83
Л-64

Литературная энциклопедия терминов и понятий

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

Л-64

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ терминов и понятий



Главный редактор
и составитель
А.Н. Николюкин

Т 04/5 365

Москва
НПК «Интелвак»
2001

Удмуртская
республиканская
ордена Ленина
им. В. ... Ленина
426057, г. Ижевск ул. Советская, 11

УДК 82.0(031)
ББК 83я2
Л 64

«Федеральная программа книгоиздания России»

Редакционная коллегия:
М.Л.Гаспаров, С.И.Кормилов, А.Е.Махов,
В.М.Толмачёв, Е.А.Цурганова, Г.В.Якушева

Научный редактор *Т.Г.Юрченко*
Библиографический редактор *О.В.Этова*

Руководитель проекта *В.Н.Кеменов*
Зам. руководителя проекта *И.И.Изюмов*

Редактор издательства *Т.А.Горькова*
Макет и верстка *И.В.Ануфриева*
Корректоры *А.А.Аксёнова, В.М.Фрадкина*

Художник *В.М.Мельников*

ISBN 5-93264-026-X

© НПК «Интелвак», 2001
© А.Н.Николюкин, соста
© Колл. авторов, 2001

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В Энциклопедию вошли термины и понятия теории и истории литературы; включены статьи, отражающие взаимосвязи науки о литературе со смежными областями гуманитарных знаний: культурологией, философией, эстетикой, лингвистикой, социологией и др. Впервые освещены многие термины и понятия, отсутствовавшие в русских энциклопедиях и справочниках, в том числе связанные с жанрами, течениями, школами, группами, кружками. Обширный слой понятий относится к истории литературы русского зарубежья, до недавнего времени не воспринимавшейся в качестве органической части русской культуры и литературы двадцатого столетия. Значительный пласт новых терминов связан с концепциями и школами литературоведения стран Западной Европы и США.

Итогом 20 века в России стало освобождение от многих нормативно-идеологизированных понятий. Редакция Энциклопедии не стремилась к «единомыслию» участников издания, полагая, что разнообразие научных подходов и исследовательская свобода отражают существующие различные точки зрения на важнейшие понятия истории и теории литературы, а их историческая изменчивость не позволяет навсегда закрепить за ними некие постоянные свойства и характеристики.

Цитаты и отсылки к работам, включенным в пристатейную библиографию, даются в тексте с указанием только фамилии автора (или названия сборника) и страницы. Пристатейная библиография расположена хронологически, однако при наличии нескольких изданий обычно указывается новейшее. Слова, набранные *курсивом*, означают отсылки к соответствующим статьям Энциклопедии. Издание содержит именной и предметный указатели.

ЛИТЕРАТУРА

Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов / Под ред. И.Бродского и др. М.;Л., 1925. Т. 1—2.
Литературная энциклопедия / Гл. ред. А.В.Луначарский. М., 1929—1939.Т. 1—9, 11; Мюнхен, 1991. Т. 10.
Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А.Сурков. М., 1962—1978. Т. 1—9.
Словарь литературоведческих терминов / Сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М., 1974, 1978.
Философский энциклопедический словарь. М., 1983.
Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М., 1987 (Аннотированный указатель имен авторов художественных произведений).
Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь / Гл. ред. П.А.Николаев. М., 1989—1999. Т. 1—4 (издание продолжается).
Современное зарубежное литературоведение: Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины / Ред.-сост. И.П.Ильин, Е.А.Цурганова. М., 1996.
Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918—1940. М., 2000. Т. 2. Периодика и литературные центры (издание продолжается).
Dictionnaire des littératures / Ed. P. van Tieghem. P., 1968. T. 1—3.
Cuddon J.A. A dictionary of literary terms. L., 1979.
Metzler Literatur Lexikon: Stichwörter zur Weltliteratur / Hrsg. G. und I. Schweikle. Stuttgart, 1984.
Der Literatur Brockhaus. Mannheim, 1988. Bd 1—3.
The new Princeton handbook of poetic terms / Ed. T.V.F.Brogan. Princeton, 1994.

История литературы

История всемирной литературы. М., 1983—1994. Т. 1—8.
История английской литературы. М., 1943—1958. Т. 1—3 (5 книг).
История греческой литературы. М.; Л., 1946—1960. Т. —3.
История литератур западных и южных славян. М., 1997. Т. 1—2.
История немецкой литературы. М., 1962—1976. Т. 1—5.
История польской литературы. М., 1968—1969. Т. 1—2.
История римской литературы. М., 1959—1962. Т. 1—2.
История французской литературы. М.; Л., 1946—1963. Т. 1—4.
История русской литературы. Л., 1980—1983. Т. 1—4.
История русской советской литературы. М., 1967—1971. Т. 1—4.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВЛ — Вопросы литературы. М., 1957 —
ВРСХД (ВРХД) — Вестник русского студенческого христианского движения. Париж, 1925—1974; далее: Вестник русского христианского движения.
ВФ — Вопросы философии. М., 1947 —
ВЯ — Вопросы языкознания. М., 1952 —
ГЛМ — Государственный литературный музей (Москва).
ГПБ — Государственная публичная библиотека имени М.Е.Салтыкова-Щедрина (С.-Петербург. Ныне РНБ).
ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1834—1917.
Изв.ОЛЯ — Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. М., 1940 —
Изв. ОРЯС — Известия отделения русского языка и словесности. СПб., 1896 — 1927.
ИЛ — Иностранная литература. М., 1955 —
ИМЛИ — Институт мировой литературы имени А.М.Горького РАН.
ИНИОН — Институт научной информации по общественным наукам РАН.
ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.
ЛГ — Литературная газета. М., 1929 —
ЛН — Литературное наследство. М., 1931 —
ЛО — Литературное обозрение. М., 1973 —
МГПИ — Московский государственный педагогический институт имени В.И.Ленина (ныне Московский педагогический государственный университет).
МГУ — Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова.
МХТ — Московский художественный театр (ныне МХАТ).
НЛО — Новое литературное обозрение. М., 1992 —
РАН — Российская академия наук.
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.
РГБ — Российская государственная библиотека (бывш. Государственная библиотека имени В.И.Ленина).
РЛ — Русская литература. Л., СПб., 1958 —
РЛЖ — Российский литературоведческий журнал. М., 1993 —
РНБ — Российская национальная библиотека (бывш. ГПБ).
ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы (ИРЛИ; Пушкинский Дом). Л., СПб., 1934 —
Уч. зап. — Ученые записки.
Филол. науки — Филологические науки. М., 1958 —
ФН — Философские науки. М., 1958 —

А

«АББА́ТСТВО» (фр. groupe de l'Abbaye) — группа итераторов, поселившихся в 1906–08 недалеко от Паижа в Кретейле и создавших нечто вроде фаланстера ли средневековой коммуны. Молодые поэты, художни-и, музыканты жили здесь одним хозяйством и работали типографии, которую оснащали на собственные сбе-ежения. Назвав свое сообщество «А.», они имели в виду топическое Телемское аббатство из романа Ф.Раб-е. Поэты, входившие в эту творческую группу — Жорж Ценневьер, Жюль Ромен, Рене Аркос, Шарль Вильд-ак, Люк Дюртен, с их верой в социальный прогресс торжество демократии, вдохновлялись поэзией У.Уит-ена, Э.Верхарна, произведениями Ф.М.Достоевского, ристианскими идеями Л.Н.Толстого. Мировоззрение художественная практика членов «А.» были направ-ены против символистов. В своих взглядах они исхо-или из того, что человечество обладает единой душой una anima — лат.) и человек — только ее частица. Он бретает полноту жизни лишь в единстве со своим кол-ективом, с его душой. Это единодушие (унанимизм), вляющееся моральной основой общества, выше лич-ых и классовых интересов. Душа коллектива, массы, е психические состояния — истинная духовная ре-льность, которая и должна стать предметом художе-ственного изображения. Душа бульвара может быть рочувствована благодаря ритму фланирующих про-ожих; у посетителей магазина тоже одна душа: все они хвачены ражем приобретения покупок; у пассажиров етро единая страсть к движению: все они хотят дос-ичь места назначения. Жюлю Ромену (1885–1972), о образованию и по роду деятельности философу, втору манифеста «Душа людей» (1904), принадле-ат отразившие поиски унанимистов «психофизиоло-ические эссе», вызывавшие в 1920-е бурные споры. го называют иногда создателем *унанимизма* — своего ода поэтически осмысленной социальной психологии, овой науки, родившейся в начале 20 в. Перу Ромэна ринадлежит фундаментальное многотомное произве-ение «Люди доброй воли» (1932–46; 27 т.). Задуман-ое сначала как повествование о Париже, оно стано-ится сводом всемирной истории за 25 лет (1908–33). Идеологи советской литературы в 1930-е полагали, что нанимистов можно рассматривать как «попутчиков» *оциалистического реализма.*

Лит.: *Cuisinier A.* Jules Romains: L'unanimisme et les hommes de la onne volonté. P., 1969.

О.В.Тимашева

АБСУРДИ́ЗМ (лат. absurd — нелепый) — направ-ение в авангардистской художественной культуре 20 в. Творческая программа и наиболее значительные дости-кения А. соотносятся с драмой абсурда, получившей ирокое распространение во французской, а также в ан-лийской и американской литературе 1950-х. Непосред-твенными предшественниками драматургов-абсурдистов ередко называют русских поэтов и прозаиков, входив-ших в литературно-театральную группу Объединение Реального Искусства (*ОБЭРИУ*, конец 1920-х — 30-е), хотя нет свидетельств знакомства корифеев западно-европейского театра абсурда с творчеством Д.Хармса, А.Введенского, Н.Олейникова и др. Близость отдельных установок — результат объективного совпадения эстети-ческих тенденций, которые предопределили расцвет А.

Манифестами А. считаются пьесы «Лысая певица» (1950) Э.Ионеско и «В ожидании Годо» (1953) С.Беккета, в которых осуществлены идейно-художественные принципы новой школы, получившей определение «театр абсурда» в работах английского исследователя этого направления М.Эслина, относящихся к началу 1960-х. Ионеско предпочитал говорить о «театре парадокса», другие авторы — об «антитеатре», «нигилистическом театре», «театре насмешки». Основополагающая для этого направления концепция абсурда как основной характеристики экзистенциальной ситуации, в которой свершается человеческая жизнь, восходит к философ-ским работам А.Камю («Миф о Сизифе», 1942) и Ж.П.Сар-тра («Бытие и ничто», 1943), а отчасти и к их раннему художественному творчеству («Посторонний», 1942, Камю; «Тошнота», 1938, Сартра). Однако в литературе А. эта концепция подвергнута кардинальному пересмот-ру: в отличие от творчества экзистенциалистов, у кото-рых категория абсурда неотделима от философии бунта против «человеческого удела», приверженцам А. чуж-ды настроения бунтарства, как и любого рода «большие идеи». Типичный герой литературы А. вновь и вновь убеждается в том, что причин существования нет вообще и что нами движет некая необъяснимая сила (Э.Ионеско. Заметки за и против, 1962). Однако он не в силах отказаться от поиска каких-то объяснений и оп-равданий мира, в котором приговорен жить, и смыс-ла собственного пребывания на земле. Трагическая бесплодность этих поисков, обычно приобретающих черты трагифарса, определяет основной сюжет дра-мы абсурда и характер ее поэтики. А. последовательно враждебен как «ангажированному» искусству (в част-ности, экзистенциалистской притчевой драме и еще более — «эпическому театру» Б.Брехта, отвергнутому из-за откровенной идеологизированности и дидактич-ности этой эстетики), так и искусству, притязающему на жизненно достоверное воссоздание мира, осмыслен-ного в системе определенных моральных категорий. На взгляд последователей А., истинно творческой является лишь позиция «внутри противоречия», создаваемого не-возможностью внести логику или разумность в абсурд-ный мир и непрекращающимися попытками человека достичь именно этой цели. Ионеско характеризует эту позицию как единственную, которая позволяет открыть за истиной актуальности вечные онтологические исти-ны. Персонажи театра абсурда постоянно сталкиваются с феноменом «смыслоутраты», всесторонне описанным литературой *модернизма*: автоматизм языка, который не-способен донести реальные значения явлений и лишь со-здает мифический образ реальности, — один из основ-ных источников философского комизма, присущего этой драматургии, начиная с «Лысой певицы». А. воссоздает клишированное сознание «человека воспринятых им идей» (Ионеско), считая именно этот человеческий тип

наиболее характерным для 20 в. Одиночество, ощущение абсурдности жизни, тоска по реальным духовным ценностям в литературе А. всегда остаются свойствами персонажей, существующих вне мира реальной истории, которая осмысляется писателями этой творческой ориентации как триумф тоталитаризма или как царство обезличенной толпы. Руководствуясь самыми трафаретными понятиями о прогрессе и общественном благе, «ведóмый человек», описанный в драме Ионеско «Носорог» (1959), агрессивно подавляет любые отклонения от тех аксиом, которые, вопреки их антигуманности, он признал безусловными. Метафора массового оносороживания, ставшая основой сюжета пьесы, приобретает обличительный смысл.

Способность драмы абсурда демистифицировать тоталитаризм, аналитически осмысляя механику его функционирования, с особой наглядностью проступила в творчестве восточноевропейских авторов, родственных этому направлению (С.Мрожек, В.Гавел) и придавших А. качество яркой *сатиры*. Эта тенденция оказалась в противоречии с возобладавшей в литературе А. трактовкой всего универсума человеческого бытия как «разладившейся системы» (Р.Барт) и с постепенно усиливавшимся тяготением к иллюстративности, придавшей произведениям абсурдистов характер умозрительной притчи, в которой обосновывается идея тотальной бессмыслицы существования и распада языка, предоставлявшего последнюю, хотя во многом и призрачную, возможность человеческого общения (пьесы Беккета «Последняя лента Крэппа», 1958; «Счастливые дни», 1961). В этом же направлении эволюционировало творчество других драматургов, близких А.: англичанина Г.Пинтера и американца Э.Олби. Неоавангард 1960-х, объявив сугубо умозрительной и безжизненной модернистскую художественную культуру, сделал А. одним из объектов полемики, противопоставив эстетике театра абсурда концепцию хэппенинга — импровизационного сценического действа, требующего непосредственной вовлеченности аудитории. В хэппенинге рассказываемая история и определенное значение сотворяются на глазах публики, которая принимает активное участие в этом действе, выходящем за рамки театра и собственно искусства. Отвергая основные установки драмы абсурда, хэппенинг, вместе с тем, перенял у нее важнейший принцип алогичности и несостыкованности элементов, из которых складывается представление, призванное с максимальной аутентичностью передать характер изображаемого мира.

Лит.: *Проскурникова Т.* Французская антидрама (50–60-е годы). М., 1968; *Ионеско Э.* Противоядия. М., 1992; *Esslin M.* The theatre of the absurd. N.Y., 1961; *Daus R.* Das Theater des Absurden in Frankreich. Stuttgart, 1977. *А.М.Зверев*

АВАНГАРДИ́ЗМ (фр. avant-garde — передовой отряд) — совокупность разнородных направлений в литературе и искусстве первых десятилетий 20 в., провозгласивших программу открытой социальной ангажированности творчества, разрыв с классической художественной традицией, которая была сочтена исчерпавшей свои эстетические возможности, и необходимость вызывающе смелого эксперимента с целью выработать новые, неканоничные способы воссоздания, интерпретации, оценки явлений действительности, воспринятой под знаком глубокого кризиса общества и культуры. Наиболее значительные школы и движения А. (кубизм, *футуризм*, *дадаизм*, *сюрреализм*, *экспрессионизм*) завершили основной цикл своего развития в 1920–30-е, однако леворадикальные идеологические тенденции, которыми были окрашены в истории стран Запада 1960-е, создали почву для явления, получившего условное название неоавангард, т.к. «контркультура», порожденная общественной ситуацией этого десятилетия, во многом ориентировалась на установки и манифесты А. начала века. Встречающийся в работах по эстетике термин «авангард», посредством которого описываются любые экспериментальные веяния и стремления преодолеть власть канонизированных художественных традиций, не выдерживает проверки реальной эстетической историей 20 в. и в научном отношении несостоятелен.

В отличие от *модернизма*, А. не представляет собой сколько-нибудь продуманной и выстроенной системы философско-художественных постулатов и отличается подвижностью границ, эклектикой концепций, антидогматичностью, неизменно остающейся для него отправной точкой. Для школ А. характерна недолговечность, они часто находятся в непримиримом конфликте друг с другом, поскольку каждая притязает на уникальность предложенного ею нового пути в искусстве. Однако сама доминанта нетрадиционности и новизны художественного языка остается главным отличительным свойством искусства А. в целом, позволяя говорить о нем как о единой тенденции, в тех или иных формах прослеживаемой на всем протяжении художественной истории 20 в. Возникновение и укрепление этой тенденции связано как с расшатыванием основ миропорядка, возвестившего приоритет либерально-гуманистических ценностей, являющихся гарантией поступательного хода социальной истории, так и с реальным кризисом форм художественной культуры, ориентированной на доктрины гуманизма и общественного прогресса. Полемическому осмыслению и ниспровержению была подвергнута прежде всего эстетика классического реализма, которая считалась творчески изжившей себя и представшей как несостоятельная перед лицом катастрофической действительности 20 в. На взгляд приверженцев А., реальность опровергла философские и этические доктрины, обладавшие фундаментальной важностью для художественной культуры этого типа. В частности, А. резко изменяет соотношение принципов изобразительности и выразительности, возвестив приоритет второго из них. Если *реализм* тяготел к многогранному и потенциально исчерпывающему изображению мира во всем богатстве его связей, органично воссоздаваемых художником, то школы А. считали саму эту органику и многоплановость картины невозможной в условиях, когда разрушен былой порядок жизни и мир находится в состоянии хаоса, переживая тяжелые исторические потрясения и революционные встряски невиданного масштаба. В искусстве А. господствует принцип отказа от репрезентативности, т.е. от воссоздания мира в узнаваемых и жизненно достоверных формах. Им противопоставлена идея художественной деформации, придающая мощный стимул развитию всевозможных форм алогизма и *гротеска*, а в крайних своих проявлениях приводящая к отказу от творческого акта, который подменяется неким символическим жестом, выражающим отчаяние перед лицом жестокости мира, неприятие принятых в нем норм.

Восприятие времени как эпохи болезненных радикальных изменений жизненного уклада и как периода

крушения верований, казавшихся непоколебимыми, придает искусству А. отчетливо выраженную левую идеологическую окраску и объясняет близость ряда его школ (футуризм, экспрессионизм), как и некоторых крупнейших представителей (В.Маяковский, Б.Брехт, Л.Арагон, П.Элюар) коммунистическим доктринам. Эти доктрины неизбежно оказывались в противоречии с неискоренимым в А. стремлением к полной свободе творческого самовыражения, которое в принципе не допускает канонизации тех или иных идей, трактовок, творческих позиций. Столь же неразрешимым представал конфликт между навязываемой доктриной подчинения искусства стратегиям коммунистической власти и присущей А. недогматичностью как необходимым условием никогда не завершающегося творческого эксперимента. Сознававший себя искусством революции, А. (в тех случаях, когда он оставался верен своей природе) вскоре был признан в странах победившей коммунистической революции «антинародной» и «формалистической» тенденцией, а в нацистской Германии именовался «дегенеративным искусством». Хотя объективно А. в некоторых отношениях способствовал укреплению режимов, представших как тоталитарные после того, как они овладели властью, его несовместимость с тоталитаризмом выявилась вполне явственно, что привело к подавлению этой художественной культуры, запрету на деятельность ее школ и расправе над ее виднейшими мастерами. Так сложилась судьба Вс.Мейерхольда, Д.Хармса, Н.Олейникова, А.Таирова и др.

