разному подходящих к изучаемой и изображаемой действительности. Мы знаем вульгарного буржуазного экономиста Бастиа, подгонявшего сознательно взгляды к шкурным интересам господствующего класса, знаем классических экономистов Рикардо и Адама Смита, заботившихся об истине, а не об интересах буржуазии, точку зрения которой они бессознательно выражали. Знаем Маркса и Энгельса, продолжавших взгляды Рикардо, но перешедших всецело на точку зрения нового класса. То же было и в области искусства. В русской литературе были: Кукольник, говоривший «прикажут — акушером буду», Пушкин, гений которого тщетно пытался «присвоить» Николай I, и, наконец, Рылеев, резко выступивший против своего класса. Теоретическая нормативная эстетика выдвигает вопрос о целях искусства, но правильному усвоению вопроса, об отношении к задачам искусства, об отношении искусства к жизни помогает марксистская эстетика с ее историзмом. В истории искусства были проповедники чистого искусства, эстеты с их формулой искусство для искусства и сторонники теории искусства для жизни, утилитаристы, видевшие в искусстве огромную организующую силу. При изучении этого вопроса надо решать

1153

его не с точки зрения того, что должно было бы быть, а с точки зрения того, что было и что есть. В своей статье «Искусство и общественная жизнь» Г. Плеханов эту проблему сводит к следующим двум вопросам, связанным с историческим подходом к социальным условиям: 1) Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых и у художников, и у людей, живо интересующихся художественным творчеством возникает и укрепляется склонность к искусству для искусства? 2) Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям «значение приговора о явлениях жизни».

Эстетика марксистская не разработана пока в стройную, законченную систему. Намечен пока лишь путь для ее построения. В области разработки отдельных вопросов эстетики много дал Плеханов в ряде статей, которые в настоящее время изданы отдельной книгой под общим заглавием «Искусство» (Новая Москва, 1922 г.). В эту книгу вошли статьи: 1) Об искусстве, 2) Искусство у первобытных народов, 3) Искусство и общественная жизнь, 4) Французская драматическая литература и французская живопись с точки зрения социологии, 5) Пролетарское движение и пролетарское искусство. Изложение эстетики Плеханова дает В. М. Фриче в статье «Научная эстетика»

в той же книге «Искусство». Кроме Плеханова А. В. Луначарский напечатал статью «Основы позитивной эстетики» в 1903 г. в «Очерках реалистического мировоззрения». В 1923 г. Госиздат перепечатал без изменения эту работу. Но, к сожалению, А. В. Луначарский ее не закончил. В 1907 г. в Москве в издании Дауге вышла переводная работа бельгийской социал-демократки Роланд Гольст «Этюды о социалистической эстетике» (О жизни, красоте и искусстве). Но этим этюдам не достаёт отчетливости в постановке вопроса. Все указанные авторы в основу эстетики кладут историзм. В 1918 г. А. Богданов выпустил книгу

1154

«Искусство», рассматривая его как силу, организующую чувства класса в его борьбе. Наконец, в 1923 г. в журнале левого фронта за март критик Чужак напечатал статью «Под знаком жизнестроения» (Опыт осознания искусства дня). В этой статье он связывает искусство с диалектическим развитием общественных форм.

В. Львов-Рогачевский.

ЭТИМОЛОГИЯ. 1. Школьное название отдела грамматики, заключающего фонетику и морфологию к.-н. языка; в этом значении Э. противопоставляется синтаксису; в науке в этом значении слово Э. не употребляется. 2. В науке Э. того или другого слова (во множ. ч.: Э-и тех или других слов) — происхождение и история морфологического состава того или другого отдельного слова, с выяснением тех морфологических элементов, из которых некогда образовалось данное СЛОВО.

Н. Д.

ЭТЮД — термин, употребляющийся в музыке и в живописи, по аналогии применяемый и в области литературы. В музыке играет роль упражнения, преследуя технические задачи. Но наряду с развитием техники, этюд нередко достигает и чисто-художественных целей: таковы симфонические этюды Шумана, этюды Шопена. То же двойственное значение этюда и в области живописи: служебное и самостоятельно-художественное. Но служебный смысл живописного этюда помимо того, чем он определяется в музыке (развития технических навыков), определяется еще и как подготовительная работа к крупному полотну, предварительная разработка деталей большой картины. Следовательно, как явление служебное, этюд здесь в свою очередь распадается на две категории.

Во всех этих смыслах свое название этюда применяется и к произведению слова: этюд в литературе встречается и как техническое упражнение, и как подготовительная работа, и как самостоятельно-художественное произведение.

Как техническое упражнение, лишённое своих художественных заданий, этюд, естественно, в печати не появляется. Такие этюды наиболее

1155

наблюдаемы в области стихотворной техники, по преимуществу у начинающих поэтов. Но в силу связи между формальной стороной стихотворения и его художественным смыслом, технические этюды в чистом виде своем почти не встречаются.

Второе значение этюда (как подготовительной работы) наиболее отчетливо проявлено в области литературно–критической. Многие из книг о современном искусстве не что иное, как сборники подобных этюдов, возникших в разное время и соединенных лишь впоследствии в одно целое. Такова, например, книга Андрея Белого — «Символизм», такова книга В. Брюсова — «Далекие и близкие» и множество других. В литературной критике характер такой этюдной подготовки гораздо больше воздействует на органическое строение книги в ее целом, чем это наблюдается в живописи. Действительно, в живописи всякий подготовительный этюд должен быть целиком перевоссоздан художником на большом полотне, чем достигается органическое единство не только общего замысла, центральной художественной идеи, но и самой формы произведения. В литературной же критике совсем не так: книга, составленная из этюдов, при всем единстве идейного построения, распадается формально на отдельные части, — расчленяется.

Этюд в третьем своем значении (как опыт, приобретающий самостоятельную художественную ценность) встречается и в литературной критике, и в художественной прозе, и в стихотворном творчестве. Литературно–критический этюд отличается от исследования, по внутреннему построению своему, тем, что ставит себе менее широкие задачи и охватывает менее обширный материал. Характерными в этом смысле этюдами должны быть признаны в «Символизме» А. Белого «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» и «Не пой, красавица, при мне» А. Пушкина, опыт описания. Чем более детализирована тема, чем более она отчетлива, тем более отчетливой и углубленной разработки требует она. И на отчетливости мысли, на диалектической стройности, прежде всего основана

1156

эстетическая сторона литературно–критического этюда. Отчетливость мысли связана с отчетливостью слова, что также способствует созданию художественного впечатления. Небольшие же размеры этюда дают возможность пользоваться более образным и выразительным языком, более взыскательно употреблять слова, чем это принято в крупном исследовании.