А. отличает готовность к исканиям и отсутствие страха перед ошибками на пути к скрытой истине. Он ищет эту истину, погружаясь в мир подсознательных и дорефлективных переживаний (*сюрреализм*), противопоставляя искусству как чисто эстетическому объекту принцип искусства как социального действия (футуризм, неоавангард) или как психологической терапии шокового характера (*дадаизм*), широко используя приемы травестирования устоявшихся понятий и представлений, за которыми выявляется абсурдность мнимых непреложностей (*театр абсурда*, «*черный юмор*»), используя художественные ходы, которые маркированы экзотичностью и маргинальностью или же представляют собой опровержение картины мира, построенной на началах рациональности и логичности (кубизм). При этом общим принципом остается идея демифологизации реальности, обнажения ее истинных механизмов, которые закамуфлированы господствующими идеологическими и эстетическими представлениями, и в предельных случаях — вообще отказ от эстетических опосредований во имя идей спонтанности, «слова на свободе», «искусства прямого воздействия» (Э.Э.Каммингс, Э.Толлер). Органичной для прежней художественной культуры, как и для модернизма, концепции произведения как завершенной системы, в которой последовательно воплощен определенный философско-художественный смысл, А. противопоставляет идею произведения как текста, открытого для самых разных интерпретаций, предполагающего импровизационность, а также обязательное активное участие аудитории в сотворении смысла, который не может стать окончательным (разграничение понятий «произведение» и «*текст*», предложенное в 1950-е Р.Бартом, опирается прежде всего на практику А.). Принцип «рассеянного смысла» (т.е. импровизируемого, в т.ч. и адресатом, к которому обращено произведение) доминирует в искусстве неоавангарда, составляя одно из основных отличий этого искусства от модернизма с его требованием «концентрированного смысла», который принадлежит создателю произведения, выражает близкое ему понимание действительности и разделяемую им философию культуры. На фоне модернизма А. часто воспринимается как искусство осознанно внеэлитарное и антигерметичное, хотя некоторые школы не избежали увлечения герметическими концепциями построения художественного пространства, идеями «*чистой поэзии*», как и доктриной «незаинтересованного творчества», которое отказывается признавать зависимость искусства от исторической реальности.

Лит.: *Барт Р.* От произведения к тексту // Он же. Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Великовский С.И.* Умозрение и словесность (Очерки французской культуры). СПб.; М., 1999; *Сахно И.М.* Русский авангард: Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999; *Hassan I.* The dismemberment of Orpheus. N.Y., 1971; *Weightman J.* The concept of the avantgarde. L., 1973; *Kramer H.* The age of the avantgarde. N.Y., 1973. *А.М.Зверев*

АВАНТЮ́РНОЕ (фр. aventure — приключение) — как один из *архетипов* человеческого сознания с древнейших времен играет существенную роль в сюжетах мировой литературы от героического *эпоса* до современного приключенческого *романа* или *повести*. Особое место занимает «греческий роман» 2–6 вв., демонстрирующий, по определению М.М.Бахтина, «высоко и тонко разработанный тип авантюрного времени со всеми его специфическими особенностями и нюансами. Разработка этого авантюрного времени и техника его использования в романе настолько уже высока и полна, что все последующее развитие чисто авантюрного романа вплоть до наших дней ничего существенного к ним не прибавило» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 237). Бахтин выделяет как наиболее адекватные характеристики авантюрного времени — «вдруг» и «как раз», ибо оно «начинается и вступает в свои права там, где нормальный и прагматически или причинно осмысленный ход событий прерывается и дает место для вторжения чистой случайности с ее специфической логикой. Эта логика — случайное совпадение, то есть случайная одновременность и случайный разрыв, то есть случайная разновременность» (Там же. С. 242). Именно поэтому авантюрный сюжет развивается вопреки всему в семейном и социальном отношении устойчивому: он «опирается не на то, что есть герой и какое место он занимает в жизни, а скорее на то, что он не есть и что с точки зрения всякой уже наличной действительности не предрешено и неожиданно... Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек» (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 119–120).

На разных этапах развития литературы *мотивировка* А. была различной, предопределяясь историческим и социокультурными контекстами. В относительно ранний период (от «Эпоса о Гильгамеше», 19–18 вв. до н.э., до «Шахнаме», 9–11 вв., и «Песни о Нибелунгах», ок. 1200) А. все еще сопряжено со сказочным и фантастическим. Постепенно откровенная сказочность приобретает все более реальную подоплеку в *рыцарском романе*, поэме и повести средних веков, в *пикареске*, в прециозной литературе (см. *Прециозность*), у Ф.Фенелона («Приключения Телемака», 1693–94), в то время как фантастическое и сверхъестественное играет здесь исключительно вспомогательную роль. Особое

внимание А. уделяет *Просвещение*, в литературе которого формируется жанр приключенческого романа («Робинзон Крузо», 1719; «Капитан Сингльтон», 1720; «Молль Флендерс», 1722, Д.Дефо). В последующие периоды авантюрную традицию продолжают английский бытовой роман Г.Филдинга и Т.Дж.Смоллетта, романы А.Радклиф, сатирический вольтеровский «Кандид» (1759). А. проникает и в психологический роман («Годы учения Вильгельма Мейстера», 1795–96 и «Годы странствий Вильгельма Мейстера», 1821–29, И.В.Гёте).

Пристальное внимание уделяют А. романтики (В.Скотт, Дж.Байрон, Дж.Ф.Купер), чье художественное восприятие мира и человека изначально предполагает присутствие в их произведениях героики и приключений. А., развиваясь в русле эстетики *романтизма* и *неоромантизма*, дает относительно автономный пласт *приключенческой литературы* (А.Дюма, Т.Майн Рид, Р.Л.Стивенсон, Дж.Конрад, А.Грин), обусловливает появление современных жанров *фэнтези*, *научной фантастики*, *детектива*, *триллера*. А. играет немаловажную роль во многих произведениях 19–20 вв. — от А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского, Ч.Диккенса и О.де Бальзака до романов И.Ильфа и Е.Петрова, И.Эренбурга, Дж.Джойса, У.Фолкнера. Специфическую интерпретацию А. (на грани *пародии*) предлагает в последние десятилетия 20 в. в своей литературной практике западный и отечественный *постмодернизм* (Дж.Фаулз, П.Акройд, М.Турнье, У.Эко, В.Пелевин, В.Сорокин).

Лит.: *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман: происхождение и классические формы. М., 1983; *Klotz V.* Abenteuer-Romane. München, 1979.

О.Е.Осовский

АВТОБИОГРА́ФИЯ (греч. autos — сам, bios — жизнь, grapho — пишу) — описание своей жизни, собственная биография — жанр документально-художественных произведений, преимущественно в прозе. Понятие А. впервые употребил Р.Саути в 1809. К А. в широком смысле относят тексты, разные по своей жанровой форме, определяемые *авторами* как воспоминания, или *мемуары*, записки о своей жизни, *исповеди*, *дневники*, записные книжки, разговоры, *анекдоты*. Для А. характерны особый тип биографического времени и «специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь» (Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 281). В узком смысле А. — документ, содержащий анкетные данные, написанный деловым слогом. Эстетическая и/или историографическая ценность А. определяется соотношением художественного и документального начал, а также особенностями функционирования каждого произведения: время «выбирает» ценное в произведении.

В литературной А. может преобладать документальное начало. Такая А. предполагает точную фактографию — указание основных дат, перечисление наиболее важных событий жизни, упоминание имен реальных людей. А., в отличие от *биографии*, охватывает определенный период жизни до момента написания. Бывает, что писателю не раз приходится рассказывать о себе. Поэтому мы имеем несколько А. у М.Горького, С.А.Есенина, М.А.Булгакова. А. пишутся по разным поводам и соответственно могут иметь разную стилистическую окраску. Так, одни и те же факты, перечисленные М.М.Зощенко в «Автобиографии» (1928), подготовленной им специально для «Бегемотника» (сатирической энциклопедии журнала «Бегемот»), и в «Автобиографии» (1953) окрашены откровенной самоиронией в первом случае и поданы в строгой деловой манере во втором. А. — важный источник знаний не только о жизни писателя, но и о его творчестве. В А. писатель часто дает оценку своим произведениям, рассказывает о реальных событиях, положенных в их основу, раскрывает творческие замыслы, нередко истолковывает свои сочинения. Историографическая ценность А. основывается на документальной точности описываемых событий, свидетелем которых был автор, на передаче подробностей, деталей, духа своего времени. Однако факты, указанные в А., и в особенности даты, не всегда являются достоверными. По разным причинам автор может также умалчивать о каких-то событиях своей жизни. Автобиографизм свойствен многим произведениям художественной литературы. В них жизнь писателя становится протосюжетом, а его личность (внутренний мир, особенности поведения) — *прототипом* главного *героя*. Жанры художественных автобиографических произведений разнообразны — от рассказа до романа («Другие берега», 1954, В.Набокова) и трилогий («Детство», 1913–14, «В людях», 1916, «Мои университеты», 1923, М.Горького).

Жанр А., предполагающий способную к саморефлексии личность, широкое развитие получает лишь с эпохи *Возрождения*; его более ранние образцы — «К самому себе» (2 в.) Марка Аврелия или «Исповедь» (ок. 400) Августина Блаженного — лишь изложение религиозно-философских убеждений автора. Герои А. 16–17 вв. в европейской литературе — политически значимые фигуры: королевские особы (Маргарита Валуа, Генриетта Английская), кардиналы (А.Ж.Ришелье, Дж.Мазарини, Ф.П.де Рец), министры, писатели (Ф.де Ларошфуко), а главный предмет изображения — политика и война. Автор в воспоминаниях о своей жизни берет на себя функции историка, чья точка зрения обусловлена тем, на чьей он был стороне — победителей или побежденных. Новым этапом в развитии жанра А. явилась «Исповедь» Ж.Ж.Руссо (опубл. 1782–89). Значительный вклад внесли в развитие жанра А. Вольтер, П.О.Бомарше. Литературную значимость имеют А. знаменитых авантюристов (А.Калиостро, Дж.Казановы), особенно близкие к авантюрному (см. *Авантюрное*) и *плутовскому романам*. В этих А. увеличивается доля *вымысла*, усиливается авторская тенденциозность; политика и исторические проблемы здесь только эпизодичны.

В русской литературе первое житие-А. написано Аввакумом (ок. 1673). Становление жанра А. происходит в 18 в. в связи с углублением психологизма в изображении человека, со стремлением осмыслить его место и роль в мире и истории. Развивается жанр А.-записок: «Собственноручные записки императрицы Екатерины II» (на фр. яз.; рус. изд. 1907), «Записки» (1804–06 на фр. яз., рус. пер. 1859) Е.Р.Дашковой, «Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающих в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина» (1812–13), «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» (1789) Д.И.Фонвизина. А.С.Пушкин составляет программы автобиографических записок. В тетрадях М.Ю.Лермонтова сохранились записи автобиографического характера, сделанные в 1830–31. В «Авторской исповеди» (1847), написанной по поводу книги «Выбранные места из переписки с друзьями»

(1847), Н.В.Гоголь излагает свою жизненную философию, главной ценностью считая «чистосердечность» признаний и непредвзятость суждений, выраженных в последней книге. И.С.Тургенев в «Автобиографии» (1876) сжато рассказывает о своей жизни и литературной работе. Одна из вершин жанра — «Былое и думы» (1855–68) А.И.Герцена. О смысле жизни людей «образованного сословия» говорит в своей «Исповеди» (1884) Л.Н.Толстой, причем этические рассуждения автора тесно связаны с его личными переживаниями, событиями его жизни. Традиция А.-исповеди была продолжена в русской литературе 20 в.: В.Г.Короленко («История моего современника», 1922), Б.Л.Пастернак («Охранная грамота», 1931; «Люди и положения», 1957), О.Э.Мандельштам («Шум времени», 1925), М.М.Зощенко («Перед восходом солнца», 1943), А.И.Солженицын («Бодался теленок с дубом», 1990), В.П.Астафьев («Веселый солдат», 1998).

Лит.: *Елизаветина Г.Г.* Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982; *Misch G.* Geschichte der Autobiographie. Fr./M., 1907–1969. Bd 1–4; *Shumaker W.* English autobiography: Its emergence, materials and form. Berkeley; Los Angeles, 1954; *May G.* L'autobiographie. P., 1979; *Olney J.* Autobiography: Essays theoretical and critical. Princeton, 1980; *Pilling I.* Autobiography and imagination. L., 1981. *Г.И.Романова*

АВТО́ГРАФ (греч. autos — сам; graphō — пишу) — авторский рукописный или машинописный текст, источник для установления истории литературного текста, предмет изучения исследователями, в частности текстологами (см. *Текстология*). А. может быть черновым, содержащим несколько слоев текста и отражающим творческий процесс, и беловым, когда текст переписан «начисто». Коллекции А. (в т.ч. дарственные надписи на книгах) собираются и хранятся в крупнейших архивах, библиотеках и музеях, а также в частных собраниях.

Лит.: Автографы поэтов Серебряного века: Дарственные надписи на книгах / Вступ. ст. Е.И.Яцунок. М., 1995.

АВТОНИ́М (греч. autos — сам; onoma — имя) — подлинное имя автора, пишущего под псевдонимом. Напр., имя Вольтера (или его А.) — Франсуа Мари Аруэ, имя Максима Горького (или его А.) Алексей Максимович Пешков.

А́ВТОР (лат. auctor — сочинитель) — создатель художественного произведения как целого. Сущность и функции А. во многом определяются его «вненаходимостью» (М.М.Бахтин) по отношению как к изображенному миру, так и к той действительности (природной, бытовой, исторической), которую этот вымышленный мир воспроизводит (ср. *Мимесис*). В этом отношении А. противопоставляется в первую очередь *герою*. В то же время, будучи источником единства эстетической реальности, инстанцией, ответственной за целостный смысл художественного высказывания, А. должен быть отграничен, с одной стороны, от писателя как исторического и частного лица, с другой — от различных «изображающих субъектов» внутри произведения (образ А., повествователь, рассказчик).

В истории художественного самосознания сменяется ряд этапов и направлений в истолковании понятия А.: а) неразличение А. и исполнителя; этот двойственный субъект — медиум, посредник, соединяющий внеличную творческую силу с аудиторией (античность и *Средневековье*); б) концепция *гения* (*предромантизм* и *романтизм*), уподобляющая личность А. — в единстве биографической и эстетически-творческой ипостасей — Богу-творцу, где произведение — одна из возможных (потенциально бесконечных) реализаций индивидуальной творческой силы; в) идея «имманентного» авторства, т.е. возможности и необходимости читательской и исследовательской реконструкции «организующей художественной воли» из состава и структуры созданной ею эстетической реальности (классический *реализм* и постреалистические направления конца 19–20 вв.). Эти последовательно возникавшие «парадигмы» осознания авторства, в сущности, — его взаимодополнительные и взаимокорректирующие аспекты, что и проявилось в концепции А.-творца и его «внежизненной активности», созданной Бахтиным. «Внежизненная активность» А. по отношению к герою, его особая заинтересованность в нем подобны отношению Бога-творца к человеку и обусловлены тем, что изнутри самой жизни нельзя увидеть ее итоги — ни фактические, ни смысловые. Создать границы жизни героя и смысла этой жизни и тем самым «завершить» мир произведения возможно лишь извне, в абсолютном сознании, где эти итоги уже наличествуют, так что возможно любовное созерцание становящейся жизни как уже свершившейся. Создатель художественного произведения иногда изображает самого себя и в этом именно качестве («Евгений Онегин»). В подобных случаях мы встречаемся с литературной *игрой*, имеющей не больше отношения к реальности, чем рассказ о персонажах, ищущих для себя автора (пьеса Л.Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора», 1921). Акт творчества есть момент преображения обыкновенного человека в творца, исчезновения его из привычной жизни (равносильного смерти) и воскресения уже в ином плане бытия (в пространстве — времени творчества) и в качестве существа иной природы: только внутреннее отчуждение от «житейского волненья» позволяет сделать его предметом искусства.

Лит.: *Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1971; *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979; *Аверинцев С.С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. *Н.Д.Тамарченко*

АВТОРИЗА́ЦИЯ — одобрение автором текста своего произведения, в частности при переводе на другой язык (авторизованный перевод). Напр., «жандровская» и «булгаринская» копии «Горя от ума» (1822–24, авторизованная редакция 1828) авторизованы А.С.Грибоедовым, читавшим их после переписки с не дошедшего до нас автографа и внесшим некоторые исправления в текст; первое издание «Мертвых душ» (1842) также авторизовано Н.В.Гоголем, читавшим корректуры этого издания. А. — важнейшее свидетельство доброкачественности текста. Поэтому в *текстологии* при установлении подлинного авторского текста пользуются только авторизованными источниками. *Е.И.Прохоров*

АВТОЦЕНЗУ́РА — в отличие от *цензуры* государственной или церковной, является волеизъявлением творческой личности. Выступила стилеобразующим фактором в развитии советской романтической поэзии

1920-х — начала 30-х, деформировав ряд творческих индивидуальностей, сменив систему лексических рядов, интонаций, эмоциональных акцентов: Н.Тихонов («Поиски героя», 1927), В.Луговской («Страдания моих друзей», 1930), Э.Багрицкий («Победители», 1932). Принцип А. как части эстетической системы сформулировал В.Маяковский: «Я себя смирял, становясь на горло собственной песне» («Во весь голос», 1930) и в выступлении на вечере, посвященном двадцатилетию деятельности, 25 марта 1930 — «То что мне велят, это правильно. Но я хочу так, чтобы мне велели!» Позже против А. выступил А.Твардовский в разговоре с «внутренним редактором» («За далью — даль», 1953–60). В прозе, как и в поэзии, А. является осознанным стремлением автора соответствовать идеологическим нормам тоталитарного государства.

Лит.: *Коваленко С.А.* Ахматова и Маяковский // Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 1. Царственное слово. *С.А.Коваленко*

АГИОГРА́ФИЯ см. *Житие.*

АДАПТА́ЦИЯ (лат. adaptare — приспособлять) — сокращение и упрощение текста для малоподготовленного читателя, детей или в учебных целях (произведения на иностранном языке).

АЗБУКО́ВНИК, а л ф а в и т — древнерусский словарь-справочник широкого спектра — слово в нем могло иметь и лексическое, и энциклопедическое, и нравоучительное, и другие виды толкования. Слова в А. располагались по алфавиту, указывалось их происхождение, при необходимости давался перевод. В особый лексикографический словарный тип А. сложились в конце 16 — начале 17 в. под значительным влиянием трудов Максима Грека по грамматике и лексикографии, а также в связи с возросшей потребностью русского общества в чтении и понимании книг переводной литературы 11–15 вв., в первую очередь, текстов Священного Писания. Тогда же впервые появляется термин «А.» как название одного из таких сводов слов, возникают и другие их заголовки: Алфавиты иностранных речей, Буквы. Составление лексикографических А. на Руси в 16–17 вв. совпало по времени с подобным процессом во многих европейских странах. И сам тип А. близок типу западноевропейских «тезаурусов», словарей, совмещающих черты толкового словаря и справочника энциклопедического характера. А., будучи многоаспектным по своему характеру, ориентирован на византийский образец энциклопедического словаря, который представлял собой нечто среднее между толковыми, лексикографическими, грамматическими, этимологическими словарями и справочниками, содержащими сведения реального характера. В А. могли встречаться статьи по всеобщей (о Юлии Цезаре, Яне Гусе) и русской (о князьях Борисе и Глебе, Андрее Боголюбском, об Иване Грозном) истории — и те, и другие были заимствованы, в основном, из *хронографов*; географические статьи, извлеченные преимущественно из Космографий; сведения по естествознанию, изложенные в занимательной форме (о некоторых экзотических животных, драгоценных камнях, растениях), которые могли быть как фантастическими, так и содержать реальные наблюдения над природой и общественными явлениями. Первый А. был создан в 50–60-е 16 в. в Троице-Сергиевой лавре. Составители ранних А. — книжники, монахи, переписчики старославянских и переводчики греческих книг. В 17 в. это все чаще горожане из среднего и низшего сословия.

Лит.: *Алексеев М.П.* Словари иностранных языков в русском азбуковнике XVII в. Л., 1968; *Ковтун Л.С.* Русская лексикография эпохи средневековья. М.;Л.,1963; *Она же.* Лексикография в Московской Руси XVI — начала XVII в. Л., 1975; *Она же.* О литературных источниках Азбуковников (Книжный фонд Московской Руси в представлении словарников этой эпохи) // ТОДРЛ. 1997. Т. 50. *Л.Н.Коробейникова*

АЗИАНИ́ЗМ — литературное направление в древнегреческой и отчасти древнеримской *риторике.* Культивировало четкие фразы и обширные периоды, украшенные *параллелизмами* и *антитезами,* с подчеркнутым ритмом и перекличкой созвучий. Развился в 3 в. до н.э.; осуждался сторонниками *аттикизма* как «извращение эллинских вкусов азиатским влиянием» (отсюда название). Традиции А. определили стиль всей позднеантичной прозы; оказали также влияние на европейскую прозу средних веков, *Возрождения* и *барокко.* *М.Л.Гаспаров*

АКАДЕМИ́ЧЕСКОЕ ИЗДА́НИЕ — высшая форма изданий, при подготовке которых проводится научная критика текста. А.и. исчерпывающе охватывает все творческое наследие писателя, содержит подлинный авторский текст его произведений, *черновиков* и *вариантов*, а также научный сопроводительный аппарат, отражающий состояние изучения текстов писателя и характеризующий работу текстологов, готовивших это издание. *Е.И.Прохоров*

АКАТАЛЕ́КТИКА см. *Каталектика.*

АКА́ФИСТ (греч. akathistos hymnos — гимн, который поют стоя) — жанр церковного песнопения, *гимн* в честь Христа, Богородицы, святых или праздника. Восходит к византийскому литургическому песнопению в честь Девы Марии («Великий Акафист», переведен на русский язык в 1855 митрополитом московским Филаретом).

АКМЕ́ИЗМ (греч. akme — вершина, высшая степень, острие) — один из терминов (изначально использовалось также самоназвание «адамизм»), предложенных в 1912 Н.С.Гумилевым и С.М.Городецким для обозначения нового литературного направления, идущего на смену переживавшему кризис *символизму.*

Если верить мемуарам современников, слово было выбрано в полемическом азарте едва ли не случайно (Ахматова А. Записные книжки (1958–1966). М.; Турин, 1996. С. 612). По воспоминаниям Андрея Белого, оба термина — А. и адамизм — предложили для новой школы Вяч.Иванов и сам Белый в шутку во время спора с будущим лидером А. (Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 24). Гумилев принял вызов и провозгласил начало борьбы за символистское наследство. «По устному свидетельству М.А.Зенкевича, форсированное оформление литературной программы акмеизма в рамках «*Цеха поэтов*» было вызвано отчасти своего рода конкуренцией с Игорем Северяниным и с оглядкой на его бурный успех» (Тименчик, 25). Сомнения по поводу правомерности термина возникло и у первых критиков, и у позднейших литературоведов. Дать точное определение А. отказывались как многие участники и критики движения (О.Э.Мандельш-

там, В.М.Жирмунский), так и исследователи: Р.Д.Тименчик, О.Ронен, Н.А.Богомолов, Дж.Малмстад, Р.Хеглунд, У.Тьялсма, О.Лекманов. О содержании понятия «А.» до сих пор ведутся споры (см. специальный выпуск «Russian language journal» — «Toward a definition of acmeism». East Lancing, Michigan, 1975). В зависимости от того, что вкладывается тем или иным исследователем в понятие «А.», варьируется и количество его участников. Чаще всего к акмеистам относят шестерых поэтов. Но даже и на этот счет нет единого мнения. Одни авторы вообще отказывали А. в праве считаться литературным направлением, признавая его новой ступенью развития символистской поэтики. Мнение это восходит к взглядам Б.М.Эйхенбаума, выраженным в книге об Ахматовой (1923). Похожие мысли высказывал и Мандельштам в ряде статей в «Русском искусстве» (1923), однако впоследствии он не пожелал переиздать эти статьи, где «все оценки кривы и косы», заявив, по свидетельству Н.Я.Мандельштам, что «это не то» (цит. по: Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама: Воспоминания. Воронеж, 1990. С. 438–439). Термин А. был слабо аргументирован в *манифестах*. Краеугольные установления акмеистских манифестов далеко не всегда соблюдались на практике даже главными участниками группы. Оппоненты, при всей расплывчатости термина «А.», находили в поэтике его представителей известное единство друг с другом и в то же время достаточные различия с поэтами иных ориентаций, чтобы считать А. именно литературным направлением, пусть неточно сформулировавшим собственные цели, но все же их имевшим и существовавшим не только в манифестах, но и на практике.

А. — это самоназвание группы из шести поэтов разных индивидуальностей, связанных скорее приятельскими отношениями, чем едиными устремлениями. Группа, претендующая на новое направление в поэзии, сформировалась стараниями Гумилева и Городецкого в конце 1912 в недрах петербургского «*Цеха поэтов*». Помимо руководителей, в нее вошли О.Э.Мандельштам, А.А.Ахматова, В.И.Нарбут и М.А.Зенкевич. «Седьмого акмеиста, — как позже любила повторять Ахматова, — не было». В первом номере журнала «Аполлон» за 1913 появились статьи-манифесты Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии». Написанный тогда же Мандельштамом третий манифест «Утро акмеизма» опубликован лишь шесть лет спустя, в 1919. Представительная подборка стихов акмеистов появилась вслед за манифестами в третьем номере «Аполлона» за 1913. В манифестах Гумилев провозгласил краеугольными камнями и предтечами А. четырех поэтов: У.Шекспира, Ф.Вийона, Ф.Рабле и Т.Готье. К ним следует добавить несколько существенных для понимания А. отечественных имен: И.Анненского, М.Кузмина, В.Брюсова. Провозглашаемые в манифестах принципы находились в резком противоречии со стихотворной практикой многих членов акмеистской группы, что вызвало немало скептических откликов. Символисты (А.Блок, Брюсов, Вяч.Иванов) рассматривали акмеистов как собственных эпигонов, футуристы в большинстве своем считали их своими непримиримыми врагами, пришедшие им на смену марксистские критики, начиная с Л.Троцкого, именовали акмеистов антисоветским течением тупиковой буржуазной литературы.

Состав группы был крайне неоднороден, и крыло «адамистов», представленное именами Нарбута, Зенкевича и, отчасти, самого Городецкого, значительно отличалось от парнасски ориентированного А. Именно это и вызвало недоумение критики, заявившей, что под знаменем А. объединились поэты слишком разные, не сводимые к единой поэтике. Не удивительно, что ни один из них не присоединился ни ко второму, ни к третьему «Цеху поэтов». Попытки «бунта» предпринимались и раньше, еще в 1913 Нарбут пытался убедить Зенкевича выйти из группы акмеистов и основать собственную, из двух человек, или примкнуть к кубофутуристам, чей антиэстетизм Нарбуту был гораздо больше по душе, чем «тонкое эстетство Мандельштама». Некоторые исследователи высказывали мнение, что Гумилев пытался объединить столь разные устремления под одной крышей для вящей гармонии многоголосья нового широкого направления. Более правдоподобным представляется мнение, что оба крыла — парнасски-акмеистское и натуралистически-адамистское — были объединены по признаку обоюдного отталкивания от символизма. В качестве литературной школы А. вел борьбу на два фронта: противопоставляя себя уходящему символизму и безудержному словотворчеству своего ровесника и главного конкурента футуризма.

Роковым для А. стал 1914, когда произошла размолвка Гумилева с Городецким и прекратил работу первый «Цех поэтов». В печати усилились нападки критики, а Б.Садовской провозгласил «конец акмеизма» (Современник. 1914. № 13–15). Впрочем, большинство из участников группы еще много лет именовались в печати акмеистами, да и сами они считали себя таковыми. Четверых из учеников и соратников Гумилева, вступивших на литературную стезю позже основных шести участников группы, часто называют младшими акмеистами: Г.Иванова, Г.Адамовича, Н.Оцупа, И.Одоевцеву. В воспоминаниях современников и работах об А. можно встретить еще не один десяток имен молодых литераторов, которые в полном смысле слова акмеистами не считались, однако были близки к Гумилеву и «Цеху поэтов». Их обычно называют поэтами акмеистской ориентации или поэтами круга Гумилева. Воздействие акмеистских текстов, идей и мироощущения испытали многие поэты, вплоть до современных.

Лит.: *Жирмунский В.* Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. № 12; *Вейдле В.* Петербургская поэтика // Гумилев Н. Собр. соч.: В 4 т. Вашингтон, 1968. Т. 4; *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian literature. Amsterdam, 1974. № 7/8; 1977. Vol. 3, 1981; Vol. 9; *Он же.* По поводу Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма // Russian literature. 1977. Vol. 4; *Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian literature. 1974. № 7/8; *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме. М., 1996.

О.А.Коростелёв

АКРОСТИ́Х (греч. akrostichis — краестишие) — стихи, в которых начальные буквы (реже — слоги или слова) составляют слово или фразу, обычно — имя автора или адресата. Рассчитан на зрительное восприятие. Развился из магических текстов, популярен в поэзии поздней античности, *Средневековья*, *барокко* (в т.ч. в русских стихах 17 в.). А. из последних букв стихов называется телестих, из средних — месостих; они могут сочетаться в очень сложные *фигуры*. Пример А. — сонет-посвящение «Валерию Брюсову» (1908) М.Кузмина:

Валы стремят свой яростный прибой,
А скалы все стоят неколебимо.
Летит орел, прицелов жалких мимо...

М.Л.Гаспаров

А́КТ (лат. actus), д е й с т в и е — часть драматического произведения, которой при постановке соответствует непрерывность сценического действия. Членение пьесы на А. указывает, что ее представление должно быть прервано — пляской хора, *интермедией* либо антрактом. Уже в комедиях Менандра все действие стало делиться на 5 А. (представление прерывалось тремя плясовыми выступлениями хора, превратившимися здесь в своего рода интермедии). 5-актное строение упрочилось в древнеримской драматургии, было унаследовано итальянской ренессансной *ученой комедией* и стало нормой у классицистов. В народной и средневековой драме, а часто и в ренессансной А. не фиксировались (5-актное членение пьес У.Шекспира осуществлено издателями 18 в.). В восточной, в частности, индийской классической, драме А. — это часть сценического представления, обрамленная приходом и уходом персонажей; количество А. менялось в пьесе от 1 до 10 и более. В европейской драме 19 в., наряду с 5-актным строением, широко распространилось 4- и 3-актное (последнее восходит к испанскому театру 16–17 вв.). Малая драматургическая форма является одноактной («Маленькие трагедии», 1830, А.С.Пушкина, «Слепые», 1890, М.Метерлинка, водевили А.П.Чехова). В 20 в., особенно во второй половине, когда резко изменилась *композиция* спектаклей и возобладало их двучастное деление, привычное членение пьесы на А. часто заменяется обозначением *эпизодов* (напр., у Б.Брехта), как это ранее имело место у Шекспира или в «Борисе Годунове» (1824–25) Пушкина. *В.Е.Хализев*

АКТИВИ́СТЫ (венгер. aktivisták) — группа литераторов, созданная писателем и художником Лайошем Кашшаком (1887–1967), пропагандистом идей *авангардизма* в Венгрии. Группа возникла в 1915, когда Кашшак основал литературно-художественный и публицистический журнал «Тетт» («Действие»). Среди молодежи, собиравшейся вокруг журнала, были поэт Аладар Комьят, прозаик Йожеф Лендел, искусствовед Янош Маца. Молодых литераторов влекло к Кашшаку не только то, что и в журнале, и в своем творчестве он утверждал и воплощал новаторские принципы (его эстетическая платформа ближе всего была к *экспрессионизму*, представленному в немецком журнале «Акцион»; очевидно, по этой причине Кашшак и его соратники называли себя «А.», а созданное ими направление — «активизмом»), но и его левые взгляды, а также антивоенная позиция. После выхода «интернационального» номера «Тетта», где Кашшак опубликовал произведения писателей и художников, представлявших искусство Франции, Бельгии, Великобритании, России, в сентябре 1916 «Тетт» был запрещен властями. В № 10 «Тетта» Кашшак поместил программу своей группы. Среди 12 пунктов, сформулированных в ней, значились такие, как: постоянный контакт со всеми прогрессивными экономическими и политическими движениями; свобода от любых идейных и художественных канонов; отказ следовать в русле какого бы то ни было «изма», в т.ч., напр., итальянского *футуризма*, который «воспевает апофеоз войны» (Kassák, 190); пристальное внимание к жизни, природе, науке; стремление выразить свободную волю и творческий дух устремленного в будущее человека. После закрытия «Тетта» Кашшак и его соратники создали новый журнал «Ма» («Сегодня», 1916–26), продолжавший прежнюю линию. Группа Кашшака пополнилась новыми сторонниками, среди которых были Йожеф Реваи, Шандор Барта, Мозеш Кахана и др. Деятельность «А.», проходившая в обстановке обострения общественно-политических противоречий, завершилась расколом. В конце 1917, под влиянием Октябрьского переворота в России, Комьят, Лендел, Реваи и М.Дёрдь вышли из группы, готовя создание собственного журнала; он должен был носить название «Девятьсот семнадцать». Журнал не состоялся, но четверо бывших «А.», приняв участие в конце 1918 в создании Венгерской компартии, в январе 1919 основали журнал «Интернационал», ставший проводником коммунистической идеологии. Большинство участников группы Кашшака, оставшись со своим лидером, предпочли отстаивать свободу творчества. Сам Кашшак изобрел для обозначения этого принципа парадоксальное словосочетание «коллективный индивидуум»: под ним понималась творческая личность, вбирающая в себя чувства и устремления всего человечества и поднимающаяся к космической универсальности. Более определенно позицию Кашшака характеризует тот факт, что он отвергал принцип партийности, считая, что художник, его талант и интуиция не могут быть втиснуты ни в одну партийную программу. На этой почве уже в период Венгерской советской республики у Кашшака разгорелась полемика с Белой Куном, вследствие чего журнал «Ма» летом 1919 был закрыт.

Кашшак, как и большинство его единомышленников, с началом контрреволюционного террора вынужден был эмигрировать. Около шести лет он издавал «Ма» в Вене. Группу Кашшака пополнили новые члены — Эндре Гашпар, Йозеф Надаш, Андор Немет. В «Ма» сотрудничали крупные представители венгерской литературы 20 в.: Тибор Дери, Дюла Ийеш, Атилла Йожеф. Верный своему принципу — прислушиваться ко всему новому в литературе — Кашшак и его журнал осваивали и пропагандировали опыт только что зародившихся в Западной Европе, набиравших силу художественных течений: *дадаизма*, *сюрреализма* и *конструктивизма*.

Вернувшись в 1926 на родину, Кашшак попытался возродить свою группу на базе нового журнала «Документум», в котором сотрудничали и многие из прежних авторов (в т.ч. Дери, Ийеш) и новые: Золтан Зелк, Милан Фюшт, Имре Пан. Журнал ненадолго стал трибуной сюрреализма в Венгрии. Здесь печатались материалы о современной архитектуре (среди них статья Ле Корбюзье). «Документум» просуществовал полгода.

На рубеже 1920-х — 30-х классический авангард уходит в историю; группа Кашшака тоже перестает существовать. После второй мировой войны, на волне демократических перемен, Кашшак сделал попытку вновь создать ее, собирая прежних и новых сторонников авангарда вокруг редактируемого им журнала «Кортарш» («Современник», 1947–48), поддерживая контакты с группой венгерских художников-авангардистов «Европейская школа». Но с приходом коммунистов к власти эти

форумы прекратили свое существование; сам Кашшак, как и многие другие венгерские писатели, подозреваемые в буржуазных или социал-демократических симпатиях, надолго были лишены возможности печататься. Итоги своей деятельности как руководителя группы «А.» Кашшак подвел в книге «История измов» (1972), венгерская часть которой автобиографична. «Родоначальником венгерского авангардистского движения был я; я организовывал, писал, рисовал, редактировал, подобно зарубежным пионерам, одновременно с ними», — с подкупающей прямотой пишет он (Kassák, 164).

Лит.: *Гусев Ю.П.* Своеобразие формы в поэзии Лайоша Кашшака // Художественная форма в литературах социалистических стран. М., 1969; *Kassák L.* Az izmusok története. Budapest, 1972; *Szabó L.* Az aktivizmus története. Budapest, 1981; *Aczél G.* Termő avantgarde. Budapest, 1988.

Ю.П.Гусев

АКЦЕ́НТНЫЙ СТИХ — основная форма *тонического стихосложения* — стих, в котором урегулировано только число ударений (т.е. фонетических слов) в стихе, а число безударных между ударениями свободно колеблется в пределах естественных данных языка (в русском языке обычно 0–4 слога, в английском 1–2 слога, поэтому английский А.с. воспринимается русским слухом как *дольник*). Самые употребительные размеры — 4- и 3-ударный А.с. (часто в чередовании 4–3–4–3). Наиболее строго организован А.с. с парной рифмовкой *(раёшный стих)*, наиболее вольно — А.с. нерифмованный *(свободный стих)*. В русской поэзии А.с. господствует в народном говорном стихе (см. *Народный стих*), в досиллабическом стихе 17 в.; занимает видное место у В.В.Маяковского (наряду с дольником и вольным хореем) и других поэтов 1910–20-х.

М.Л.Гаспаров

«АКЦИО́Н КРУЖО́К» (нем. Aktionkreis) — кружок левых интеллектуалов и писателей, основанный в 1911 Ф.Пфемфертом. Участники кружка издавали журнал «Акцион» (1911–32), имевший подзаголовок «журнал свободной политики и литературы». «А.к.» издавал также еженедельник «Политика, литература, искусство» (1912–18) и «Журнал революционных коммунистов» (1918). Сотрудниками журнала «Акцион», который наряду с журналом «Штурм» (1910–32) являлся печатным органом экспрессионистов, были Г.Хейм, Ц.Штерхайм, Л.Рубинер, И.Р.Бехер, Е.Ласкер-Шулер и др. «А.к.» прекратил существование в 1932.

Д.М.Новожилов

АЛЕКСАНДРИ́ЙСКАЯ ФИЛОЛОГИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА — возникла в Александрии Египетской. Время расцвета А.ф.ш. — 3–2 вв. до н.э. Центром филологической науки была Александрийская библиотека. В Александрии филология отделилась от философии (ранее филологическими вопросами занимались философы), став самостоятельной отраслью знания. Занимаясь в основном критикой и толкованием текстов, представители А.ф.ш. создавали и *биографии* писателей с элементами литературного анализа, устанавливали главные *роды* литературы и каноны «образцовых» авторов в каждом из родов, изучали диалекты греческого языка и греческую метрику, писали реальные и мифологические *комментарии*; занимались также и вопросами грамматики. В А.ф.ш. были созданы первые научные издания древнегреческих авторов классической эпохи, послужившие впоследствии основой для средневековых и ренессансных рукописей, дошедших до Нового времени.

М.Л.Гаспаров

АЛЕКСАНДРИ́ЙСКИЙ СТИ́Х (назв. от фр. поэмы об Александре Македонском, 12 в.) — во французском стихосложении: 12-сложный стих с ударениями на шестом, двенадцатом и *цезурой* после шестого слога, обычно с парной рифмовкой; в немецком и русском стихосложении передается 6-стопным ямбом с цезурой после третьей стопы. В эпоху *классицизма* — основной размер *эпоса*, *трагедии*, *элегии*, *сатиры* и других высоких и средних жанров. Пример (стихотворение «К временщику», 1820, К.Ф.Рылеева):

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Взнесенный в важный сан пронырствами злодей!..