В поэтической речи особенности этюда определяются тем, что здесь наиболее крепка спаянность формы и художественного смысла. Ставя перед собой лишь чисто техническую задачу и лишь углубляясь в нее до конца, поэт может обрести в ней уже более широкий общезначительный смысл. Примеры стихотворных этюдов — разработки отчетливо поставленных формально–поэтических задач — давались В. Брюсовым на протяжении всей его деятельности. В 1918 году эти этюды были изданы под названием «Опыты» особой книгой. В «Опытах» среди множества

1157

пьес, интересных лишь с формальной точки зрения, есть несколько таких, где разрешение формальной задачи связано с интересом обще–художественным. Наиболее отчетливо такое соединение там, где формальная задача отличается особой заостренностью. Так, стихотворение «В дорожном полусне» есть образец палиндрома (см. слово Палиндром). Отрывистые слова, связанные

между собою лишь звуковыми ассоциациями, этим звуковым составом своим и разорванным синтаксическим рисунком речи передают характер дорожной дремы, создающей под покачивания экипажа сочетания слов неожиданных и несвязных и медлящей на одних и тех же звуках.

«Опыты» В. Брюсова слабее других его книг. Но они свидетельствуют некоторыми примерами своими, что и при разработке формально-технической проблемы можно обрести, иногда неожиданно, полновесные художественные ценности.

Валентина Дынник.

1158

Ю Я

ЮМОР — латинское **humor**, немецкое **humòr**, французское **l'humeur** обозначало жидкость и в старинной медицине обозначало четыре главных влажности организма, из сочетания которых и свойств выводились преобладающие настроения человека и его темпераменты. С течением времени, особенно с 18-го века, слово стало обозначать то дурное (у французов), то хорошее жизнерадостное (у англичан и немцев) настроение духа, а оно связалось особенно с английской и германской литературой. Сервантес дал гениальный образец юмора в «Дон-Кихоте» еще задолго до определения самого понятия, как и Шекспир в своих светло-жизнерадостных комедиях вроде «Двенадцатой ночи», и в речах своих шутов и т. д. Существо юмора теснейшим образом связано с сущностью смеха (см.), как психологического явления; смехом разрешаются разнообразно окрашенные субъективные настроения творца-художника пред лицом живой жизни, встречающей себе те или иные препятствия к своему свободному проявлению или течению. Смех — юмористичен, когда смеющийся ощущает некоторую сердечную близость с тем, что вызывает смех в нем, и явление воспринимается не только с той стороны, с какой оно заслуживает более или менее решительного осуждения, но и с других сторон, связанных с тем, что есть в явлении нормально жизненного и вызывающего сочувствие. Поэтому, юмор слагается из элементов и насмешки, и сострадания. Юмористическое восприятие жизни и явлений характеризует собою некоторый смешливый склад ума при чутком и мягком сердце, даже миронастроение, отличное от чисто сатирического склада ума и

1159

созерцания, в котором преобладает сухой и рассудочный мотив. Юмор сложен, и юморист часто столько же сочувствует явлению, сколько и осуждает его, и больше прощает, чем то может делать сатирик. Юмористический «смех сквозь слезы» — есть «возвышенное в комическом» и стоит на той высоте, с которой мелкие слабости, всем свойственные, или теряют свое значение, или оттеняют даже нечто великое. Нечувствительно юмор от смеха переходит к слезам, к трагическому, к скорби мировой. Пример — Дон-Кихот и Санчо-Панца, в образах которых из-за всей смехотворной нелепости их поступков и речей мало-по-малу встают глубоко трогательные и величественные черты высоких моральных побуждений — у Дон-Кихота — настоящий героизм и чистота принципов, у Санчо-Панцы трогательная преданность высшему, воплотившееся для него в его господине, и здравый ум, выбивающийся из-под грубой коры невежества. Другой пример — смех Гоголя, перерождающийся в вопль о «Мертвых Душах». Юмор в наиболее чистом виде трогает своею мягкой улыбкою, обращенною к вечным слабостям человеческого ума и сердца, и в противоположность резкому бичующему отношению сатиры к жизни, примиряет с жизнью. Наибольшее значение, вслед за Сервантесом, имел и имеет может быть у нас юмор англичанина Диккенса, произведения которого — обширные галереи юмористических, часто необыкновенно забавных, но в то же время и глубокотрогательных образов. Юмор блистательно проявил себя в английском романе, еще начиная с Стерна

и Фильдинга, а после Диккенса, у американца Марка Твэна. Немецкий юмор Жана-Поля, Фр. Рейтера,

1160

Раабе и других кажется нам, русским, несколько тяжеловесным. У французов при всей склонности, едва ли не национальной, к остроте и насмешке, подлинный юмор художественно проявил себя едва ли не в произведениях одного Альфонса Додэ с его Тартареном. Русский юмор в литературе представлен чрезвычайно богато, при чем переплетен со всеми разновидностями смеха, от легкого жизнерадостного до бичующей сатиры. Стихию юмора находим великолепно представленною и в русском романе и повести, и в драме и комедии, отчасти в басне Крылова с его лукавым смехом. До вершины мирового значения достиг юмор Гоголя, в его повестях и «Мертвых душах» и комедиях «Ревизор» и «Женитьба», юмор, переходящий в резкие сатирические образы и трагическое отчаяние о тщете мира. Великолепные образцы чистого юмора мы находим также у Пушкина («Летопись села Горюхина», «Граф Нулин» и множество страниц «Евгения Онегина» и повестей), и у Лермонтова (Максим Максимыч); Гончаров с его бессмертным Обломовым и при нем Захаром, так же, как юморист, стоит чрезвычайно высоко. Менее характерен юмор у Тургенева, и почти не играет роли у Толстого и Достоевского. К области чистого юмора относится и ряд произведений и страниц по преимуществу сатирика Салтыкова, и один из виднейших русских юмористов — Чехов, с его всегдашней иронической, но мягкой улыбкой. В стихию русского юмора, через южан — Гоголя, Короленка, Чехова — заметно влился украинский юмор, а из чуждых влияний нужно считать Сервантеса (вознесенного Тургеневым) и Диккенса, переводами которого у нас зачитывались и великие, и второстепенные писатели и бесчисленные рядовые читатели. Но подлинные черты и свойства русского юмора, в отличие от сатирического обличительного смеха и от поверхностного комизма и зубоскальства, которым жила, так называемая, юмористическая печать, до сих пор не определены и не изучены. Чистая основа русского юмора, конечно, в корнях великорусского народного смеха, с его московским пошибом, с зубоскально-глумливым оттенком; она изумительно