М.Л.Гаспаров

АЛКЕ́ЕВА СТРОФА́ — строфа античного стихосложения из четырех стихов-*логаэдов*: ⏑ – ⏑ – — | – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ (дважды), ⏑ – ⏑ – — – ⏑ – ⏑ и – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑.

Введена древнегреческим поэтом Алкеем, усовершенствована Горацием. Пример силлабо-тонической имитации А.с. (из В.Я.Брюсова):

Не тем горжусь я, | Фебом отмеченный,
Что стих мой звонкий | римские юноши
На шумном пире повторяют,
Ритм выбивая узорной чашей.

М.Л.Гаспаров

АЛЛЕГОРИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́МА (фр. poème allégorique) — один из основных жанров средневековой словесности на латинском и народных языках, восходящий к аллегорическому толкованию Священного Писания и распространению *аллегории* как эстетической категории и художественного приема. Традиция персонификации сначала божеств, а затем и абстрактных понятий, идущая от античных авторов, получила широкое распространение в Западной Европе в эпоху *Средневековья* и присутствует уже в *патристике*. Одной из наиболее ранних и популярных впоследствии А.п. стала написанная на латыни «Психомахия» Пруденция (конец 4 — начало 5 в.), где в эпическом ключе изображено сражение Пороков и Добродетелей как один из главнейших эпизодов человеческой истории. Повышенный интерес к аллегорическим произведениям возникает в 12 в., когда создаются латинские поэмы о сотворении мира и человека («О всеобщности мира, или Космография» Бернара Сильвестра и «Против Клавдия» Алана Лилльского). В начале 13 в. наряду с христианской возникают на народных языках А.п. более светского характера, которые связывают аллегорические фигуры с миром короля Артура и куртуазными ценностями. Как правило, в центре их — более или менее активный герой, являющий собой обыкновенного человека, за душу которого ведут борьбу персонифицированные куртуазные и христианские пороки и добродетели. А.п. имеет много общих черт с жанром *видения* и *моралите*. Выдающимися памятниками в жанре А.п. являются французский

«Роман о Розе» Гийома де Лорриса и Жана де Мёна (13 в.) и анонимная английская поэма «Жемчужина» (15 в.).

Лит.: *Попова М.К.* Аллегория в английской литературе средних веков. Воронеж, 1993; *Jauss H.R.* La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240: d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris // L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XI au XIV siécle. P., 1964. *М.А.Абрамова*

АЛЛЕГО́РИЯ (греч. allegoria — иносказание) — одна из форм иносказания, в которой конкретный образ используется для выражения отвлеченного понятия или суждения. По своему происхождению А. является риторической фигурой, т.е. изначально была ориентирована на передачу скрытого смысла высказывания посредством косвенных описаний. Как цепочки А. стоики толковали Гомера, христианские богословы — Библию. Аллегоричность присутствует в литературе всякий раз, когда идеи становятся важнее образно-художественной стороны произведения, при этом аллегорический характер стремится стать однозначным, персонифицируя добродетели или пороки. Большое значение А. имела в средневековой культуре, в эпоху *барокко* и *классицизма*. Во второй половине 18 в. значение этого понятия было расширено: его рациональная основа «размылась» и сблизилась с категорией *символа*. И.И.Винкельман ввел понятие «аллегорической формы» как основного условия появления идеального произведения искусства. Именно с винкельмановской А. связано формирование новой эстетики прекрасного, которое связывается не с рациональными и логическими «правилами» и не с эмпирическим *вкусом*, но с созерцанием — с «чувствами, наученными умом» (Винкельман). В культуре *романтизма* А. сближается с символом: возникает особый вид аллегорического изображения — «А. бесконечного», основанная на «сознательной мистике» (Ф.Шлегель, Ф.Баадер). В 20 в. А. теряет свое ведущее значение: рассудочность оказывается недостаточной для передачи изощренного психологизма современного повествования, адекватности и глубины художественного смысла. Тем не менее, аллегорическая форма сохраняет свое значение в отдельных жанрах, ориентированных на четко сформулированную мораль (*басня*, *притча*), в произведениях *научной фантастики*, *утопиях*, *антиутопиях*. А. может быть и сегодня весьма выразительным приемом повествования — особенно когда скрытый «идеологический» уровень выражается посредством иронической или сатирической интонации (роман Дж.Оруэлла «Скотный двор», 1945).

Лит.: *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* Аллегория // Они же. История эстетических категорий. М, 1965; *Нахов И.Н.* Традиции аллегоризма и «Картина» Кебета Фиванского // Традиция в истории культуры. М., 1978; *Lewis C.S.* The allegory of love. L.,1951; *Fletcher A.* Allegory: The theory of a symbolic mode. Ithaca (N.Y.), 1964; *Clifford G.* The transformations of allegory. L.; Boston, 1974; Formen und Funktionen der Allegorie: Symposion Wolfenbüttel 1978. Stuttgart, 1979; *Rollinson Ph.* Classical theories of allegory and Christian culture. Pittsburgh; Brighton, 1980. *И.Н.Лагутина*

АЛЛИТЕРАЦИО́ННЫЙ СТИХ — *акцентный стих* древнегерманской («Песнь о Хильдебранте»), скандинавской («Эдда Старшая»), древнеанглийской («Беовульф») и кельтской поэзии: в каждой строке по меньшей мере два слова должны начинаться одним и тем же звуком, в германском А.с. эта *аллитерация* связывает полустишия 4-словного стиха (АА–ХА, ВВ–ВХ, СХ–СХ...), в кельтском — также и целые стихи (АА–ВА, ВВ–ВС, СХ–СД...). Пример:

Вот кубок браги, вождь бранного веча,
В нем смешана сила с мощной славой,
Полон он песен, письмен на пользу,
Разных заклятий и радостных рун...

(Сага о Вольсунгах; пер. Б.Ярхо).

М.Л.Гаспаров

АЛЛИТЕРА́ЦИЯ (средневек. лат. alliteratio «созвучие») — повторение согласных звуков, преимущественно в начале слов, основной элемент *фоники*. В древнегерманском, тюркском и некоторых других стихосложениях А. предсказуема и является организующим приемом стиха (см. *Аллитерационный стих*), в большинстве других — орнаментальным приемом выделения и скрепления важнейших слов («Пора, перо покоя просит...» А.С.Пушкин). *М.Л.Гаспаров*

АЛЛОНИ́М (греч. allos — другой; onoma, onyma — имя) — чужое подлинное имя, использованное другим лицом как *псевдоним*. Поэтесса Вера Игнатьевна Гедройц (1876–1932), входившая в *«Цех поэтов»*, подписывалась именем умершего брата: Сергей Гедройц. Научной проблемой стала *атрибуция* ряда текстов, в частности, книг «Формальный метод в литературоведении» (1928) и «Марксизм и философия языка» (1929), подписанных именами друзей М.М.Бахтина — П.Н.Медведева (первая) и В.Н.Волошинова (вторая).

АЛЛЮ́ЗИЯ (от лат. allusio — намек, шутка) — в литературе, ораторской и разговорной речи отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению. Ранняя греческая *комедия* высмеивала реальных людей, окарикатуривая известные публике факты. Строгая к Аристофану Ж.де Сталь писала о комедии «на случай»: «Комическое искусство греков не могло обойтись без аллюзий: древние поэты еще не настолько глубоко изучили тайные пружины человеческого сердца, чтобы вызывать интерес одним лишь изображением страстей; зато насмехаясь над отцами государства, можно было без труда угодить толпе» (Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 111). Всевозможными А. (личными, политическими, историческими, культурными) пронизана «Божественная комедия» (1307–21) Данте. Произведение, особенно богатое литературными А., — «Поэма без героя» (1940–62) А.А.Ахматовой.

Лит.: *Тухарели М.Д.* Функции аллюзии в литературном произведении // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988; *Clark E.L.T.* Hidden allusions in Shakespeare's plays. L., 1974; Intertextnality, allusion and quotation / Ed. U.J. Hebel. N.Y., 1989. *С.И.Кормилов*

АЛОГИ́ЗМ (греч. a — отрицательная частица; logismos — рассудок) — сознательное нарушение логических связей для создания художественного эффекта. Напр., в *афоризмах* Козьмы Пруткова: «Вы любите ли сыр?» — спросили раз ханжу. — «Люблю, — он отвечал, — я вкус в нем нахожу». А. в словосочетаниях, образах и сюжетах встречаются в произведениях Н.В.Гоголя, М.Е.Салтыкова-Щедрина; он является

одним из основных художественных приемов *абсурдизма* (Д.Хармс, Ф.Кафка, С.Беккет, Э.Ионеско, С.Мрожек).

А́ЛЬБА (прованс. alba — рассвет) — жанр средневековой куртуазной лирики: утренняя песня о тайном ночном любовном свидании, прерываемом утренней зарей; по форме — преимущественно строфически оформленный диалог. Сложилась у *трубадуров*. Ср. *серена*: «вечерняя песня» — приглашение к свиданию.

М.Л.Гаспаров

АЛЬМАНА́Х (нем. Almanach от араб. аль-манах — календарь) — 1. Первоначально род календаря, содержащий астрологические сведения и справочные указания официального характера; 2. Литературный А. — сборник произведений, объединенных по какому-либо признаку, издающийся периодически, обычно с иллюстрациями. Впервые А. появляется во Франции («Альманах муз», 1754–1833), затем — в Германии («Альманах муз», 1770–1803). В России первые А. были переводными («Забавный философ, или Собрание разных остроумновымышленных новостей...» / Пер. с англ. СПб., 1766); в 1771 вышел А. «Российский Парнас»; известностью пользовались А. «Аглая» (1794–95), «Аониды» (1796–99) Н.М.Карамзина, «Северные цветы» (1825–31) А.А.Дельвига, «Невский альманах» (1825–33, 1846–47) Е.В.Аладьина и др.

Лит.: Литературно-художественные альманахи и сборники: Библиографический указатель. 1900–1937. М., 1957–60. Т. 1–4; *Смирнов-Сокольский Н.П.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII — XIX вв. М., 1965; *Богомолов Н.А.* Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников. 1900–1937. М., 1994. Т. 1.

А.Н.

АЛЬТЕРНА́НС, правило альтернанса (фр. alternance — чередование) — правило чередования рифмованных стихов с мужским и женским окончаниями *(клаузулами)*: мужские или женские *стихи*, находящиеся рядом, непременно должны быть связаны рифмой, стык нерифмующих однородных стихов недопустим. Т.о., согласно строгому смыслу А., недопустимыми оказываются *белые стихи* с однородными окончаниями (напр., гекзаметр), рифмованные стихи с однородными окончаниями (как в «Мцыри», 1840, М.Ю.Лермонтова), строфы, начинающиеся и кончающиеся однородными окончаниями (как в «Фонтане», 1836, Ф.И. Тютчева), строфы со стыком однородных окончаний внутри строфы (как в «Двух липках», 1856, А.А.Фета). В русской поэзии правило А. держалось в эпоху *классицизма*, стало допускать все больше исключений в 19 в. и перестало быть обязательным в 20 в.

М.Л. Гаспаров

АМЕБЕ́ЙНАЯ КОМПОЗИ́ЦИЯ (греч. amoibaios — попеременный, чередующийся) — художественная композиция, при которой на протяжении всего поэтического произведения чередуются отрывки (полустишия, стихи, строфы), связанные между собой *параллелизмом*. Восходит к попеременному пению двух певцов или хоров в народном творчестве. Примеры: народная песня «А мы просо сеяли, сеяли», стихотворение В.Я.Брюсова «Каменщик» (1901).

М.Л.Гаспаров

АМПЛИФИКА́ЦИЯ (лат. amplificatio — увеличение, распространение) — в риторике: усиление довода путем (а) «нагромождения» равнозначных выражений, (б) «укрепления» их *гиперболами*, *градацией* и пр., (в) аналогий и контрастов, (г) рассуждений и умозаключений; в поэзии и прозе используется для усиления выразительности речи: «Ты жива, ты во мне, ты в груди. / Как опора, как друг и как случай» (Б.Л.Пастернак). В переносном смысле — всякое многословие, излишество названных средств.

М.Л.Гаспаров

АМФИБОЛИ́Я (греч. amphibolia) — двусмысленность, возникающая от многозначности (а) отдельного слова («книга упоминается в ссылке», «рыбаки ели хлеб с-ухой»), (б) словосочетания («мать любит дочь», «ум не победит любви холодными словами»), (в) предложения («Крез, начав войну, разрушит великое царство» — не свое ли?). В ненамеренном употреблении — ошибка (ср. *Солецизм, Анаколуф*), в намеренном — средство комизма.

М.Л.Гаспаров

АМФИБРА́ХИЙ (греч. amphibrachys — с двух сторон краткий), в силлабо-тоническом стихосложении — *метр*, образуемый стопами из трех слогов с сильным местом на втором; сильное место заполняется обязательно ударным слогом, слабые — безударными (∪́∪). В русской поэзии употребителен с начала 19 в., сперва — в *балладах* и *романсах*; наиболее частые размеры — 4-стопный («Гляжу, как безумный на черную шаль...», 1820, А.С.Пушкин), 3-стопный («По синим волнам океана...», 1840, М.Ю.Лермонтов) и их чередование («Песнь о вещем Олеге», 1822, Пушкин).

М.Л.Гаспаров

АМФИМА́КР (греч. amphimakros — с двух сторон долгий), к р е т и к (греч. kretikos — критский) — в *античном стихосложении:* стопа из пяти *мор* строения — ∪ —; употреблялась преимущественно в песнях *комедии*.

М.Л.Гаспаров

АНАГРА́ММА (греч. anagrammatismos — перестановка букв) — повторение звуков заданного слова в другом или в других словах (см. *Фоника*). В древнейших религиозных текстах часто была средством зашифровать неназываемое имя божества и пр.; бессознательное использование такого приема встречается и позднее. В Новое время — род поэтического фокуса (ср. *Перевертень, Шарада*), используемый, в частности, в *псевдонимах* (Харитон Макентин — поэт Антиох Кантемир).

М.Л.Гаспаров

АНАДИ́ПЛОСИС (греч. anadiplosis — удвоение) — стык, подхват, повтор последнего слова (группы слов) стиха или *колона* в начале следующего: «О весна, без конца и без краю, / Без конца и без краю мечта!» (А.А.Блок). См. также *Градация*.

М.Л.Гаспаров

АНАКОЛУ́Ф (греч. anakoluthos — непоследовательный) — синтаксическая несогласованность частей или членов предложения (как небрежность или средство выразительности): «Нева всю ночь / Рвалася к морю против бури, / Не одолев их [вместо «ее»] буйной дури» (А.С.Пушкин); «Так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не любит» [вместо «не умеет»] (А.А.Блок). Ср. *Инверсия*.

М.Л.Гаспаров

935628
А Античная литература. Греция: Антология
А72 т. 2. М.: Высшая школа, 1989

АНАКРЕОНТИ́ЧЕСКАЯ ПО́ЭЗИЯ — легкая жизнерадостная лирика, распространенная в европейских литературах *Возрождения* и *Просвещения*. Образцом А.п. служил позднегреческий сборник стихов «Анакреонтика», созданных в подражание древнегреческому поэту Анакреону и позднее ошибочно ему приписанных. Основные мотивы А.п. — земные радости, вино, любовь, реже — политическое свободомыслие. Анакреонтические стихи в России писали М.В.Ломоносов, Г.Р.Державин, К.Н.Батюшков, А.С.Пушкин и др.; во Франции — поэты *«Плеяды»*, Вольтер, Э.Д.Парни, П.Ж.Беранже; в Германии — И.В.Л.Глейм, Г.Э.Лессинг. *М.Л.Гаспаров*

АНА́КРУСА (греч. anakrousis — отталкивание назад) — слабое место в начале стиха, до первого *икта*. В хорее и дактиле (х ∪..., ∪́∪∪...) А. — нулевая, в ямбе и амфибрахии (∪х..., ∪∪́∪...) — 1-сложная, в анапесте (∪∪∪́...) — 2-сложная; возможны также размеры с переменной А., 2-сложные («...Ох, доска кончается, / **Сей**час я упаду!», А.Л.Барто) и 3-сложные («**Р**усалка плыла по реке голубой, / **Оза**ряема полной луной...», М.Ю.Лермонтов) в урегулированном или неурегулированном чередовании. А. чаще других мест принимает *сверхсхемные ударения*, и это служит сигналом начала стиха. *М.Л.Гаспаров*

АНА́ЛИЗ (греч. analysis — разложение, расчленение) литературоведческий — изучение частей и элементов произведения, а также связей между ними. Существует много методик А. произведения, иногда диаметрально противоположных (представители «формального метода» и большинство структуралистов практически игнорируют содержательные аспекты произведения, а ученые социологической и культурологической школ, напротив, зачастую пренебрегают А. формы). Разные литературоведы к тому же по-разному структурируют художественный текст, что прямо обусловливает отличия в методологии и методике А. Наиболее теоретически обоснованным и универсальным представляется А., исходящий из категории «содержательной формы» и выявляющий функциональность формы по отношению к содержанию. Такой А. направлен на уяснение того, как содержательная особенность выражается в определенных особенностях формы, и наоборот — какое содержание кроется за тем или иным формальным приемом. Этот подход не разрушает художественной целостности произведения, напротив — помогает осмыслить закономерности его построения, внутренние существенные связи в нем. Важным вопросом является вопрос о составе и структуре литературного произведения, а также отнесение элемента (*сюжета*, *коллизии*, образа *автора*) к форме или содержанию. Можно предложить следующий набор элементов А. В рамках содержания: тематика, проблематика, которые содержат в себе некоторый конфликт; эмоционально-ценностные ориентации всего произведения (в терминологии Г.Н.Поспелова и его последователей — *пафос*) и отдельных персонажей (*трагическое*, романтическое, *сатира*, *ирония* и др.). В рамках формы: изображенный мир, включающий в себя детали *пейзажа*, *портрета*, *предметного мира*; особенности организации художественной речи (*монолог*, *полифония*, специфика *повествования* и образ повествователя); *композиция*, включающая в себя сюжет, внесюжетные элементы, соотнесенность отдельных образов, организацию художественного времени и пространства (в терминологии М.М.Бахтина и его последователей — *хронотоп*), такие приемы, как *повтор*, *антитеза*, *градация* и др. Композиция организует весь художественный мир и выявляет его подчиненность единому идейно-эстетическому принципу.

А. элементов произведения при всей его относительной важности все же является до известной степени вспомогательным. Можно провести подробный разбор всех элементов и получить в результате лишь реестр, безликую характеристику, не приближающую нас к пониманию целого. Для живого и глубокого А. должно обращать первостепенное внимание не столько на элементы, сколько на свойства художественного целого, т.е. на принципы организации художественного текста. Особенно это касается художественной формы, в которой такие свойства (иначе — доминанты *стиля*) найти проще и с которых, как правило, следует начинать А. К типологическим свойствам художественной формы относятся сюжетность, описательность, психологизм; фантастика и жизнеподобие; монологизм и разноречие (*полифония*), стих и проза, номинативность и риторичность; простая или сложная композиция. Доминантными свойствами содержания становятся чаще всего типологические разновидности проблематики и эмоционально-ценностных ориентаций; в зависимости от конкретного случая именно они должны анализироваться в первую очередь. На результатах анализа строится синтез, т.е. наиболее полное и верное понимание как содержательного, так и формального художественного своеобразия и их единства. Литературоведческий синтез в области содержания описывается термином *«интерпретация»*, в области формы — термином «стиль». Их взаимодействие и дает максимально возможное по глубине понимание и переживание произведения как эстетического явления.