1161

представлена в драме и комедии в речах героев Островского, также у Салтыкова, у Глеба Успенского, у Лескова, в «Свадьбе Кречинского» Сухова-Кобылина (Расплюев) и т. д. На русском языке нет цельных трудов ни о юморе вообще, ни о русском юморе в частности. Теоретиками, взгляды которых перешли в нашу критическую литературу, были немцы Лацарус (**Das Eeben der Seele**, 1884), Липпе (**Komik und Humor**, 1898, см. общие сочинения по эстетике). Сжато-содержательна заметка о юморе А. Горнфельда в «Энци. Словаре» Брокгауза и Эфрона.

В. Чешихин-Ветринский.

ЯЗЫК. Термин Я. по отношению к человеческой речи употребляется в разных значениях: 1. для обозначения человеческого Я. вообще, как способности говорить; 2. для обозначения отдельного Я., в отличие от наречия

и говора или диалекта; 3. для обозначения Я. любой группы людей или отдельного лица, сколько-нибудь отличающегося от Я. другой группы людей или других лиц.

Я. вообще — совокупность способов выражения мысли с помощью слов. Слова человеческого Я. как сами по себе, так и в сочетаниях между собою являются звуковыми символами, т.е. условными знаками различных понятий, как частей мысли; связь слова, как звукового символа, с обозначаемым им понятием существует только в Я.; никакой другой связи, независимой от Я., между словом и понятием нет; наприм., вне Я. нет ничего такого, что заставляло бы связывать звуки слова «вода» с понятием о воде, и то же понятие на других Я. может обозначаться совершенно другими сочетаниями звуков, ср. латинск. **aqua**, франц. **eau**, немецк. **Wasser**, древне-греч. **hydor**, евр. **maim** и т. д. Правда, слова, обозначающие некоторые звуки или их производителей, могут сами являться их воспроизведением или содержать в своем составе звуки, являющиеся таким воспроизведением, ср. в русском Я. «кукушка», «кукую» и др.; маленьким детям часто называют корову «му-му» и т. д. Но эти вполне естественные случаи, однородные с т. н. поэтической

1162

звукописью или с потребностью передавать зрительные образы не только в слове, но и в рисунке, вообще во всех Я., какие мы знаем, играют самую незначительную роль. Возможно, что в первобытном Я. таких звукоподражательных слов было больше, но звуки человеческой речи можно назвать Я. лишь с того момента, как они становятся (сами по себе или в своих сочетаниях) символами понятий, т.е. перестают быть простыми звукоподражаниями. То же следует сказать и о другом случае естественной, независимой от Я., связи произносимых звуков с тем, что ими передается, именно — о произвольных звуках и их сочетаниях, вызываемых разными аффектами, т.е. служащих выражением чувств, как, напр., междометия о, ай, ой, ах, ох и т. п.; такие междометия стоят вне Я., пока являются выражениями чувств, а не условными знаками понятий. Надо думать, что раньше, чем возник Я. в настоящем смысле этого слова, и в ту эпоху, когда Я. не достиг еще надлежащего развития, подобные междометия употреблялись чаще.

Основным свойством человеческого Я. является его членораздельность, понимаемая не в смысле раздельности звуков, образующих речь, а в смысле раздельности понятий, обозначаемых звуками и их сочетаниями. Благодаря тому, что отдельные слова и их части могут обозначать отдельные понятия, частичные изменения в этих понятиях и их отношения друг к другу и к самой мысли, получается возможность расчленения цельной мысли, благодаря чему Я. является средством не только передачи мысли, но и самого процесса мысли. До этой способности Я. дошел не сразу; в первобытном Я., надо думать, мысль являлась значительно менее расчлененной, чем в тех Я., которые мы знаем.

Возникши, как средство для передачи мысли другому лицу, Я. продолжает оставаться главным средством общения между людьми; отсюда вытекает необходимость для Я. быть понятным той или другой группе людей, находящихся в таком общении, и зависимость судьбы Я. от судьбы

общественных союзов, пользующихся Я. С историей общественных союзов связано

1163

развитие и изменение человеческого Я., а также его дробление на отдельные Я. и диалекты, объединение нескольких отдельных Я. в одном Я. и другие явления. Я. вообще распадается на множество отдельных Я.; относительно многих из них мы не можем сказать, была ли между ними к.-н. связь по происхождению даже в отдаленном прошлом. Тем не менее мы можем говорить об Я., как едином, имея в виду единство физической и психической основы. Все человеческие Я. являются Я. звуков; во всех Я. звуки речи образуются одинаково выдыханием воздуха из легких через голосовую щель и полости рта и носа и теми преградами, которые выдыхаемый воздух встречает на своем пути в голосовой щели и в полости рта; у всех народов Я. служит для выражения расчлененной мысли и подчиняется одинаковым законам, коренящимся в общей всему человечеству психической организации.

Отдельным Я. в отличие от наречия или говора наз. такой Я., который в данную эпоху не составляет одного целого с какими-либо другими Я., хотя, м. б., и составлял такое целое в другую эпоху. Наречиями же одного Я. наз. такие Я., которые при всех различиях между ними в данную эпоху составляют одно целое. Для того, чтобы Я. двух разных общественных групп можно было рассматривать, как наречия одного Я. необходимо: 1. чтобы слова и грамматические формы, употребляемые лицами, принадлежащими к той и другой общественной группе, сознавались ими, хотя бы только в большинстве случаев, как одни и те же слова и грамматические формы; это возможно, если эти слова и формы в Я. обеих общественных групп тождественны или представляют легко замечаемые отличия в звуковой стороне; таковы, наприм., различия между акающими и окающими великорусскими говорами, в которых одни и те же слова произносятся с неударяемым о в одних говорах и другими неударяемыми звуками в других говорах: вода, носить, село, весна в одних, вада, насить, сяло, вясна или сило, висна в других, и т. п.; 2. чтобы при этом общение между Я. той и другой общественной группы не прерывалось;

1164

т. к. Я. подвержен постоянным изменениям (см. Жизнь я.), то это обзидеться в возникновении в нем явлений, общих для обеих общественных групп, употребляющих этот Я., и притом не только слов и грамматических форм, п. ч. и те, и другие могут быть заимствованы одним Я. у другого, но и звуковых (фонетических, см.) изменений. При отсутствии таких общих звуковых изменений, такие Я. являются отдельными Я., как бы они ни были близки по своему прошлому. Т. к. Я. является прежде всего средством общения между людьми, то жизнь Я. (см.) стоит в тесной связи с условиями этого общения: чем оно теснее, тем больше однородности в Я. членов общества, и чем оно слабее, тем легче возникают различия в их Я. Поэтому жизнь Я. зависит от жизни общественных союзов или групп, говорящих на данном Я.: чем сплоченнее известная общественная группа, тем однороднее ее Я.; при слабой ее сплоченности Я. дробится на говоры и наречия, различия между которыми тем

легче возникают, чем слабее связи между отдельными частями этой общественной группы; при распадении общественного союза распадается и Я., и отдельные диалекты Я. становятся самостоятельными Я.; наоборот, при слиянии общественных союзов их Я. могут сближаться, становясь наречиями одного Я. или образуя смешанный Я., или вытесняются один другим. Отдельные Я. частью объединяются в группы родственных между собою Я. (см. Родство языков), частью стоят изолированно, т.е. не находятся в родстве, по крайней мере доказанном, ни с одним другим Я.; таковы, напр., Я. басков в Пиринеях, Я. японский, китайский. Называя какие-нибудь Я. неродственными между собою, мы этим указываем лишь на то, что родство их в настоящее время не доказано, но возможно, что оно будет доказано впоследствии. Вопрос о том, произошли ли все человеческие Я. от одного Я. или от нескольких Я., возникших независимо один от другого, не может быть решен при тех средствах, какими располагает сравнительное языковедение в настоящее время. Во всяком случае такой первоначальный Я. или такие первоначальные Я. были

1165

очень бедны, т.е. заключали лишь очень ограниченное число слов, да и самые значения слов были крайне неопределенны с нашей точки зрения. См. также Жизнь Я., Наречие, Родство языков, Сравнительное языковедение. Литературу о Я. см. Языковедение.

Язык и раса. Эти понятия часто смешиваются, хотя по существу они различны. Что такое Я., см. выше; Р. — совокупность физических признаков, объединяющих известную группу людей. Однородность Я. свидетельствует о родстве языков (см.) и общественных союзов, представители которых говорят на этих Я., т.е. о том, что эти общественные союзы образовались из одного общественного союза, но не говорит о физическом родстве представителей этих союзов между собою. Однородность же Р. может свидетельствовать о физическом родстве лиц, принадлежащих к одной Р., а также может быть вызвана смешением рас или сходными физическими условиями (напр., климатом), но не свидетельствует о к.-л. отношениях между теми общественными союзами, в состав которых входят люди, принадлежащие к одной Р. Поэтому на родственных Я. могут говорить народы, принадлежащие к разным Р. Так, финны, т.е. говорящие на финских Я., принадлежат частью к монгольской Р. (вогулы, остяки и др.), частью к европейской Р. (мадьяры и др.), частью соединяют в себе признаки той и другой Р. (суоми, карелы, черемисы и др.); то же следует сказать и о турках, большинство которых принадлежит к монгольской Р., но часть (крымские татары, часть европейских турок османов) — к европейской Р.; говорящие на малайско-полинезийских Я. (на Малакке, Малайских о-вах и в Полинезии) тоже принадлежат к различным Р. Большинство говорящих на индо-европейских Я. принадлежит к европейской Р., но часть их соединяет признаки европейской и монгольской Р. (часть великоруссов и вост. болгар); есть среди них и негры (напр., в Либерии) и люди американской Р. (в Ю. Америке). Северные французы по расовым признакам стоят ближе к северным немцам, чем те и другие к южным французам и

немцам. С другой стороны, общность Р. не свидетельствует о родстве Я.: так, народы Кавказа принадлежат к одной европейской Р., но б. ч. кавказских Я. не родственны с европейскими; монголы и китайцы очень близки друг к другу по расовым признакам, но языки их не стоят ни в каком родстве между собою.

Н. Дурново.

О происхождении языка. Наука о языке уже давно утвердила членораздельность отличительным признаком человеческой речи. Ни в природе, ни в языке животных членораздельности нет; у птиц она встречается весьма редко, но тогда как у человека членораздельность соответствует форме деятельности духа (Гумбольд), характеру чувственности человека (Потебня), иными словами, — связана с неисследимыми глубинами «я» — у птиц она, как следствие дрессировки, совершенно разнозначна для их психической жизни с тем значением, какое имеет для человеческой психики. Вынуждаемая особенностями последней, членораздельность определяется иными целями, чем те, какие определяют (бессознательно) присущую человеку способность издавать звук, хотя бы и нечленораздельный: звук есть орудие, помогающее нам освобождаться от временами непосильной тяжести душевных переживаний; доведенный до высшей точки какой-либо эмоции — человек не может оставаться безгласным; членораздельный звук предназначается человеком для выражения мысли.

Слово, состоящее из таких артикулированных (членораздельных) звуков, поскольку речь идет о телеологической структуре (в указанном выше смысле), членораздельного звука — есть высшее достижение человека в его попытках создать условный знак, коим содержание его сознания могло сделаться достоянием сознания другого, третьего и т. д., и, в этом смысле, общезначимым. Эта принципиальная общезначимость, общепонятность слова основной существеннейший признак, вытекающий из самого нашего инстинкта языка и резко отграничивающий слово от других эмбриональных языковых форм. Такими формами являются: нечленораздельный звук и междометие.