Лит.: *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972; *Есин А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998; *Behrmann A.* Einführung in die Analyse von Prosatexten. Stuttgart, 1968. *А.Б.Есин*

АНАЛО́ГИЯ (греч. analogia — сходство) — сходство образов, сюжетов, характеров, тем, мотивов, композиционных и иных приемов. Установление А. — прием сравнительно-исторического литературоведения.

Лит.: *Höffding H.* Der Begriff der Analogy. Darmstadt, 1967.

АНА́ПЕСТ (греч. anapaistos — обратный *дактилю*, букв. — отраженный назад) — 1. В античном стихосложении стопа из четырех *мор*, строения ∪∪ —, употреблялась в маршевых лирических песнях; 2. В *силлаботоническом стихосложении — метр*, образованный стопами из трех слогов с *сильным местом* на третьем; сильное место заполняется обязательно-ударным, слабые — безударными слогами (∪∪∪́). В немецком и английском стихе употребляется обычно в составе *трехсложных размеров* с переменной *анакрусой*, в русском стихе (с 19 в.) — в чистом виде; наиболее частые размеры — 3-стопный («Что ты жадно глядишь на дорогу...», 1846, Н.А.Некрасов), 4-стопный («Не гулял с кистенем я в дремучем лесу...», 1846, его же) и их чередование («Иванов вечер», 1822, В.А.Жуковского и др.).

М.Л.Гаспаров

АНА́ФОРА (греч. anaphora — вынесение), е д и н о н а ч а т и е — повтор слова или группы слов в начале

нескольких стихов, строф, *колонов* или фраз: «Клянусь я первым днем творенья, / Клянусь его последним днем...» (М.Ю.Лермонтов). По аналогии с этой стилистической А. иногда говорится о фонической А. (одинаковые звуки в начале слов), тематической А. (одинаковые мотивы в начале эпизодов) и пр. Ср. *Эпифора, Симплока.*

М.Л.Гаспаров

АНАХРОНИ́ЗМ (греч. ana — назад, против; chronos — время) — отнесение событий, явлений или примет одной эпохи к другой. Напр., упоминание о башенных часах и пушках в пьесе У.Шекспира «Юлий Цезарь» (1599). А. может быть следствием недостаточной осведомленности автора либо его невнимания к историческим реалиям изображаемой эпохи. Однако иногда А. является осознанным художественным приемом (в сказках Е.Шварца, в романе Б.Брехта «Дело господина Юлия Цезаря», 1949).

АНДЕРГРА́УНД (англ. underground — подземелье, подполье) — понятие, прилагавшееся в 1950–70-е в США к произведениям литературы и искусства, подчеркнуто расходившимся с преобладавшими нравственно-этическими установками и отчасти поэтому ориентировавшимся на узкий, «подпольный» круг потенциальных потребителей. В эстетическом плане к А. могли относиться работы как авангардистского, так и натуралистически-реалистического склада. Их общая черта — нарушение общепринятых на данный исторический момент табу, отказ от тематических, лингвистических, стилистических ограничений в трактовке эротики, леворадикальных идей, а также т.наз. «асоциальных» аспектов человеческого опыта. Формально ни морально-идеологической, ни политической цензуры в современной истории США не существует. Тем не менее, опираясь на питаемое пуританскими традициями общественное мнение (особой активностью отличалось «Общество по искоренению порока», 1844–1915, Э.Комстока), федеральное почтовое ведомство с конца 19 в. препятствовало ввозу в США некоторых произведений Э.Золя, Г.де Мопассана, А.Шницлера и других европейских писателей. Неблагоприятный психологический климат существенно отдалил полнотиражное издание «Сестры Керри» (1900) Т.Драйзера. В 1920-е была запрещена пересылка из-за океана «Улисса» (1922) Дж.Джойса и «Любовника леди Чаттерлей» (1929) Д.Г.Лоуренса; судебным и административным преследованиям подвергались романы «Юрген» (1919) Дж.Б.Кейбелла, «Американская трагедия» (1925) Т.Драйзера, «Джентльмены предпочитают блондинок» (1927) А.Лус, пьеса «Странная интерлюдия» (1928) Ю.О'Нила. После второй мировой войны издатели в США долго воздерживались от публикации трактующего проблему гомосексуализма романа «Город и колонна» (1950) Г.Видала, а также «Лолиты» (1955) В.Набокова. Событием, устранившим многие препоны моральной цензуры и вместе с тем способствовавшим возникновению самого явления А., стали судебные процессы начала 1960-х, легализовавшие ввоз, публикацию и продажу в США романов «Тропик Рака» (1934) и «Тропик Козерога» (1939) Г.Миллера, «Любовника леди Чаттерли» Лоуренса, индийского эротического трактата «Кама Сутра» и написанного в 18 в. романа англичанина Дж.Кленланда «Фанни Хилл» (1750). К середине 1960-х реализация печатной продукции А. на американском рынке осуществлялась в основном через журнал «Эвергрин ревью» и издательство «Гроув пресс». Среди их авторов были европейцы Ж.Жене и С.Беккет, старейшина «наркотического искусства» У.Берроуз, поэты-*битники* во главе с А.Гинсбергом, молодые американские прозаики Х.Селби («Последний поворот в Бруклин», 1966), Э.Кливер («Душа на льду», 1967), Ч.Буковски. В других публикациях «Гроув пресс» сексуальный элемент играл минимальную роль, включая «Автобиографию» (1968) Малколма Экса, исследование историка-марксиста Г.Аптекера «Восстание рабов под предводительством Ната Тернера» (1968) и иллюстрированное жизнеописание А.С.Пушкина (1969), принадлежавшее слависту Д.Магаршаку.

Будучи провозвестником и составной частью подвергшейся процессу коммерциализации движения контркультуры и, в частности, «сексуальной революции», А. вовлек в свою орбиту такие нашумевшие произведения, как роман Ф.Рота «Болезнь Портного» (1968), нью-йоркские театральные постановки «Волосы», «Че», «О, Калькутта». К середине 1970-х произведения А. теряют черты эпатажа и исключительности, а «сексуальная революция» идет на убыль. Ряд ее видных выразителей (Т.Сазерн, К.Кизи) обращаются к иным, более «традиционным» темам; показателен отказ Д.Славитта, автора скандальных боевиков «Эксгибиционистка» (1967) и «Вуайёр» (1969), подписанных именем «Генри Саттон», от псевдонима и излюбленного жанра ради сочинения костюмно-исторических романов. К 1980-м А. прочно включается в «единый поток» культурно-информационной индустрии США. При президентах Р.Рейгане и Дж.Буше тщетными оказались попытки усилить морально-организационное воздействие консервативных слоев общества на отчасти субсидируемые государством через Национальные фонды искусств и гуманитарных наук «экспериментальные» и нередко лишенные этической основы формы культурной деятельности. Та же участь постигла затем и аналогичные притязания со стороны движения «моральное большинство» Дж.Фоллоуза, а также выдвинутой в 1995 конгрессменом-республиканцем Н.Гингричем программы «Договор с Америкой».

Лит.: *Зверев А.М.* Модернизм в литературе США. М., 1979; *Rembar Ch.* The end of obcenity. N.Y., 1968; *Boyer P.* Purity in print. N.Y., 1968.

А.С.Мулярчик

АНЕКДО́Т (греч. anekdotos — неопубликованный) — занимательный рассказ о незначительном, но характерном происшествии, особенно из жизни исторических лиц. «Anecdota» назывался тайный исторический труд византийского писателя Прокопия Кесарийского (ок. 550), направленный против Юстиниана и содержавший подробное описание нравов и обычаев времени. Английский лексикограф С.Джонсон в «Словаре английского языка» (1755) определяет А. как «еще неопубликованную тайную историю». Позднее А. стали называть малые повествовательные жанры юмористического характера (*фаблио, фацеции, шванки* в западноевропейской литературе). В России А. получил распространение со второй половины 18 в. (М.А.П.Гомес. Анегдоты, или Достопамятнейшие исторические сокровенные деяния Оттоманского двора. Пер. с фр. СПб., 1787; Пулен. Анекдоты любопытные о любви супружеской. Пер. с фр. М., 1790). В современном словоупотреблении под А. понимается небольшой шуточный рассказ с остроумной в своей

непредсказуемости концовкой и нередко с острым политическим содержанием.

Лит.: *Маслова Е.* К истории анекдотической литературы XVIII в. // Сб. ст. в честь академика А.И.Соболевского. Л., 1928; Русский литературный анекдот конца XVIII — начала XIX века / Сост. Е.Курганов, Н.М.Охотин. М., 1990; *Grothe H.* Anekdote. Stuttgart, 1971; *Schäfer R.* Anekdote. München, 1982. *А.Н.*

АНЖАНБЕМА́Н см. *Перенос.*

АНОНИ́М (греч. anōnymos — безымянный) — автор, опубликовавший свое произведение без указания имени или *псевдонима*; также само произведение, не подписанное именем автора (анонимное сочинение). Многие произведения ранних периодов литературы отличаются анонимностью (эпос о Гильгамеше, англосаксонский эпос «Беовульф», «Слово о полку Игореве»). Из-за преследования властями или по личным причинам анонимно печатались многие литературные и философские произведения: «Мысли» (опубл. 1669) Б.Паскаля, сочинения Вольтера, Ш.Монтескье, «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А.Н.Радищева, сочинения А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н.Г.Чернышевского, Н.А.Добролюбова, М.Е.Салтыкова-Щедрина и др. Установление имени автора анонимного произведения называется *атрибуцией*.

Лит.: *Геннади Г.* Список русских анонимных книг с именами их авторов и переводчиков. СПб., 1874; *Halkett S., Laing J.* A dictionary of the anonymous and pseudonymous literature of Great Britain. 2 ed. Edinburgh; L., 1926 — 56. Vol. 1–8; *Mosher F.G.* The bibliographical history of anonyms and pseudonyms. Chicago, 1951.

АНТАНА́КЛАСИС (греч. antanaklasis — отражение, преломление) — *повтор* слова в ином или измененном значении, обычно в диалоге: «Сын, я знаю: ты ждешь моей смерти [т.е. наследства]. — О, нет! — И все же прошу: подожди моей смерти [т.е. не отравляй меня]»; или: «У кого нет в жизни ничего милее жизни, тот не в силах вести достойную жизнь» (старинная сентенция).

М.Л. Гаспаров

АНТИБА́КХИЙ (греч. antibakcheios), п а л и м б а к х и й (греч. palimbákcheios) — 1. См. *Античное стихосложение*; 2. В русском стихосложении А. иногда условно называют стопу амфибрахия со *сверхсхемным ударением* на первом слоге или стопу дактиля со сверхсхемным ударением на втором слоге (◡́◡◡): «**Князь тихо** на череп коня наступил...» (А.С.Пушкин).

М.Л. Гаспаров

АНТИГЕРО́Й — тип литературного героя, подчеркнуто лишенный героических черт, но занимающий центральное место в произведении и выступающий в той или иной степени «доверенным лицом» *автора*; условно вычленяется в типологии литературных *характеров* 19–20 вв. Понятие «А.» иногда прилагают к персонажу западной модернистской литературы второй половины 20 в. (см. *Модернизм*) — рядовому, обезличенному, «массовому» человеку, «каждому», который, в отличие от «*маленького человека*» классической прозы 19 в., оказывается не столько предметом авторского сострадания, сколько выразителем самочувствия писателя во враждебном мире, его потерянности и отчужденности. В неоавангардистской прозе и драматургии подобный персонаж из претерпевающего лица окончательно превращается в безымянную точку приложения иррациональных и абсурдных сил; на этой стадии происходит ликвидация литературного образа как такового, аналогично упразднению литературного произведения в «алитературе», «антидраме», «антиромане» (см. «*Новый роман*»). В таком понимании А. по существу тождествен «не-герою», т.е. персонажу, окончательно потерявшему начало героической исключительности.

Ф.М.Достоевский, который ввел в литературный оборот самое слово «А.» («Записки из подполья», 1864) и указал на новизну главного персонажа своей повести, мыслил его как антипода и одновременно как несостоятельного «конкурента» традиционных положительных героев: «В романе надо героя, а тут н а р о ч н о собраны все черты для антигероя...» (Полн. собр. соч. 1973. Т. 5. С. 178.). А. с его обостренной рефлексией и чувствительностью завершает собой путь самозаконного сознания, неопробованной игры сил, начатой *романтизмом*, и занимает промежуточное положение лица, тоскующего по идеалу, однако уже не способного к героическому внутреннему преодолению угнетающей его среды. А. продолжает линию байронических персонажей в западной литературе, «лишних людей» в русской, но с введением черт социальной униженности и неприкаянности, с усилением мотивов саморазоблачения и скандального вызова «порядку вещей». Появление литературных образов такого рода (Иванов в одноименной пьесе, 1887, А.П.Чехова, некоторые герои Л.Н.Андреева, «Ученик», 1889, П.Бурже, в 20 в. герои Л.Селина, «Посторонний», 1942, А.Камю, «Человекящик», 1973, Абэ Кобо и др.) сигнализирует о кризисе личности и утрате духовных ориентиров в условиях отчуждения и прозаического опошления жизни. Неустранимые колебания между самоказнью и цинизмом, надрывом и апатией, трагедией и фарсом, своеволием и фатализмом приводят к разнообразию почти взаимоисключающих версий этого персонажа, не порывающих, однако, с «подпольным человеком» (как со своим исходным образцом), при внутренней расколотости которого добро в нем всегда бессильно, а сила разрушительна («Мне не дают... Я не могу быть... добрым!» — Достоевский Ф.М. Там же. С. 175).

При всем диапазоне антигероических типов — они могут заимствовать совестливую жертвенность Феди Протасова («Живой труп», 1900, Л.Н.Толстого), уязвимость чеховского Иванова, независимость «*рассерженных молодых людей*» (герои Дж.Осборна, Дж.Уэйна и др.) или, напротив, опускаться до низменного капитулянтства персонажей «Тьмы» (1907) и «Бездны» (1904) Андреева, циничного отчаяния героя «Путешествия на край ночи» Селина (1932) — А. остается наделенным привлекательностью загадочного изгоя и страдальца и тем самым сохраняет за собой непосильное для него место «первого любовника». И именно здесь, перед лицом любви (характерный для литературы 19–20 вв. мотив испытания чувством), А. как личность терпит окончательное банкротство.

В русской литературе советского периода к разряду А. можно отнести не вписывающихся в «официальную» действительность морально двойственных героев А.В.Вампилова (драма «Утиная охота», 1967), А.Г.Битова (роман «Пушкинский дом», 1971; опубл. 1978). Одним из новей-

ших А. в отечественной литературе выступает главное лицо романа В.Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), писатель-маргинал, дважды убийца и вместе с тем выразитель многих авторских настроений в эпоху «перестройки» и «постперестройки» (само название романа отсылает к лермонтовскому Печорину, и к «подпольному» А., открытому Достоевским.

Лит.: *Великовский С.* Грани «несчастного сознания»: Театр, проза, философская эссеистика, эстетика А.Камю. М., 1973; *Дедков И.* Когда рассеялся лирический туман... // ЛО. 1981. № 8.

Р.А.Гальцева, И.Б.Роднянская

АНТИКЛИ́МАКС см. *Градация.*

АНТИМЕТА́БОЛА (греч. antimetabolē — взаимообмен) — *антитеза,* усиленная словесным или корневым повтором, обычно в виде *хиазма*: «Мы должны есть, чтобы жить, а не жить, чтобы есть».

М.Л.Гаспаров

АНТИНИГИЛИСТИ́ЧЕСКИЙ РОМА́Н — условное название русских романов 1860–80-х, в которых впервые была показана угроза национальному укладу жизни России со стороны «нигилистов», участников революционно-террористического движения тех лет, приведшего к убийству императора Александра II (1881). Обычно к А.р. относят «Взбаламученное море» (1863) А.Ф.Писемского, «Некуда» (1864) и «На ножах» (1870–71) Н.С.Лескова, «Марево» (1864) В.П.Клюшникова, «Бродящие силы» (1867) В.П.Авенариуса, «Панургово стадо» (1869) и «Две силы» (1874) Вс.В.Крестовского, «Злой дух» (1881–83) В.Г.Авсеенко, «Бездну» (1883–84) Б.М. Маркевича. Близки к А.р. «Обрыв» (1869) И.А.Гончарова и «Новь» (1877) И.С.Тургенева. Высшим художественным достижением А.р. стали «Бесы» (1871–72) Ф.М.Достоевского, где писатель изобразил грядущих «бесов революции». *А.Н.*

АНТИРОМА́Н (англ. antinovel; фр. antiroman) — условный термин, характеризующий произведение, нарушающее принятые литературные нормы. В 1628 французский писатель Ш.Сорель дал своему пародийному роману «Сумасбродный пастух» (1627–28) подзаголовок «А.». Как А. на фоне современной ему литературы может рассматриваться «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–67) Л.Стерна. Романы Дж.Джойса, В.Вулф в ряду традиционной литературы выглядят как А. Основные черты А.: отсутствие четкого сюжета, минимальное развитие характеров, детальное описание предметного мира, повторы, нарушение временной последовательности событий, эксперименты с языком, грамматикой и пунктуацией. Современной разновидностью А. является «*Новый роман*». *А.Н.*

АНТИСТРОФА́ (греч. antistrophē — поворот назад) — в античной хоровой лирике — вторая строфа в паре строф, написанных одним и тем же (обычно весьма сложным) размером. Со временем перешла в хоровые песни в трагедии. *Строфы*, А. и эподы в лирических хорах чередовались триадами (САЭ, САЭ, САЭ...), в трагических хорах–парами ($С_1А_1$, $С_2А_2$, $С_3А_3$... Э).

М.Л.Гаспаров

АНТИТЕ́ЗА (греч. anti — против, thesis — положение) — противопоставление. Стилистическая, или словесная А. — постановка рядом противоположных по значению слов, *антонимов*: «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь — я раб — я червь — я бог!» (Г.Р.Державин. Бог, 1784). Словесная А. нередко составляет заглавие литературного произведения, становясь *оксюмороном*: «Блеск и нищета куртизанок» (1838–47) О.Бальзака. Образная А. — противопоставление элементов художественного мира произведения, в первую очередь персонажей. Во многих мифах все светлое, доброе, полезное в мире и все темное, злое, враждебное живым существам персонифицируется в образах первотворцев Вселенной, братьев-близнецов. Таковы в древнеиранской «Авесте» Ахурамазда (буквально «Господь премудрый») и злой дух Ахриман. Абсолютными антиподами предстают в «Гамлете» (1601) У.Шекспира отец Гамлета и его брат и убийца Клавдий. Композиционная, фактически содержательная А.: противопоставление идиллической и социально-критической частей в «Деревне» (1819) А.С.Пушкина, патетического вступления и повести о судьбе несчастного мелкого чиновника в его же «Медном всаднике» (1833).