1167

Все исследователи происхождения языка сходятся на том, что понимание слова, как высшей известной человеку языковой формы, может быть дано лишь анализом двух указанных форм, из которых одна — нечленораздельный звук, — как бы выпала из языка, имея место в совершенно исключительные моменты нашей психической жизни, а другая, — междометие, — сопresentствует в языке слову, но играет в организации психически жизни ничтожнейшую роль. Что есть нечленораздельный звук? Не что иное, как рефлексия внутри организма на действующие извне потрясения, равно как и на некоторые состояния души. В первом случае, при воздействии извне, раздражение, проходя рядом чувственных нервов, заражает двигательные, а через их посредство (при наличии связи между органами дыхания и звука), влияет на наш аппарат голоса. Как следствие — физиологически обуславливается в животном мире рождение звука, в котором замыкается

проходящий в организме ряд движений. Наблюдения над животными, детьми и некультурными народами (богатый материал, относящийся к подлежащему вопросу, касательно последних, дает генетическая социология), подтверждает чисто рефлекторную зависимость нечленораздельного звука от процессов, происходящих в психике всех этих подвергшихся наблюдению групп, что с определенностью заставляет видеть в нашем отдаленном предке существо, одаренное лишь такой примитивной языковой способностью, относительно какой, разумеется, нельзя сказать, что она является фонетической формой воплощения каких-либо эмоций.

Для того, чтобы некоторая фонема стала сосудом для эмоций, — а жизнь первобытного сознания протекала в постоянной смене эмоций, — необходимо предположить с одной стороны — нужду первобытного человека в некоторой организации выражения своих чувств, что уже говорит о более высокой степени его развития, и с другой — готовую, данную природой человеку форму этого выражения, в какой-то степени организованного, т. е. членораздельный звук. Естественно, что душевное потрясение,

1168

которому человек дал исход в членораздельном звуке (междометии), должно было значительно уступать по интенсивности потрясению, выраженному звуком неартикулированным. Здесь, следовательно, на лицо мгновенная вспышка чувства, ознаменовывающего в междометии тот или иной признак своего состояния, (гнев, страх, испуг), но не мысль; последняя никогда не бывает оценкой наличного состояния нашей души, междометие же фиксирует именно момент нашей психической жизни и затем, как только этот фиксируемый момент нашей душевной жизни преодолен — лишается всякого содержания, ибо ничего собой не знаменует; при повторении его, после преодоления этого душевного состояния, мы, обращая на него свою мысль, т. е. концентрируя внимание, лишаем его назначения фонетически изобразить потрясшее нас чувство, иными словами, заставляем потерять основной признак междометия.

Слово выросло из междометия, и, если интенсивность чувства в восклицании, (междометии), значительно ниже, чем в издаваемом человеком в редчайшие моменты жизни нечленораздельном звуке, — такое же падение напряженности мы видим в слове, по сравнению его с междометием. Внимание, обращенное человеком при создании слова на звуковую форму последнего, — один из показателей такого падения; другой показатель — известное самонаблюдение в момент создания слова, ибо человек не может не обратить внимания на звук, наполняемый им определенным смыслом. Основной вопрос о причине именованья тех или иных предметов такими именно, а не другими словами — больше, чем труден для разрешения. Утверждения вроде того, что звуки а, о, и, у и т. д. являются выражением определенных чувств крайне субъективны, их следует избегать, согласившись на том принципиальном положении, что между звуком и чувством, лежащим в основе междометия (и, значит, — слова), есть какое-то соответствие. Научного значения сравнения

между артикулированными звуками и определенными предметами также не имеют; такие сравнения большей частью

1169

построены на произволе, поскольку речь идет о конкретных попытках построить чуть ли не схему соответствий. Иными словами: никоим образом нельзя утверждать соответствия звука восприятию, принимаемому за самый предмет, либо определенному чувству, сопровождающему это восприятие. Ответа на вопрос: почему такое-то слово выражает такой-то предмет, — наука о языке дать не может. Таким образом пресекается попытка обобщения соответствий в какие-либо схемы и ставится предел для дальнейших исследований, ибо на последние большего наука ответить не в состоянии. Что же касается слов, образующихся из уже известных корней, — слова эти, повидимому, создавались на основе аналогии восприятий, служащих содержанием новообразовываемых слов, с восприятиями, являющимися содержанием слов от уже известных корней. Звуковая форма слова, его фонема, включает некоторую обязательность; это нужно понимать в том смысле, что слово, несмотря на различие ассоциаций, вызываемых им из различных людей, содержит в себе нечто постоянное, какое-то значение, независимую от истолкования разными людьми мысль. В нас могут со временем меняться элементы, входящие в мысль, закрепленную в том или ином слове, но основные существенные элементы ее остаются неизменными. Неизменны они и для разных людей, несмотря на то, что их мысль вбирает еще целый ряд новых элементов, вытекающих из их отношения к предмету или явлению, отображенным в данном слове. Благодаря этой особенности слова, — последнее обладает непрекращающейся жизнью; на этом признаке основано, вообще, понимание, равно как и переход слова из поколения в поколение. Но для того, чтобы у человека возникла мысль, ассоциируемая с определенным предметом, который назван в слове, нужно, чтобы это название он услышал от другого, иначе у него не будет ассоциироваться звук с предметом и мыслью о нем, и он сам не будет себя понимать. Отсюда ясно одно: только в обществе возможно создание слова; только в обществе человек мог целесообразно использовать данную

1170

ему природой способность издавать артикулированный звук и через слово сообщать свою мысль; условность этих слов: «сообщать мысль» очевидна, ибо услышанное слово, конечно, не передает мысли от говорящего и не заставляет произвести то же самое понятие или представление, какое было в сознании говорящего, но затрагивает представление или понятие соответствующее.

Таков, схематически, путь, каким шло развитие человеческого языка: от неартикулированного звука к артикулированному (междометию) и от междометия к слову. Выращивание современной языковой формы — слова, — процесс длительный, представляющий тем больший интерес, что развитие языка шло двумя широкими руслами.

Если мы от исследования о генезисе языка перейдем к вопросу о современном состоянии языка, или — иными словами — произведем как-бы

догматическое рассечение проблемы языка, мы столкнемся со следующим фактом: понятие языка охватывает два языковых вида. Эти два вида, объемлемые терминологически одним родовым понятием «язык», дифференцировались один от другого в незапамятное время, но лишь в прошлом столетии языкознание осознало эту дифференциацию. Виды эти: язык поэзии и язык прозы.