С.И.Кормилов

АНТИУТО́ПИЯ (греч. anti — против, utopia — утопия) — *пародия* на жанр *утопии* либо на утопическую идею; подобно *сатире*, может придавать своеобразие самым различным жанрам: *роману, поэме, пьесе, рассказу*. Если утописты предлагали человечеству рецепт спасения от всех социальных и нравственных бед, то антиутописты, как правило, предлагают читателю разобраться, как расплачивается простой обыватель за всеобщее счастье. Жанр А. расцвел в 20 в., когда утопические идеи начали воплощаться в жизнь. Первой страной реализованной утопии стала Россия, а одним из первых пророческих романов — «Мы» (1920) Е.Замятина, за которым последовали «Ленинград» (1925) М.Козырева, «Чевенгур» (1926–29) и «Котлован» (1929–30) А.Платонова. Замятин описал Единое Государство, которое еще не было построено и еще только намечалось в футуристических коммунарских проектах. В Едином Государстве у каждого есть работа и квартира, люди не должны думать о завтрашнем дне, развивается государственное искусство, из репродукторов льется государственная музыка, люди слушают стихи государственных поэтов, дети, как на подбор, здоровые и стройные (другим государство отказывает в праве на жизнь), учатся, впитывают в себя азы государственной идеологии и истории. Замятин увидел главное, что несет с собой Единое Государство: подавление личности, всепроникающую слежку, прозрачные (у Замятина — в буквальном смысле) стены домов, всеобщее поклонение Благодетелю-государю, и в конце концов фантастическую операцию по разделению души и тела у каждого из граждан-«нумеров». Конфликт в А. возникает там, где герой восстает против власти. Эксцентричность многих героев А. проявляется в их творческом порыве, в стремлении овладеть даром, не подвластным тотальному контролю. Обычно острота конфликта зависит только от поведения героя, от степени его сопротивления. Структурный стержень А. — псевдокарнавал. Принципиальная разница между классическим карнавалом, описанным М.М.Бахтиным, и псевдокарнавалом, порожденным тоталитарной эпохой в том, что основа карнавала — амбивалентный смех, основа псевдокарнавала — абсолют-

ный страх. Как и следует из природы карнавального мироощущения, страх соседствует с благоговением и восхищением по отношению к власти. Разрыв дистанции между людьми, находящимися на различных ступенях социальной иерархии, считается нормой для человеческих взаимоотношений в А., как и право каждого на слежку за другим.

В 1980–90-х в русской А. сформировались такие жанровые разновидности, как сатирическая А. («Николай Николаевич» и «Маскировка», обе — 1980, Ю.Алешковского; «Кролики и удавы», 1982, Ф.Искандера, «Москва 2042», 1986, В.Войновича), детективная А. («Французская Советская Социалистическая Республика», 1987, А.Гладилина; «Завтра в России», 1989, Э.Тополя), А.-«катастрофа» («Лаз», 1991, В.Маканина, «Пирамида», 1994, Л.Леонова) и др.

Лит.: *Геллер Л.* Вселенная за пределом догмы. Лондон, 1985; *Зверев А.* Когда пробьет последний час природы... (Антиутопия, XX век) // ВЛ. 1989. № 1; *Чаликова В.* Утопия рождается из утопии. Лондон, 1992; *Ланин Б.А.* Русская литературная антиутопия. М., 1993; *Nakhimovsky A.S.* Soviet anti-utopias in the works of Arkady and Boris Strugatsky // Alexander Lipson. In memoriam. Columbus (Ohio), 1994.

Б.А.Ланин

АНТИФРА́З(ИС) (греч. antiphrasis) — употребление слова в противоположном смысле: «этот **Крез**» — о нищем; «Откуда, **умная**, бредешь ты, голова?» (И.А.Крылов) — об осле; А. — самая частая форма *иронии* как *тропа*. Ср. *Астеизм*. *М.Л.Гаспаров*

АНТИ́ЧНОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ — стихосложение греческой и латинской поэзии 8 в. до н.э. — 6 в. н.э., разновидность *метрического* (квантитативного) стихосложения. Существует в трех вариантах, из которых без оговорок чаще всего А.с. называется третий. Важнейшие обозначения — краткий слог (∪), долгий слог (—), безразличный (краткий или долгий) слог (х), — двоимый (долгий, который может замещаться двумя краткими) слог (⏑⏑), / *цезура* (|). В русских стихотворных имитациях долгие слоги обычно передаются ударными, а краткие безударными.

1. Тонико-метрическое стихосложение — *сатурнийский стих* латинской народной и литературной поэзии до ок. 180 до н.э.: два полустишия из слов или словосочетаний по 4+3 и 3+3 слога, часто связанные *аллитерациями* начальных звуков; возможны усечения и наращения слогов, но при наращении слогов обычно один из слогов заменяется парой кратких слогов. Пример и образец перевода (из Гн.Невия):

Сами лучше желают / погибнуть на месте.
Чем к своим родичам / вернуться с позором.

2. Силлабо-метрическое стихосложение — эолийский лирический стих, развившийся с 8–6 вв. до н.э. (менее строгие формы — у Алкея, Сапфо и других греческих поэтов, более строгие — у Горация и других латинских поэтов). Здесь единицами стиха были короткие строки и полустишия по 5–7 слогов, каждая позиция которых заполнялась кратким, долгим или безразличным (но не двоимым!) слогом. Такие строки не членились на стопы (отсюда их позднее название *логаэды*, «прозо-песенные») и обычно назывались по именам поэтов, их открывших или применявших: хх — ⏑⏑ — ⏑х «гликоней», хх — ⏑⏑ — х «ферекратей», — ⏑⏑ — ⏑⏑ — х «аристофаник», — ⏑⏑ —х «адоний», — — — ⏑⏑ — / — ⏑⏑ — ⏑х «малый асклепиадов», — — — ⏑⏑ — / — ⏑⏑ — / — ⏑⏑ — ⏑х «большой асклепиадов» и др. Употреблялись преимущественно в 4-стишных строфах. Примеры:

I асклепиадова строфа (четыре малых асклепиадовых стиха: Гораций, пер. В.Брюсова):

Вековечней воздвиг / меди я памятник,
Взял над царскими верх / он пирамидами...

V асклепиадова строфа (четыре больших асклепиадовых стиха: Гораций, пер. С.Шервинского):

Не расспрашивай ты: / ведать грешно, / мне и тебе какой,
Левконоя, пошлют / боги конец; / и в вавилонские
Числа ты не вникай...

III асклепиадова строфа (два малых асклепиадовых стиха, один ферекратей и один гликоней: Гораций, пер. А.Семёнова-Тянь-Шанского):

Пой Диане хвалу, / нежный хор девичий,
Вы же пойте хвалу / Кинфию, мальчики,
И Латоне, любезной
Всеблагому Юпитеру...

Алкеева строфа: (два «алкеевых 11-сложника» с женской цезурой, — — ⏑ — — | — ⏑⏑ — ⏑х, потом «алкеев 9-сложнию» — — ⏑ — — — ⏑ — х и «алкеев 10-сложник» — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — х: Гораций, пер. С.Боброва):

О чем ты молишь / Феба в святилище,
Поэт, из чаши / струи прозрачные
Вина лия? Не жатв сардинских,
Славных полей золотое бремя...

Сапфическая строфа (три «сапфических 11-сложника» с женской цезурой — ⏑ — — — | ⏑⏑ — ⏑ — х) и короткий адоний: Гораций, пер. А.Семёнова-Тянь-Шанского):

Кто душою чист / и незлобен в жизни,
Не нужны тому / ни колчан злых мавров,
Ни упругий лук, / ни колчан с запасом
Стрел ядовитых.

По образцу силлабо-метрических строф составлялись и строфы из собственно-метрических стихов, алкманова строфа из 6-стопного дактиля (*гекзаметра*) и 4-стопного дактиля (пример — Гораций в пер. Н.Гинцбурга):

Пусть, кто хочет, поет / дивный Родос, поет Митилену,
Или Эфес, иль Коринф у двуморья,
Вакховы Фивы поет, / иль поет Аполлоновы Дельфы,
Или дубравы Темпейской долины...

Или *эподы* («припевы») из ямбического триметра и ямбического диметра (6-стопный и 4-стопный ямб; Гораций в пер. А.Семёнова-Тянь-Шанского):

Блажен лишь тот, кто, / суеты не ведая,
Как первобытный род людской,
Наследье дедов / пашет на возах своих
Чуждаясь всякой алчности...

Или архилохова строфа из «архилохова стиха» и усеченного ямбического триметра (Гораций в пер. А.Семёнова-Тянь-Шанского):

Злая сдается зима, / сменяяся / вешней лаской ветра;
Влекут на блоках высохшие днища;
Скот затомился в хлевах, / а пахарю / стал огонь не нужен;
Луга седой не убеляет иней.

3. Собственно-метрический ионийско-аттический речитативный и *говорной стих*, развившийся с 8–7 в. до н.э. в *эпосе* и *лирике* (Гомер, Архилох) и с 6–5 в. в *драме* (Эсхил). Здесь единицами стиха были стопы — повторяющиеся группы слогов, из которых один (сильное место) в меньшей степени может разлагаться на краткие, другие (слабое место) — в большей степени. Единицей краткости («*мора*», промедление) считалась

длина краткого слога; длина долгого слога приравнивалась к двум кратким; в принципе все равномерные стопы считались взаимозаменимыми, на практике — никогда. 2-морной стопой был *пиррихий* (⏑⏑), 3-морными — *ямб* (⏑ —) и *хорей* или *трохей* (— ⏑); 4-морными — *спондей* (— —), *дактиль* (— ⏑⏑), *анапест* (⏑⏑ —); 5-морными — бакхий с *антибакхием* (⏑ — — и — — ⏑), *амфимакр* или кретик (— ⏑ —), 4 *пеона* (— ⏑⏑⏑, ⏑ — ⏑⏑, ⏑⏑ — ⏑, ⏑⏑⏑ —), 6-морными — *молосс* (— — —), холиямб (— ⏑⏑ —), антиспаст (⏑ — — ⏑) и 2 ионика (⏑⏑ — — и — — ⏑⏑), 7-морными — 4 эпитрита (⏑ — — —, — ⏑ — —, — — ⏑ —, — — — ⏑). Короткие 2–4-морные стопы обычно объединялись в пары (*диподии*): дипиррихий, диямб, диспондей и пр. Стих в принципе состоит из одинаковых стоп и носит соответствующее название: «дактилический гексаметр» (6 стоп), «ямбический триметр» (3 диподии), «трохаический тетраметр» (4 диподии) и пр.

Эпическим размером был дактилический гексаметр (— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — x): 6-стопный дактиль, причем в каждом дактиле первый, сильный слог не распускался на краткие, а два слабые, краткие слога могли сливаться в долгий (кроме как на пятой стопе); серединную третью стопу (реже вторую и четвертую) рассекает *цезура* («разрез»), т.е. словораздел, не совпадающий со стопоразделом (в греческом стихе цезура может быть как после сильного слога — мужская цезура, так и после слабого, в латинском стихе только после сильного):

Гнев, богиня, воспой / Пелеева сына Ахилла,
Гнев роковой, / что ахейцам нанес неисчетные бедства..

Размером элегий и эпиграмм был элегический дистих — строка гекзаметра и строка *пентаметра*, представлявшего собой дважды повторенное первое полустишие гексаметра с мужской цезурой (замена двух кратких долгим допускалась в первом полустишии и не допускалась во втором; пример из А.С.Пушкина):

Слышу умолкнувший звук / божественной эллинской речи,
Старца великого тень / чую смущенной душой.

Основным размером трагедий и комедий был ямбический триметр (x — ⏑ — x — ⏑ — x — ⏑ —): три ямбических диподии, причем в каждом первый ямб мог замещаться спондеем («иррациональная замена» 3-морной стопы на 4-морную), а второй не мог; цезура рассекала третью или четвертую строфу. В греческой, а еще более римской комедии ритм был свободнее, и дозволял долгим слогам (сперва с ограничениями, потом почти без ограничений) заменяться каждому парой кратких слогов. Пример из перевода Аристофана:

О Зевс-властелин, какая / ночь невозможная!
Конца ей нет. Когда же / утро засветится?
Уже давно мне / слышалось, как петух пропел,
А слуги дрыхнут, / Раньше бы так попробовали!..

Вспомогательным размером трагедий и особенно комедий был трохаический тетраметр (— ⏑ — x — ⏑ —x / — ⏑ — x — ⏑x). Здесь цезура приходилась не на середину стопы, а на стопораздел, и поэтому строго терминологически называлась не цезурой, а диэрезой («размежеванием») с разной степенью вольности замены кратких слогов долгими и распущение долгих на краткие. Пример из перевода Плавта:

Эй, знакомые: незнакомые, / прочь с дороги: службу я
Должен выслужить, все бегите, / уходите прочь с пути,
Чтоб не сбил я вас головою, / локтем, грудью или ногой!

В 3–5 вв. разница между природной долготой долгих и кратких звуков в греческих и латинских языках стала сглаживаться, и А.с. уступило место средневековому силлабическому (с сильной тенденцией к силлабо-тонике) стиху; однако по традиции метрические стихи продолжали писаться еще очень долго (в школах — вплоть до 18–20 вв.).

Лит.: *Денисов Я.* Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888; *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989; *Снелль Б.* Греческая метрика. М., 1999; Metryka grecka i lacińska / Pod red. M.Dłuskiej, W.Strzeleckiego. Wrocław etc., 1959; *Raven D.S.* Greek metre. L., 1968; *Idem.* Latin metre. L., 1965.

М.Л.Гаспаров

АНТОЛО́ГИЯ (греч. anthologia — собирание цветов) — сборник избранных стихов, отрывков, изречений различных авторов, представляющих литературу определенного народа, периода, литературного *течения* или тематики. Составителем первой древнегреческой А. считается поэт Мелеагр (60 до н.э.). А. были распространены в древнерусской литературе и назывались «изборники» и *«пчелы»*. В 19 в. в России А. называли сборники античной поэзии, а антологическими — стихи, написанные на мотивы и в манере античной литературы или переведенные с латинского и древнегреческого языков. См. *Флорилегий*.

Лит.: *Gow A.S.R.* The Greek anthology. L., 1958.

АНТО́НИМ (греч. anti — против; onyma — имя) — слово или понятие, противоположное по значению другому слову или понятию. В поэзии А. часто используется в словесных парах:

...Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой
(А.С.Пушкин. Евгений Онегин, 2, XIII).

Лит.: *Львов М.Р.* Словарь антонимов русского языка. 5-е изд. М., 1996.

АНТОНОМА́ЗИЯ (греч. antonomasia, от antonomázō — называю по-другому) — *троп*, относящийся к имени лица, разновидность *синекдохи* («галилеянин» вместо «Иисус» — род вместо лица; «Ментор» вместо «наставник» — лицо вместо рода) или *перифраза* («земли колебатель» вместо «Посейдон»).

М.Л.Гаспаров

АНТРОПОНИМИ́Я, а н т р о п о н и м и к а (греч. anthropos — человек; onyma — имя) поэтическая (или художественная) — раздел ономастики (науки о собственных именах), предметом которого является имя человека, входящее в контекст словесности и окруженное — подчас мифологизированным — ореолом. Имя — в широком смысле: включая и производные от него формы, и прозвище, и отчество, и фамилию, и *псевдоним*, и «недаром» созвучные с данным именем слова, и причуды этимологических (часто ложноэтимологических) ассоциаций. Задача А.п. — выяснение смыслов, которыми «чреваты» и «лучатся» имена *героев*, *персонажей*. В последнее время предметом специального филологического внимания стали и судьбы авторских имен.

Уже имена первых людей, начиная с Адама и его ближайшего потомства, были значимы (Адам — по-древнееврейски «Человек»). В разных языках они произносятся и, главное, воспринимаются по-разному.

В этимологических версиях, призванных выявить происхождение имени Каин, нет ничего ни «собачьего», ни «предательского», ни того, что носило бы на себе печать проклятия и отверженности. Между тем английское canine («собачий») вполне созвучно английскому произношению имени Cain. В итальянском же языке появилось слово caino в значении «предатель», вопреки тому, что Каин предателем не был, но в согласии с тем, что Данте почему-то назвал Каиною тот участок Ада, где мучаются предатели родственников. Русского князя-братоубийцу прозвали Окаянным («Житие Бориса и Глеба»), и такое прозвище наверняка мотивировано тем, что данное прилагательное созвучно с именем библейского братоубийцы. Озвучиваясь в каком-либо языке, имя ассоциативно связывается с тем, что есть в именно этом языке и чего всего нет в других: Еву влечет к древу (за запретным плодом) (А.С.Пушкин. Евгений Онегин. VIII, 27); Ахилл — ах, хил (К.Н.Батюшков. Протоколы «Арзамаса»); Нессельроде — Кисельвроде (С.Н.Лесков. Левша, 1881). Данные примеры возможны, если язык — русский. У Данте римский папа с «медвежьей фамилией» Орсини (от ит. orso — «медведь») называет свою мать медведицей, а своих детей — медвежатами. Это пример значащего, «говорящего» имени. Система использования говорящих имен складывается в драматургии *классицизма*: Гарпагон («хищный», «жадный»), Тартюф («ханжа», «лицемер») у Мольера, Скотинин с Правдиным у Фонвизина и др. Этот художественный прием не умер с уходом классицизма, а дожил до 20 в., причем не только в драматургии, но и в эпических и лирических жанрах. «Лошадиная фамилия» целителя из чеховского рассказа шутливо напоминает о «лошадином» имени величайшего в мире врача — Гиппократа (греч. hippos — лошадь). Чье-то имя может стать для поэта роковым. В творчестве, в жизни и смерти Пушкина поистине фатальную роль сыграло полюбившееся ему еще с отрочества имя Наталья — имя Бородинской битвы (состоявшейся 26 августа, т.е. в Натальин день), имя жены поэта, из-за которой он дрался на дуэли и был смертельно ранен. Этот «Натальино-бородинский миф», своеобразно трансформировавшись, глубоко отразился и в стихах его, и в прозе как некое подсознательное предчувствие своей судьбы. (Кстати, Наташи из произведений Катенина, Грибоедова, Л.Толстого тоже небезотносительны к трагедии 1812 — их имена тоже «бородинские».) А само, по выражению Блока, «веселое имя Пушкин» — целая область для поэтико-антропонимических исследований. Тут значимым оказывается все: инициалы (А.П. или А.С.), имя Александр, патроним (отчество) Серге(ев)ич, «Пушкин просто», а не Мусин- и не Бобрищев-Пушкин, внутренняя форма этой фамилии, вызывавшая, судя по всему, не только законные пушечные, но и незаконные пушные ассоциации, и многое другое. Разные поэты изобретательно стремились найти какие-то сходства или сближения своих имен (отчеств, инициалов и пр.) с пушкинским. Поэтическое имя может попасть и в международные, межъязыковые связи. Увлекшись романтической поэмой Дж.Байрона «Корсар» (1814), в которой герой — Конрад, Кондратий Рылеев будет при случае именовать себя: «Конрад Рылеев» (письма к Ю.Немцевичу). Д.С.Мережковский в романе «Тайна Запада: Атлантида — Европа» (1930) обыгрывает имена Тантал и Атлант: «это взаимно-обратное и взаимно-искажающее сочетание звуков, с бездонно-глубоким корнем tlaô, «страдаю», «терплю», — если филологически случайно, то, может быть, не случайно «мистерийно-магически», потому что Тантал есть, в самом деле, «обратный», «превратный», как бы в дьявольском зеркале искаженный и опрокинутый Атлас-Атлант» (II, 12, XXXVIII).

Антропонимы — из жизни, из древних ли преданий, из области ли индивидуальных фантазий писателя — входят в литературу и, обретая там свое инобытие, обратно-мистически воздействуют на жизнь, поверья и фантазии. Мудрость Со-ло-мо-но-ва (библейский царь) предвосхитила гений Ло-мо-но-со-ва (те же слоги, превосходная *анаграмма*), и сам Ломоносов не был бы назван «гордостью россов», имей он другую фамилию, равно как и Сумароков не был бы назван «бичом пороков», если бы родился не Сумароковым.

Лит.: *Альтман М.С.* Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975; *Дмитриев В.Н.* Скрывшие свое имя (из истории псевдонимов и анонимов. М., 1977; *Ияшин А.А.* Проблема барочной поэтической антропонимии: Имя поэта и его литературная репутация // Барокко в славянских культурах. М., 1982; *Он же.* «Бородинское» имя жены Пушкина // Война 1812 года и русская литература. Тверь, 1993; *Он же.* Путями Каина // Дантовские чтения. 1995. М., 1996; *Пеньковский А.Б.* Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999; *Lamping D.* Der Name in der Erzählung: Zur Poetic des Personennamens. Bonn, 1983. *А.А.Илюшин*

АПО́КОПА (греч. apokopē — отсечение) — отпадение одного или нескольких звуков в конце слова, напр.: «чтоб» вместо «чтобы». Апокопические формы часто употреблял С.Есенин (синь, водь, березь). У И.Северянина: «Вокруг талантливые трусы / И обнаглевшая бездарь» (вместо «бездарность»).

АПО́КРИФ (греч. apokryphos — скрытый, тайный, сокровенный) — произведение, развивающее темы, идеи и сюжеты Ветхого и Нового Заветов, ориентирующееся на канонические формы, но по каким-либо причинам не вошедшее в *канон*. Первоначально в разных религиях тайными книгами назывались сборники текстов, происхождение которых приписывалось Гермесу, Заратустре, Орфею. Такие книги хранились в храмах и доступны были только посвященным. Упоминание о тайных книгах содержится в третьей Книге Ездры (14.47–48). В иудаизме и христианстве А. возникали из стремления дополнить библейский текст, пояснить его. Различаются прежде всего ветхозаветные и новозаветные А., часто их *авторами* считались какие-либо библейские лица. Большинство А. в жанровом отношении и по названию близки библейским книгам. По образцу ветхозаветных книг созданы: Малое Бытие, или Книга Юбилеев; Псалмы Соломона; Пророчества, или Откровение Еноха, Илии, Исайи, Иеремии. По образу Новозаветных книг составлены: Евангелия Никодима, Иакова, Переписка Иисуса Христа с Авгарем, Путешествия Апостолов и Евангелистов, Плач Богородицы, Деяния Апостольские, Апокалипсисы и т.д. Кроме ветхо- и новозаветных, существовали также А., соответствующие другим жанрам церковной литературы: псевдоэпиграфы, т.е. произведения, приписываемые какому-нибудь автору духовных сочинений, чаще всею отцу церкви (Слово Афанасия Александрийского о Мельхиседеке), апокрифические *жития* (Мучение Св.Феклы). В основу многих А. легли древнейшие устные *предания*. Большинство А. было составлено в первые века христианства. Церковь на протяжении веков неоднозначно относилась к А. С одной стороны, существовали индексы запрещенных книг (с конца 4 в.), в кото-

рых апокрифические тексты перечислялись и запрещались наряду с различными еретическими произведениями; индексы запрещенных книг составлялись на основании Апостольских и Соборных правил и сочинений Отцов Церкви, однако не отличались единообразием. С другой стороны, А. широко использовались в церковной практике: в текстах церковных, в иконописи, А. широко бытовали в монастырских библиотеках. В средние века А. оказывали большое влияние на развитие *духовной поэзии,* живописи, скульптуры; их *сюжеты* могли использоваться в католических *мистериях.* Так, одна из первых мистерий «Страдания Спасителя» заимствует сюжет из А. «Евангелие рождества пресвятой Девы» и «Евангелия Никодима». Известно обращение к А. в более поздней западноевропейской литературе (Дж.Милтон. Потерянный рай, 1667).

У славян А. появились сразу же с принятием христианства. Они распространялись преимущественно в составе особых сборников (*Палеи, Хронографы).* Особую популярность А. приобрели в Болгарии в 10 в. при царе Петре, когда они не только переводились, но и сочинялись (поп Иеремия). Исследователи связывают расцвет апокрифической литературы с появлением ереси богомилов. На Русь многие А. пришли из Византии именно через Болгарию, что дало основание А.Курбскому (16 в.) назвать их «болгарскими баснями». Ряд А. стал известен на Руси также в сербской редакции. В славянскую книжность проникли далеко не все А. Некоторые из них были вовсе не известны в полном виде (Малое Бытие), другие были известны в отрывках или переделках. Так, популярный в Древней Руси А. Сказание Афродитиана, повествующий о приходе волхвов к младенцу Христу, в византийской литературе являлся лишь частью обширной Повести о событиях и Персиде (5 в.). Большинство А. отличается обилием чудес и экзотики, что сближает их с *легендами:* из А. читатель узнавал о подробностях создания человека (Сказание, како сотворил Бог Адама), о «заклепанных» (заключенных) Александром Македонским в «пустыне Етривьской» нечистых народах (Откровение Мефодия Патарского), о посмертных мытарствах души (Хождение Богородицы по мукам, Хождение апостола Павла по мукам, Вопросы Иоанна Богослова о живых и мертвых), об истории дерева, из которого были сделаны кресты для казни Иисуса Христа и двух разбойников (Сказание о древе крестном, приписываемое Севериану Гевальскому или Григорию Богослову). В Древней Руси особо были любимы и распространены Сказание об Адаме и Еве, Сказание о праведном Енохе, Сказание о потопе и праведном Ное, А. об Аврааме, Заветы двенадцати патриархов, Исход Моисеев, Сказания о Соломоне, Прение Иисуса Христа с дьяволом. Слово Адама во аде к Лазарю, Беседа трех святителей (Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста), Сказание о двенадцати пятницах, Луцидариус (переводная книга А. западноевропейскою происхождения). О популярности А. в Киевскую эпоху свидетельствует использование их в оригинальных памятниках древнерусской письменности («Повесть временных лет», «Хожение Даниила»). Однако, как и везде, положение А. в церковной словесности не было определенным: одновременно с А. в славяно-русскую письменность приходят из Византии и индексы запрещенных книг (впервые — в «Изборнике» Святослава, 1073). Несмотря на это, А. широко распространялись в рукописной традиции, многие из них вошли в Великие *Минеи Четьи* митрополита Макария. Однако, видимо, в связи с появлением ересей, некоторые древнерусские писатели (Максим Грек, А.Курбский) выступили с критикой отдельных «отреченных книг». Отношение к А. на Руси закрепилось в решениях «Стоглавого» собора 1551 и соборного суда по делу И.М.Висковатого (1570): предпочтение было отдано тем текстам, в которых подчеркивалась связь между ветхо- и новозаветными событиями (троичность божества, святость икон). Во время реформ Никона (1653) А. подверглись серьезной критике (известны случаи, когда в 17 в. А. вырезались или вырывались из рукописных сборников) и после Раскола сохранили свою популярность в основном среди староверов.

К А. обращались многие древнерусские писатели: Кирилл Туровский, Нил Сорский, Нил Тверской, Зиновий Отенский, Фёдор Карпов, Иван Пересветов, Сильвестр, Иван Грозный, инок Корнилий, патриарх Гермоген и др. А. нашли отражение в фольклоре (*духовные стихи*). Апокрифические сюжеты и мотивы встречаются в творчестве Ф.М.Достоевского («Идиот», 1868; «Братья Карамазовы», 1879–80), Н.С.Лескова («Сошествие во ад», 1894), П.И.Мельникова-Печерского («В лесах», 1871–74).

Лит.: *Тихонравов Н.С.* Памятники отреченной русской литературы. М., 1863. Т. 1–2; СПб., 1894. Т. 3; *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. Казань, 1872; *Он же.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях. СПб., 1890; *Сперанский М.Н.* Славянские апокрифические Евангелия. М., 1895; *Франко И.* Апокрифи легенди з українських рукописів // Памятники українсько-руської мови і літератури. Львів, 1899; *Владимиров П.В.* Научное изучение апокрифов — отреченных книг в русской литературе во второй половине XIX столетия. Киев, 1900; *Жебелев С.А.* Евангелия канонические и апокрифические. Пг., 1919; *Яцимирский А.И.* Библиографический обзор апокрифов в южнославянской и русской письменности: Апокрифы ветхозаветные. Пг., 1921. Вып.1; *Мещерская Е.Н.* Апокрифические деяния апостолов. М., 1997; *Мильков В.В.* Древнерусские апокрифы. СПб., 1999; *Nautov A.E.* Apokrify w systemie literaturu cerkiewnoslowianskiey. Wrocław, 1976. *О.В.Гладкова*

АПОЛЛОНИ́ЧЕСКОЕ И ДИОНИСИ́ЙСКОЕ — символы-категории, происходящие от имен греческих олимпийских богов: Аполлона, бога Солнца, покровителя искусств, и Диониса, бога вина. В эстетике новейшего времени обозначают два противоположных, но и неразрывно связанных друг с другом начала, из которых складывается описание сущности античной культуры и, в расширительном значении, — всякого культурного явления. С именем Аполлона связываются представления о рациональном начале, гармонической соразмерности, ясности, уравновешенности, с именем Диониса — о хаосе, экстазе, исступлении, выходе за границы индивидуального сознания и слиянии с иррациональной сущностью мира. Концепция двух противоположных начал в античной культуре зародилась еще в первые века н.э. в неоплатонических интерпретациях древнегреческой мифологии.

А. и Д. составили понятийную пару у Ф.Шеллинга, вписавшись в ряд других оппозиций эпохи — «*наивного и сентиментального*» Ф.Шиллера, классического и романтического. Свое законченное выражение антиномия А. и Д. нашла в книге немецкого философа Ф.Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). С именем Аполлона Ницше связывает пластические, пространственные искусства, с именем Диониса — непластические, временны́е, в первую очередь — музыку. Говоря об аполлоническом искусстве, Ницше подчеркивает, что оно ка-

сается лишь внешней стороны бытия: «Мы находим наслаждение в непосредственном уразумении такого образа; все формы говорят нам, нет ничего безразличного и ненужного. Но и при всей жизненности этой действительности снов у нас все же остается ощущение ее иллюзорности... Философски настроенный человек имеет даже предчувствие, что и под этой действительностью лежит скрытая, вторая действительность, во всем отличная» (Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 60). Последняя глубина, сокровенная суть жизни познается человеком лишь в состоянии дионисийского опьянения, экстаза, который предшествует всякому творческому акту. Ницше иллюстрирует это положение шиллеровским описанием процесса творчества: «Ощущение у меня вначале является без определенного и ясного предмета; таковой образуется лишь впоследствии. Некоторый музыкальный строй души предваряет все, и лишь за ним следует у меня поэтическая идея» (письмо Шиллера к Гёте от 18 марта 1796). Следовательно, продолжает Ницше, лирик «вначале, как дионисийский художник, вполне сливается с первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку, если только эта последняя по праву была названа повторением мира или слепком с него, но затем эта музыка становится для него видимой, как бы в символическом сновидении под аполлоническим воздействием сна» (Ницше Ф. Указ. соч. С. 72–73). Дионисийское исступление в интерпретации Ницше оказывается путем к преодолению отчуждения человека и мира, и лишь выход за пределы индивидуалистической замкнутости делает возможным появление произведений искусства. Идеальным видом искусства признается древнегреческая *трагедия*, совместившая в себе Д. и А. начала.

Оппозиция А. и Д. нашла широкое применение в модернистской эстетике рубежа 19–20 вв., как в Западной Европе, так и в России. С этой оппозицией соотносится символистская иерархия искусств, ставящая на первое место музыку (далее, по степени удаления от иррационального, стихийного начала и возрастания пластических материальных и рациональных элементов — поэзия-словесность, живопись, скульптура, архитектура). Младшие символисты (Вяч.Иванов, А.Белый, А.Блок) в своих попытках выйти за пределы индивидуалистической замкнутости также обратились к идеям «Рождения трагедии». Особенно активно категория «дионисийства» разрабатывалась в статьях Вяч.Иванова «Ницше и Дионис» (1904), «Эллинская религия страдающего бога» (1904–05), «Вагнер и дионисово действо» (1905), а также в его докторской диссертации «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1923). В то же время не случайно в годы кризиса *символизма* новый журнал, знаменовавший поворот искусства к точному предметному слову, «прекрасной ясности» и «здешнему миру», получил название «Аполлон» (1909). К той же антиномии обратился писатель-реалист В.В.Вересаев, назвавший вторую часть книги «Живая жизнь» «Аполлон и Дионис (О Ницше)» (1914, отд. изд. М., 1915).

Лит.: *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993; *Рачинский Г.* «Трагедия Ницше»: опыт психологии личности // Фридрих Ницше и русская религиозная философия: В 2 т. М., 1996. Т. 2; *Силард Л.* Аполлон и Дионис: К вопросу о русской судьбе одной мифологемы // Umjetnist riječi. Zagreb, 1981. № 25; *Клюс Э.* Ницше в России: Революция морального сознания. СПб., 1999; *Vogel M.* Apollonism und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums. Regensburg, 1966; *Szilard-Mihalne L.* Nietzsche in Russland // Deutsche Studien. 1974. № 12.

Д.М.Магомедова

АПОЛО́Г (греч. apologos — рассказ) — краткое иносказательно-нравоучительное повествование из жизни животных и растений. А. возник на Востоке как предшественник *басни* («Панчатантра», 3–4 вв.). Древнерусский А. об охотнике и единороге привел Л.Н.Толстой в «Исповеди» (1879–82) Известностью пользовались «Апологи в четверостишиях» (1826) И.И.Дмитриева.

«АПО́СТОЛЫ» (англ. Apostles) — элитарное общество, образованное в конце 1820-х в Кембриджском университете для дружеских дискуссий. В 19 в. среди его членов — учившиеся в Кембридже поэт Альфред Теннисон (1809–92), его друзья — поэт, философ, критик Артур Хэллем (1811–33), которому Теннисон посвятил поэму «In Memoriam» (1850), и политик, поэт, литературовед, коллекционер Монктон Милн (1809–85); Ричард Ч.Треnч (1807–86), филолог, богослов, ставший архиепископом Дублинским; в 20 в. — участники группы «*Блумсбери*»: экономист Дж. Мейнард Кейнс (1883–1946), автор биографий и эссе Дж.Литтон Стрейчи (1880–1932), Вирджиния Вулф (1882–1941), Эдвард Морган Форстер (1879–1970), философ Бертран Рассел (1872–1970). Членство в обществе было пожизненным.

Т.Н.Красавченко

АПОФЕ́ГМА (греч. apophthegma — изречение) — краткое нравоучительное высказывание. Старинные сборники, состоявшие из остроумных, метких изречений, *анекдотов* и занимательных *рассказов* о случаях из жизни выдающихся людей античности и *Средневековья*, назывались «Апофегматами». А., широко распространенные и популярные в средневековой Европе, восходят к произведениям античных писателей (Плутарха, Овидия и др.). В составлении сборников принимали участие крупнейшие писатели *Возрождения* — Ф.Петрарка, Дж.Боккаччо, Эразм Роттердамский. К 17 в. в польской литературе, где к А. проявляли особый интерес, существовало уже несколько подобных сборников, из которых особенно был популярен сборник Б.Будного. В России первое печатное издание А. было осуществлено по указанию Петра I в 1711 в Москве, с заглавием «Кратких, витиеватых и нравоучительных повестей книги три». Начиная со второго издания (М., 1712), сборник называется «Апофегмата, то есть кратких витиеватых нравоучительных речей книги три». А. оказали воздействие на русскую литературу 18 в. Выдержки из них вошли в «Письмовник» (1769) Н.Г.Курганова, в «Пересмешник» (1766–89) М.Д.Чулкова.

Лит.: *Аннушкин А.И.* «Апофегматы» Беняша Будного // Книга: Исследования и материалы. М., 1971. Сб. 22.; *Никанорова Е.К.* Жанры апофегмы и анекдота в массовой литературе XVIII века (Сборник «Апофегмата» Б.Будного и его судьба в русской литературе) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Метод и жанр. Л., 1985.

Л.Н.Коробейникова

АПОФЕО́З (греч. apotheōsis — обожествление) — торжественное прославление лица или события. В древнем мире А. означал обожествление героев. В средневековых *мистериях* А. выражал торжество религиозной идеи (торжество Небесных сил). Образец А. в спектакле — заключительная сцена оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за Царя», 1836) М.И.Глинки с хором «Славься».

АРАБЕ́СКА, а р а б е с к (фр. arabesques от ит. arabesco — арабский) — литературный прием, в конце 16 — начале 17 в. употреблявшийся как синоним *гротеска*. Как и гротеск, А. стал обозначением причудливого, странного. Ф.Шлегель в 1797–98 попытался различить оба понятия: гротеск трактовался им как понятие более низкого порядка, нежели А. «Богатство фантазии» и легкость, чувство иронии и особенно «сознательное различие и единство колорита», полагал Шлегель, — самое прекрасное в А., и связывал с ним «Историю господина Вильяма Ловелля» (1795–96) Л.Тика и «Сердечные излияния монаха, любящего искусство» (1797) В.Г.Ваккенродера. Шлегелевское понятие А. развил в своей эстетике философ и филолог Ф.Аст. Согласно Асту, А. — это «единство, лишенное существенности, выступающее как чистая форма... Арабеск — как бы логическая конструкция, пустая от содержания игра прекрасного» (Ast F. System der Kunstlehre... Leipzig, 1805. S. 87). Это понимание А. оставалось актуальным в начале 19 в., когда романтики в своих эстетических изысканиях стремились отыскать новую форму и *композицию* художественных произведений, пытались теоретически осмыслить новое ощущение художественной формы как вольной, орнаментально-игровой, складывающейся почти самопроизвольно в противовес законченности и продуманности. А.Шопенгауэр писал в опубликованных после его смерти заметках, что в А. эстетически привлекательное заключается в том, что «невозможное является как возможное при сохранении известной видимости истины, и только один какой-либо закон отменяется или видоизменяется... но все прочее остается; и тем не менее весь ход вещей делается иным, прежде невозможное удивляет нас на каждом шагу...» (Schopenhauer A. Handschriftlicher Nachlaß / Hrsg. E.Grisebach. Leipzig, 1892. Bd 4. S. 57). А. отождествлялась или ассоциировалась с различными родами искусства: Новалис называл А. «зримой музыкой», Ф.В.Шеллинг связывал это понятие с индийской архитектурой, использующей растительные мотивы. Сходные мысли развивал в России С.П.Шевырёв, говоря о стиле испанцев: «Эти узоры слов, эту пеструю ткань метафор можно очень справедливо сравнить с причудливыми арабесками, которые, как известно в истории искусства, заимствованы от роскошных узорчатых ковров Востока... они не плод размышления, напротив, они всегда внезапны: это молния фантазии; это падучие звезды в мире воображения» (Шевырёв С.П. История поэзии. М., 1835. Т. 1. С. 57).

А. как принцип орнаментальной вольной композиции материала глубоко проникла в художественное сознание писателей 1820–40-х. Это отразилось в названиях произведений, строящихся, независимо от обозначения *жанра*, как сложные циклы: «Арабески» (1835) Н.В.Гоголя, роман К.Иммермана «Мюнхгаузен. История в арабесках» (1838–39), сборник «Гротески и арабески» (1840) Э.А.По, который считал А. результатом воображения, а гротески связывал с *сатирой* и *бурлеском* (определение А. заимствовано из статьи В.Скотта «О сверхъестественном в литературе», 1827). Возможности подобной циклически-универсальной формы были осмыслены ранним Шлегелем в рукописных тетрадях: «*Роман* — смесь всех искусств, наук, родственная поэзия, одновременно история и философия, а, следовательно, и искусство... Идеальная форма романа — подлинные арабески» (Schlegel F. Literary notebooks. 1797–1801. L., 1957. P. 80–81). «Арабесками» (1911) назвал сборник своих литературно-критических статей А. Белый.

Лит.: *Манн Ю.* Целое и арабеск // Он же. «Сквозь видный миру смех»: Жизнь Н.В.Гоголя. 1809–1835. М., 1994; *Скотт В.* О сверхъестественном в литературе // Он же. Собр.соч.: В 20 т. М.;Л., 1965. Т. 20; *Novalis.* Schriften / Hrsg. P.Kluckhohn. Leipzig, 1928. Bd 3; *Polheim K.K.* Die Arabeske Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München, 1966.