Едва только мы прикоснемся анализом к этой проблеме расслоения языка — нам предстанет исключительная по своему значению для общечеловеческой культуры картина: мы увидим, что проблема элиминирования одного вида языка от другого, в сущности, заключает в себе объяснение всего культурного роста человечества; исследование этой отстоявшейся в науке проблемы осветит тот длительный и трудный путь, каким первобытное сознание переплавлялось в сознание современное. С другой стороны — далее самый беглый анализ, какой в настоящих строках мы можем произвести, отчетливо установит наличие в языке и на будущие времена двух языковых стихий — поэтической и прозаической.

Для определения поэтической стихии языка, для уяснения той роли, какую играет в организации

1171

последнего один из двух языковых видов — поэзия, и, наконец, для проведения пограничной черты между поэзией и прозой, — следует обратиться к эмбриональной поэтической форме, какую знает язык, — к слову с незатемненным представлением. Методологическое оправдание такого исследовательского пути дано в том, что едва только мы поставили проблему «языка поэзии» в полном объеме — отчетливо вскроется значимость языка в организации человеческой психики. Эта организующая роль поэтического языка в нашей духовной жизни того же порядка, что и организующая роль слова. Мало того: в слове с живым представлением наличествуют все те же элементы, какие мы находим в образцах поэтической речи. И наконец — процесс затемнения представления в слове в полной мере соответствует процессу расширения и укрепления прозаической стихии языка за счет моментов, характеризующих язык поэзии.

Действительно: анализ слова с живым представлением утверждает наличие в нем трех элементов: единства артикулированных звуков, звукового абриса слова или, иначе, его формы чисто внешней; далее — содержания слова или его значения, и, наконец, поскольку мы имеем дело со словом, в коем еще не забыто представление (напр. за—щита), являющееся символом, знаком содержания слова — внутренний знак этого содержания или, как называют, внутренняя форма слова. Последняя является, следовательно, представлением, закрепленным человеческим сознанием и подвинувшим его на создание того либо иного слова (щит в приведенном нами примере); сравнивал это представление со значением (содержанием) слова, мы видим неравенство их объемов: первое значительно уже второго, что представляется вполне понятным, ибо закрепляет только один конкретный образ, обреченный в дальнейшем потускнеть и уступить место иной безлбразной стихии слова. Даже в нашем примере, в коем сохранилась фонема этого представления, —

затемнение последнего слишком очевидно; в отношении же подавляющего количества известных нам

1172

слов первоначальное представление вскрывается лишь тщательным анализом и, выпластанное скальпелем языковеда, каждый раз заставляет нас констатировать прогрессирующее падение образности слова.

Опуская, по необходимости, анализ этого процесса, заметим, что он является лучшим доказательством выше отмеченного положения о той роли языка, какую последний играет в организации нашего сознания. Иными словами — процесс падения образности слова неколебимо утверждает значение слова (и, значит, языка), как средства при помощи коего совершается наше познание. Последнее есть не что иное, как установление связи между вновь познаваемым и познанным ранее; эта связь устанавливается сравнением познаваемого с ранее познанным при помощи общего тому и другому признака; слово живет — т. е. применяется все к новым и новым объектам познания. В каждом новом случае количество признаков нового объекта увеличивается, и новый, наличествующий в каждом вновь познаваемом объекте, признак связан уже не с первоначально замеченным общим признаком, а через посредство признаков промежуточных вновь познанных объектов; при этом, конечно, тот первоначальный признак (внутренняя форма слова) перестает играть роль посредствующего звена, так как такую роль выполняет теперь один из признаков того объекта, какой ближе всего примыкает к объекту познаваемому; посему — этот первоначальный признак постепенно затемняется и, наконец, совершенно исчезает из сознания.

Язык поэзии, закрепленный в произведении художественного слова, характеризуется теми же признаками, какими выше мы охарактеризовали слово с живым представлением, т. е. наличием: содержания (иначе назыв. идеи), соответствующего чувственному образу; внешней формы, объективирующей художественный образ, и, наконец, самого образа (внутренней формы), соответствующего представлению в слове и являющегося, так же как и представление, намеком, символом заключенного в художественном

1173

произведении содержания. В любом образце поэтического языка легко вскрывается наличие этих трех элементов, а на анализе образцов народной поэзии, часто в своей сложной иносказательности неприемлемых для современного художественного сознания, без труда может быть показано, что обращение одной стихии языка в другую — поэтической в прозаическую, — происходит единственно благодаря тому, что данный в произведении народного поэтического творчества образ не заключает для нас указания на означенное, символизированное им содержание, иначе — благодаря отсутствию посредствующего звена между внешней формой и значением (содержанием); а таковым звеном именно и является тот третий элемент, какой мы назвали внутренней формой.

Таким образом сущность языка поэзии — неравенство между образом и символизированным им значением, т. е. пояснение объекта, являющегося видом

в отношении какого-либо рода, через признак, взятый из другого вида. Вторжение (совершенно закономерное) прозаической стихии языка в поэтическую и знаменует собой отказ нашего сознания воспользоваться этим признаком. Нами забыт этот признак и, как результат, — конкретный образ, данный в воспринимаемом нами произведении художественного слова, превращается в прозаическое обозначение какого-либо частного случая, а это произведение перестает быть поэтическим — становится прозой.

Итак, в языке прозаичны все слова, обозначающие какой-либо объект, не символизируя его представлением, а речь прозаична тогда, когда в целом не дает образа. На наших глазах происходит в языке как будто незаметный, но совершенно непреложный и необоримый процесс падения образности в отдельных словах, процесс перерождения поэтического слова в прозаическое. Но, разумеется, образность языка в целом отнюдь не уменьшается: новые слова создаются непрерывно и также на наших глазах; чем интенсивней язык развивается, тем больше возникает слов с живым представлением. С другой стороны поэтичность языка

1174

не может падать и потому (а это еще важнее), что никогда не падала и не может упасть способность языка создавать образы из сочетания отдельных слов, безразлично, будут ли последние образны либо безобразны. И, наконец, — история языка неопровержимо устанавливает непрерывное усовершенствование и усложнение поэтических образов, благодаря постоянному обогащению тех средств, какими достигается художественный эффект.

Сказанное подводит к одному: язык не есть нечто законченное, готовое дело (*ergon*) но — постоянное непрекращающееся становление, неиссякаемое творчество, делание, *energeia*. Это положение, проникшее уже на страницы элементарных учебников, с трудом пробивало себе дорогу к признанию и, слегка нащупываемое в исследованиях лингвистов до Вильгельма Гумбольдта, лишь в работах последнего нашло впервые полное и глубокое обоснование.

В далеком прошлом проблема языка обратила на себя внимание ищущей научной мысли. Писатели средневековья (Евномий, Григорий Нисский и др.), переплавляя древне-греческие понятия в новые, соответствующие современной им идеологии, провозгласили божественное происхождение языка. Не смотря на то, что эта теория ни в какой мере не может притязать на эпитет «научной» и должна была бы рассматриваться, как архивный памятник седой старины — еще во второй половине прошлого века она находила защитников (Гаманы, у нас — Аксаков). Совершенная ее несостоятельность слишком очевидна: если полагать, что «бог» был учителем первых людей, т.-е. он говорил, а люди понимали — такая концепция предполагает в человеке знание этого «божественного» языка и возможность его создания собственными силами: в противном случае не могло бы, конечно, иметь место понимание, ведь дети потому только и понимают язык, что потенциально могут создать свой собственный. Если же предполагать, что некий «божественный» совершенный язык неведомыми путями был внушен человеку — история языка должна была показать падение последнего,

ибо, согласно этой «теории», человечество постепенно должно было бы забыть высокие достоинства дарованного ему «настоящего» (выражение Аксакова) языка. Но история языка утверждает диаметрально противоположное: непрекращающийся прогресс, непрестанное развитие, усложнение и обогащение языковых форм. А вместе с этим утверждением обнажается вся несообразность теории откровения.

Такая же участь ждет и две другие теории, в свое время популярные: теория изобретения языка человеком и теория языка, как «организма». Первая, выставленная еще Демокритом и различно варьируемая, продержалась до XVIII в. (Тидеман, у нас — Мерзляков, Орнатовский); ее несостоятельность обнаруживается так же легко, как и несостоятельность договорного происхождения общества и государства; ее защитники впадают в порочный круг: человечество создает язык ради организации такой формы социального бытия, какая может обеспечить ему планомерное развитие его духовных сил и материальных средств, т. е. общества; реализуя это стремление, человечество условливается обозначать такой-то объект таким-то словом, создавая, по договору, систему условных обозначений. Эта концепция сложной комбинацией софизмов неудачно пытается затушевать основное противоречие: ведь при признании необходимости языка для создания общества забывают, что самый договор, какой-де лежит в основе языка, предполагает уже существование организованного социального целого, т. е. общества, вне коего люди не могли бы, разумеется, вступать в какие бы то ни было соглашения. И с другой стороны — обусловленность создания слов договором (хотя бы мимическим, что само по себе уже невозможно), допустима лишь постольку, поскольку признать, что до такого условного обозначения человеку была известна связь артикулированного звука с мыслью: язык немислим без понимания, последнее же, как установлено выше, возможно лишь при помощи и через посредство слова.

Теории, выдвигающие аналогию происхождения языка с развитием организма, в последнем счете

утверждают независимость слова от мысли и возможность построить некую обязательную для языка грамматику, т. е., помимо желания их адептов, подводят к посылкам теории произвольного создания языка, явно несостоятельным.

На протяжении многих веков сталкиваются между собой различные научные концепции, посвященные разрешению проблемы языка. Исключительное значение языка в поступательном движении человечества привлекало и продолжает привлекать внимание не одних узких лингвистов, а это последнее обстоятельство является гарантией того, что интересующая нас проблема из академического кабинета языковеда выносится на открытое поле пытливейшей человеческой мысли, располагающей всеми методами научного познания.

БИБЛИОГРАФИЯ.

И. Срезневский — Мысли об истории русского языка, 1887. Потебня — Мысль и язык. 3-е изд., 1913; Из зап. по теории слов, 1905. W. Humboldt, Ueber die Uerchidenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss etc. изд. Петка 1876 г. Steinthal. Der Ursprung der Sprache. 1858, Iac. Grimm Ueber den Ursprung der Sprache 1852. Max. Muller, русск. пер. «Лекции по науке о языке» 1855 г., Ueber die Resultate der Sprachwissenschaft 1872, русск. пер. The Science of Thought. 1887. D. Noire, Der Ursprung der Sprache 1877, G. Gerber. Die Sprache als Kunst, 2 изд. 1825 г. Fr. Muller. Grundris der Sprachwissenschaft 5 част. 1879. и сл. W. Wundt Volkpsychologie II том, 3 изд. 1917. W. Whitney the life of the language 1875 г. Хорошей библиографический справочник у А. Погодина. Язык как творчество. 1913. Вопр. теории и псих. творч. т. IV.

Евгений Ланн.

ЯЗЫКОВЕДЕНИЕ. Наука о человеческом языке (см.), наз. также языкознанием и лингвистикой. Т. к. Я. пользуется по преимуществу сравнительным методом, то его наз. также сравнительным Я. (см.), выделяя из него группу общих вопросов в особый отдел, наз. общим Я. или рассматриваемым, как введение в Я. См. Д. Н. Ушаков. Краткое введение в науку о языке. Изд. 6. М. 1923. Там указана и остальная

1177

литература на русском языке.

ЯЗЫЧНО-НЕБНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. Согласные, образуемые сближением языка с нёбом. Сюда относятся: 1. Задненёбные согласные (см.), 2. средненёбные согласные (см.) и 3. передненёбные согласные, т.-е. те из нёбнозубных (см.), которые образуются сближением языка (кончика или кончика и передней части спинки) с твердым нёбом.

ЯКАНЬЕ. См. Аканье.

ЯМБ в греческой метрике двухсложная стопа с первым кратким и вторым долгим слогом. Музыкальная нотация греков не предполагала анакрусы, и потому ритм считался восходящим (ямбическим) или нисходящим (хореическим), в зависимости от того, слабым или сильным временем начиналась музыкальная фраза. Однако, по тогдашним воззрениям, ямбический и трохеический (хореический) ритмы могли быть обращены один в другой путем добавления или уничтожения начального арсиса (краткого слога). Это, конечно, лишь вопрос обозначения, который не позволяет заключить о том, с каким ритмом имеем дело в данном случае — восходящим или нисходящим. У древних метриков ямб и хорей объединялись под именем стоп, имеющих ямбический ритм, на том основании, что ямб чаще встречался (и встречается, разумеется), нежели трохей. Эксперимент показывает, что изохронизм стоп (см.) достигается лишь при нисходящем, трохеическом ритме, где, — в случае ямба, — неударный слог должно считать безударным приступом (анакрусой). Статистическое обследование показывает, что в нашем ударном четырехстопном ямбе первый неударный слог представляет собою нечто совершенно отдельное от строки и вполне заслуживает названия анакрусы, как самостоятельное целое. Так называемые спондеи в ямбе почти исключительно находятся на первой стопе (79% всех учтенных нами спондеев

на полтора десятка тысяч строк ямба), обилие употребляемого при этом слова «в» близит эти стихи к формоупотреблению хореев. В случае хориямба, за

1178

единичными, почти небывалыми в классическом стихе (и сравнительно редкими у футуристов) исключениями, хориямб всегда пользовался слором «в», давая схему:

$$u|uu-u-....$$

Формоупотребление таких хориямбизованных строк начисто совпадает с формоупотреблением хорейческих. Если обозначим четыре формы двудольной (ямбической, анакрису не отмечаем) четырехстопной строки с ускорением на первой стопе по ее слорам, получим:

1. A — a a . . . uuu—|u—|u
2. A — a b . . . uuu—|u—u|—
3. A — b a . . . uuu—u|—|u—
4. A — b b . . . uuu—u|—u|—

Это в ямбе. Для случая хориямбизованного ямба получаем:

$$u|uu—|u—|u— \text{ и т. д.}$$

и для хорей:

$$uu—|u—|u— \text{ и т. д.}$$

Очевидно, что если откинуть в ямбе его анакрису, то между строением ямбических и хорейческих строк разницы никакой не будет. Априорно, казалось бы, что строки хориямбизованного ямба должны иметь формоупотребление ямбических и хорейческих строк, поскольку хориямбические строки заключены в стихотворениях, писанных ямбом, и не выходят из общей тенденции анакрусованного двудольника. Однако, опыт дает для формоупотребления этих четырех типов в трех указанных случаях (ямб, хориямб и хорей) следующее:

	Формы строк в %:			
	1	2	3	4
«Евг. Онег» ямб	38	25	16	21
Тоже, хорейамб	40	21	27	12
Сказка о ц. Салт.	50	14	19	17

Табличка указывает, что цифры ямба и хориямба не только не совпадают, но прямо противоположны: ямб падает, хориямб поднимается, и наоборот. Хорей же близок своей кривой и хориямбу с той только разницей, что интенсивнее пользуется первым типом строки и менее пренебрегает четвертым. Хорей

1179

вообще ригористичнее ямба: хориямб представляет нам формоупотребление хорей, несколько смягченное общей ямбической тенденцией. Такая чужеродность хориямба определенно показывает, что в тех случаях, когда анакруса ямба отделяется от базы стиха слором, стих, как бы пользуясь удобным случаем, немедля возвращается к исконной своей трохейческой, нисходящей схеме. Это обстоятельство очевидно указывает, что мы здесь имеем дело не с восходящим ритмом ямба, а о нисходящим ритмом хорей, меняющегося анакрусой. Раз анакруса может быть отделена, ямбическая

тенденция не только ослабевает, но заменяется противоположной. Однако, не надо бы преуменьшать влияние анакрусы: оно чрезвычайно велико. Анакруса начисто меняет формоупотребление стиха, делает его более гибким, более разнообразным, более способным к передаче мелких деталей ритма. Она ослабляет в достаточной степени влияние главных диподических ударений, выдвигает именно поэтому на первый план смысловое содержание, она ослабляет влияние грубых тонических ходов, ритмизомен при ней принимает значительно более тонкий и отчетливый характер. Именно этим, конечно, чрезвычайное распространение во всех языках анакрусованного двудольного ритма. У нас до последнего времени ямб занимал превалирующее положение. История русского четырехстопного ямба в кратких словах сводится к следующему: после Ломоносова русский ямб начинает освобождаться от того медленного ритма, который придается ему раздвиганием диподии при помощи полуударения на второй стопе или сдвоенных полуударений на второй и третьей стопах, вроде:

Изволила Елисавет

или

И кланялся непринужденно

и т. п. Уже у Державина этих строк значительно меньше. Если у Ломоносова на сто строк их 28, 66, то у Державина — 21, 98, в «Графе Нулине» — 13, 26, в «Медном Всаднике» — 4, 29, у Баратынского — 4, 67. Тютчев несколько возвращается к старой тенденции: стихотворцы упадка к диподии, символисты припоминают

1180

Тютчева (Блок) или вообще интересуются полуударениями (Брюсов). Ямб футуристов, сравнительно редкий у них, характерен отчеканенными фонемами и грубым противоположением гомофонических ходов. Что касается многостопных ямбов, то такие главным образом были сконструированы Пушкиным; можно сказать, что до Пушкина пятистопный ямб не существовал; начиная уже с «Гаврииады», Пушкин дает совершенно новое формоупотребление пятиямба, кстати сказать, несомненно устанавливающее принадлежность «Гаврииады» Пушкину, а не кому-нибудь другому (до Пушкина еще не было стиха, которым написана эта поэма). Пушкин был очень ригористичен во всем, что касалось введения разговорного языка в стих (любопытно, что о Кантемире современники отзывались с похвалой именно потому, что он для стиха брал разговорный язык своего времени); пятиямб Пушкина доходит до следующих примеров разговорности:

1181

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе;

Влюбленного — не слишком, а слегка —

С красоткой или с другом — хоть с тобой, —

Я весел... Вдруг виденье гробовое,

Внезапный мрак иль что-нибудь такое...

Именно эта приспособляемость ямба, легко допускающего самую разнообразную игру цезурой (как в приведенном отрывке), слорами, гомофонией, и в то же время сильно наполненного суждением, очень ярким и

острым, и создает ту тягу к ямбу, которая наблюдается у нас. Но язык ширится, полнится провинциализмами и выражениями, которые тому назад десять— пятнадцать лет не признавались никак литературными, аудитория стихотворца увеличивается и упрощается, — и классифические формы стиха становятся узкими. На сцену все чаще выходит паузованный стих, где зачастую трудно даже уследить основу ритма: двудольную или трехдольную.

С. П. Бобров.
1182