Е.А.Бекназарова

АРА́БСКАЯ ПОЭ́ТИКА. Самые ранние из известных нам суждений арабов о поэтическом творчестве принадлежат авторам 6–7 вв. Однако последовательная разработка основ арабской поэтики началась лишь со второй половины 8 в., а в ряде ее дисциплин и еще позднее — в 9 и даже в 10–11 вв. Как целостная система теоретических взглядов и представлений А.п. сложилась в основном к концу 12 — началу 13 в. В дальнейшем эта система не претерпевала существенных изменений и ее развитие шло по линии уточнения, дополнения и перетолковывания отдельных положений. В процессе складывания системы поэтики теоретические представления арабских ученых значительно эволюционировали. Одним из важнейших факторов эволюции литературной теории было прогрессирующее возрастание роли индивидуально-авторского начала в художественном творчестве. Если доисламский автор творил свои произведения по законам, весьма близким к законам устного фольклорного творчества (хотя и отличавшимся от последних по многим важным параметрам), то более поздние письменные сочинения и многочисленные историко- и теоретико-литературные свидетельства выявляют отчетливо выраженную тенденцию к расширению пределов индивидуально-авторской инициативы в арабской литературе. Арабские филологи-теоретики, наблюдавшие процесс эволюции литературной традиции, в течение 8–12 вв. пересматривали в соответствии с требованиями практики коренные поэтологические представления. В период своего становления и наиболее значительных достижений А.п., вполне вероятно, находилась под влиянием греческой и индийской поэтик. Однако исследователи до настоящего времени не пришли к единому мнению относительно характера и масштабов этого влияния. Напротив, значительное воздействие А.п. на широкий круг поэтик литератур Ближнего и Среднего Востока является общепризнанным фактом.

Основными элементами средневековой арабской поэтологической системы были: учение о классическом арабском стихосложении («'и л м а л - 'а р у д»), учение о рифме («'и л м а л - к а в а ф и»), учение о поэтических фигурах и *тропах* («'и л м а л - б а д и'»), которое позднее стало одним из разделов арабской риторики («'и л м а л - б а л а г а»). Значительное место в арабских поэтологических трудах занимают также разработанные в разной степени теории и теоретические представления, трактующие проблемы жанров и жанровых форм, поэтической топики, соотношения формы и содержания в поэзии, оригинальное учение о «поэтических заимствованиях» (с а р и к а т ш и'р и й й а), представляющее собой своеобразную теорию межтекстуальности классической арабской поэзии, и пр.

Основоположником науки об арабской метрике («'и л м а л - 'а р у д) считают ал-Халиля (718–91), но ни приписываемый ему труд «Китаб ал-'аруд» (Книга об 'аруде), ни труды первых его последователей до нашего

времени не дошли. Самые ранние трактаты по ‘аруду, имеющиеся в распоряжении исследователей, датируются концом 9 — началом 10 в. Согласно традиции, ал-Халил первым проанализировал ритм арабского стиха, определил на основании анализа образцов древней поэзии 16 различных размеров и дал им названия (т а в и л, м а д и д, б а с и т, в а ф и р, к а м и л, х а з а д ж, р а д ж а з, р а м а л, с а р и‘, м у н с а р и х, х а ф и ф, м у д а р и‘, м у к т а д а б, м у д ж т а с с, м у т а к а р и б, м у т а д а р и к). Согласно ал-Халилю, каждый размер создается повторением нескольких *стоп* (всего ученый выявил восемь разных стоп), распределение и последовательность которых фиксированы. Ал-Халил показал, что практика арабского стихосложения знает существенное число альтераций, затрагивающих структуру размеров. Эти альтерации имеют различные функции и появляются в разных частях стиха. Теория ‘аруда делит их на две категории: з и х а ф а т («послабления») и ‘и л а л («болезни», «недостатки»). Зихафат представляют собой незначительные отклонения во всех стопах стиха (б е й т а), кроме последней стопы в каждом из полустиший и имеют нерегулярный характер. Иначе выглядят изменения, затрагивающие последнюю стопу первого и второго полустиший (они называются соответственно ‘а р у д и д а р б). ‘Илал существенно изменяют идеальную стопу и представляют собой фиксированные деформации ритма, происходящие регулярно: всегда в одной форме и в одном и том же месте всех бейтов одной пьесы. Учитывая особую важность ‘илал, средневековые теоретики вели учет вариаций того или иного *метра* в зависимости от изменений в последней стопе. А т.к. ‘илал в большей мере затрагивают дарб, последнюю стопу второго полустишия, то количество вариаций метра исчисляется по числу возможных в этом метре дарбов. Общее число всех возможных модификаций последней стопы в 16 размерах достигает 67. Т.о., если не считать многочисленных зихафат, то только благодаря модификациям ритма, производимым ‘илал в конце полустиший, арабские поэты могли писать стихи в 16 размерах с 67 узаконенными теорией вариациями ритма.

По наблюдениям исследователей, более 90% доисламской поэзии сочинено в четырех размерах: тавил, камил, вафир и басит (с значительным преобладанием первого из них). Большинство современных исследователей системы ‘аруда определяют ее как *квантитативное* стихосложение. Вместе с тем в той или иной мере подчеркивается значение других факторов в создании ритма арабской поэзии (в частности, указывается роль тоничности). Общепринятой характеристики природы ‘аруда пока не существует, а большинство практических руководств основывается на трудах средневековых арабских теоретиков стиха. Арабский ‘аруд был воспринят в качестве системы стихосложения некоторыми народами Ближнего и Среднего Востока, хотя и подвергся при этом существенным модификациям под воздействием просодических свойств того или иного языка.

Теория рифмы (‘и л м а л - к а в а ф и) обычно рассматривается средневековыми учеными как самостоятельная наука наряду с теорией метрики. Эта теория, разработку основ которой традиция также приписывает ал-Халилю, анализирует, в какой последовательности и какие звуковые компоненты составляют рифму (к а ф и й а), разрабатывает учение о видах рифмы и классифицирует отклонения от нормы в различных ее компонентах. Теория узаконила также во всех формах классической поэзии сохранение единой рифмы на протяжении всего произведения, как бы велико оно ни было, и желательность рифмовки полустиший первого бейта. Т.о., рифмовая схема произведения арабской классики выглядит так: аа ба ва га... Нормативные теории ‘аруда и рифмы приложимы к классическим формам арабского стиха. Однако в арабской литературе известны и другие формы, называемые иногда постклассическими. К числу таких форм можно отнести, напр., д у б а й т, м а в а л и й а, к а н - в а - к а н, к у м а, м у в а ш ш а х, з а д ж а л и ряд других, в которых, по мнению ряда современных исследователей, заметно влияние арабской народной, персидской или европейской поэзии. Они отличаются от классических форм либо метрикой, либо системой рифмовки, либо использованием диалектного, а не классического арабского языка, иногда всеми тремя компонентами одновременно. Так, существенные отличия можно найти в системе рифмовки некоторых постклассических форм арабской поэзии. Встречаются, напр., образцы строфики с рифмовкой ааа ббб ввв ...; аааа бббб вввв ...; ааб ввб ггб ...; аааб вввб гггб ...; ааааб ввввб ггггб и др. Большое распространение получили мувашшахи и заджали. Рифмовая схема одного из простейших мувашшахов, состоящего из зачина и пяти строф, следующая: аб ввваб гггаб дддаб еееаб жжжаб. Однако имеются и более сложные схемы; всего же в мувашшахе обнаружено ок. 250 разнообразных комбинаций рифм. Несмотря на общее пренебрежительное отношение филологов-пуристов к неклассическим формам арабской поэзии, не в полной мере подчинявшимся законам ‘илмал-‘аруди ‘илм ал-кавафи, они все же нашли своих теоретиков. Ибн Сана’ ал-Мулк (ок. 1155–1211) написал трактат по поэтике мувашшаха, Сафи ад-дин ал-Хилли (1278 — ок. 1349) посвятил свой трактат поэтике заджаля и некоторых других постклассических форм.

Проблемы стилистики рассматривала арабская риторика (‘и л м а л - б а л а г а), которая начала складываться в 9 в. Основополагающими трудами по арабской риторике являются следующие: «Китаб ал-бади‘» (Книга о новом [стиле]) Ибн ал-Му‘тазза (861–908), которая дала начало ‘и л м а л - б а д и‘ — науке, изучающей средства украшения речи, и книги Абд ал-Кахира ал-Джурджани (ум. 1078) «Асрар ал-балага» («Тайны красноречия») и «Дала’ил ал-и‘джаз» (Доказательства неподражаемости [Корана]), послужившие основой для развития соответственно ‘и л м а л - б а й а н — науки, изучающей искусство ясного и красноречивого выражения, и ‘и л м а л - м а‘а н и (букв.: наука о значениях), где рассматриваются вопросы синтаксиса и формальной логики. В трудах ас-Саккаки (1160–1229) и его комментаторов — ал-Казвини (1268–1338) и ат-Тафтазани (ум. между 1389 и 1395) арабская риторика приобрела окончательный вид, объединив в своих рамках три больших раздела: 1) ‘илм ал-ма‘ани; 2) «‘илм ал-байан; 3) ‘илм ал-бади‘. На протяжении нескольких веков содержание и соотношение трех разделов арабской риторики, содержание и рамки отдельных категорий и фигур неоднократно менялись. По окончательному разграничению байан и бади‘ ко второму разделу ‘илм ал-балага отошли *сравнение* (т а ш б и х), *метафора* (и с т и ‘а р а) и *метонимия* (к и н а й а), к бади‘ — все остальные средства орнаментализации речи. Несмотря на то, что на отдельные разделы ‘илм ал-балага, несомненно, повлияла греческая риторика,

содержание и границы фигур арабской риторики могут быть лишь приблизительно соотнесены с соответствующими фигурами в риторике европейских народов.

С доисламского времени в системе классических арабских поэтических жанров и жанровых форм центральное место занимала к а с ы д а. Несмотря на ее архаический характер, явственно ощущавшийся мусульманскими авторами уже в 8 в., этот жанр арабской поэзии оставался продуктивным до начала 20 в. Согласно описанию Ибн Кутайбы (828–89), в касыде выделяются три основные части, в каждой из которых может содержаться различное число тем. В первой части, называемой н а с и б о м, поэт описывает свое прибытие вместе со спутниками к стоянке в пустыне, где когда-то располагалось многочисленное племя. Следы покинутой стоянки вызывают у поэта воспоминание о его возлюбленной из этого племени. Развиваются здесь и некоторые другие мотивы (медитативные, винные и пр.). Во второй части (р а х и л) рассказывается о путешествии поэта к человеку, которому посвящена касыда. В этой части описывается пустыня, ее животный и растительный мир, верблюд или конь поэта. В рахиле часто возникают мотивы самовосхваления: поэт прославляет свою храбрость, способность переносить тяготы опасного и утомительного путешествия и т.п. В этой же части иногда развиваются рассуждения дидактического или медитативного характера. В третьей части (к а с д) основное место обычно занимают мотивы восхваления правителя, покровителя или мецената, к которому прибыл поэт, воздается хвала его племени и хулится племя его врагов. В последней части также могут появиться мотивы самовосхваления поэта или призывы о помощи его племени и т.п. Многие касыды завершаются просьбой поэта о вознаграждении. Из анализа классических образцов явствует, что композиция касыды ни в один из периодов истории арабской литературы не была строгой и обязательной рамкой для поэтических произведений. Согласно Ибн Кутайбе, автор касыды должен уравновешивать ее части и ни одной из них не отдавать предпочтения. Однако современные исследования показали, что знаменитые доисламские и более поздние поэты не придерживались этого правила или, скорее всего, его не знали. Последовательность тем и мотивов в ней также нельзя считать жесткой и обязательной. Пожалуй, только насиб обычно занимает место в начале касыды, но даже и в этом отношении имеются исключения.

Традиционные жанры классической арабской поэзии как бы вычленились из трехчастной касыды, содержавшей в своих рамках в эмбриональном состоянии самую разнообразную тематику. Так, мотивы первой части стали основой для развития любовной лирики — г а з е л и и «винной поэзии» (х а м р и й й а т). Описания пустыни, верблюдицы, коня и пр. из второй части послужили базой для формирования тематического репертуара жанра описаний (в а с ф). Отдельные «охотничьи» мотивы из второй же части дали толчок к формированию «охотничьей» поэзии (т а р д и й й а т). С мотивами, включавшимися, как правило, в эту же часть, генетически связаны и жанры самовосхваления (ф а х р) и «благочестивых» стихов (з у х д и й й а т). С третьей частью связаны по своему происхождению жанры восхваления (м а д х) и осмеяния (х и д ж а'). Впрочем, произведения последнего жанра встречаются в качестве самостоятельных пьес (к и т' а) еще в доисламскую эпоху. Мотивы жанра оплакивания (р и с а') формально вообще не связаны с трехчастной касыдой, однако они во многом дублируют мотивы мадха, поскольку, по мнению средневековых теоретиков, оплакивание есть не что иное, как восхваление умершего. Некоторые другие менее продуктивные жанры арабской классической поэзии также восходят, в конечном счете, к темам и мотивам трехчастной касыды. В процессе становления и развития каждый из перечисленных жанров вырабатывал свою собственную поэтику, отражавшуюся в системе представлений средневековых ученых.

Ведущие принципы классической арабской поэтики оставались действенными вплоть до начала 19 в., когда стал намечаться поворот к новому типу художественного сознания. Становление новой арабской литературы происходило при непосредственном соприкосновении с европейской литературой, ускорявшем процесс разложения традиционалистской и формирования новой поэтики.

Лит.: *Крачковский И.Ю.* Арабская поэтика в IX в. // Он же. Избр. соч. М.; Л., 1956. Т. 2; *Он же.* Ибн ал-Му'тазз // Там же. 1960. Т. 6; *Санчес А.А.* К вопросу о сущности арабской метрики // Арабская филология. М., 1968; *Шидфар Б.Я.* Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.). М., 1974; *Куделин А.Б.* Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII–XI века). М., 1983; *Фролов Д.В.* Классический арабский стих: История и теория аруда. М., 1991; *Mehren A.F.* Die Rhetorik der Araber. Kopenhagen;Wien, 1853; *Heinrichs W.P.* Rhetorical figures // Encyclopedia of Arabic literature. L.; N.Y., 1998. Vol. 2.

А.Б.Куделин

«АРГОНА́ВТЫ» (греч. argonautai — плывущий на «Арго») — кружок молодых людей, в основном студентов философского, исторического, физико-математического и других факультетов Московского университета, объединившихся в Москве в 1903–05 вокруг А.Белого и разделявших его взгляды на *символизм*. В кружок, кроме А.Белого, входили Эллис (Л.Л.Кобылинский), В.В.Владимиров, А.С.Петровский, С.М.Соловьев, Н.К. и Э.К.Метнеры, Н.П.Киселев, А.П.Печковский, А.С.Челищев, М.А.Эртель, П.Н.Батюшков и др. Собрания «А.» проходили на квартире у Владимирова, Белого («Воскресенья») и др. Кружок не имел ни устава, ни жестких организационных форм, это было скорее братство, союз единомышленников: «кружок в очень условном смысле, выросший совершенно естественно» (Белый, 123). В его собраниях участвовали «все, кто хотел, «в «аргонавтах» ходил тот, кто становился нам близок, часто и не подозревая, что он «аргонавт» (там же). Название кружка восходит к древнегреческому мифу о Ясоне и его спутниках, отправившихся на корабле «Арго» в неизведанную Колхиду за золотым руном. «А.» трансформировали этот миф, превратив его в символ поисков жизненных целей поколения на рубеже столетий, мифизации бытия и творчества. Кружок не ставил своей целью литературную деятельность (в него, кроме Белого, входили всего два писателя — Эллис и С.Соловьев). У «А.» «не было общего, отштампованного мировоззрения, не было догм... соединялись в исканиях, а не в достижениях» (Там же, 126). Идеологом «А.» был Белый, отвергавший в символизме «декадентское» мироощущение и отстаивавший представление о «истинном символизме», несущем в себе начало грядущего универсального, теургического творчества, объемлющего всю полноту преобразованного бытия (статьи «Формы искусства», 1902; «О теургии», 1903; «Символизм как миропонимание», 1903, и др.).

В 1904 «А.» становятся основой «астровских сред» — литературно-философского кружка П.И.Астрова. Результатом их совместной деятельности были два выпуска сборника «Свободная совесть» (осень 1905, 1906). «А.» в 1909 стали ядром издательства «Мусагет» (Э.К.Метнер, Белый, Эллис, Петровский, М.И.Сизов и др.).

Лит.: *Белый А.* Начало века. М., 1990; *Он же.* Символизм как миропонимание: Сб. статей / Сост. Л.А.Сугай. М., 1994; *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. *Т.А.Горькова*

«АРЗАМА́С», «Арзамасское общество безвестных людей» — литературный кружок в Петербурге (1815–18; иногда собирался в Москве), объединивший сторонников литературных реформ Н.М.Карамзина и противопоставивший себя *«Беседе любителей русского слова»*. Образ «А.» был создан в кульминационный момент давней полемики карамзинистов и литературных «архаистов»: пьеса «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (пост. 23 сентября 1815 в Петербурге) А.А.Шаховского, высмеивавшая слезливого «балладника Фиалкина» (т.е. В.А.Жуковского), вызвала сатиру «Видение в какой-то ограде» (1815) Д.Н.Блудова, где был изображен будущий «А.» — «общество друзей литературы, забытых Фортуною и живущих вдалеке от столицы», которые собирались «по назначенным дням в одном Арзамасском трактире». Деятельность «А.» была пронизана духом *игры* и *пародии:* все его участники имели прозвища, заимствованные из баллад Жуковского (К.Н.Батюшков — «Ахилл», Блудов — «Кассандра», А.Ф.Воейков — «Дымная печурка», П.А.Вяземский — «Асмодей», Д.В.Дашков — «Чу!!!», Д.В.Давыдов — «Армянин», Жуковский — «Светлана», М.Ф.Орлов — «Рейн», А.С.Пушкин — «Сверчок», В.Л.Пушкин — «Вот», А.И.Тургенев — «Эолова арфа», С.С.Уваров — «Старушка» и др.), ритуалы «А.» травестировали торжественные собрания «Беседы...», а тексты «кощунственно» применяли к борьбе «А.» и «Беседы...» библейские и христианские понятия («А.» — «Новый Иерусалим» и ковчег, на котором спасаются от «потопа» «Липецких вод» Шаховского; жареный арзамасский гусь — травестия Святого Духа; «таинства» «А.» — аналог христианских таинств; собрания «Беседы...» — ад или сатанинский шабаш). Литературное творчество арзамасцев (речи, *сатиры,* пародии, *послания),* культивировавшее принцип и идеал «галиматьи», по своему значению вышли за рамки чисто литературной полемики, достигнув доселе небывалой в русской литературе степени комизма. Попытки будущих декабристов Н.И.Тургенева и Орлова, вступивших в «А.» в 1817, придать его деятельности серьезный характер, успеха не имели.

Лит: *Гиллельсон М.И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974; «Арзамас». Сборник: В 2 кн. / Вступ. ст. В.Э.Вацуро. М., 1994; *Проскурин О.А.* Новый Арзамас — Новый Иерусалим: Литературная игра в культурно-историческом контексте // НЛО. 1996, № 19. *А.М.*

«АРКА́ДИЯ» (ит. Arkadia) — поэтическое сообщество 17–18 вв., противостоявшее поэтам-маринистам; одна из многочисленных итальянских академий. Первые академии (по образцу античных) появились в Италии еще в середине 15 в.; они были связаны с традициями средневековых цеховых объединений (флорентийская Академия искусств рисунка или римская Академия Св.Луки). Из академий философской ориентации наиболее знаменита Платоновская академия во Флоренции (М.Фичино, Дж.Пико делла Мирандола, К.Ландино, А.Полициано). Мыслители собирались на одной из пригородных медицейских вилл, в Кареджи. Недалеко от Кареджи, в Кастелло, до сих пор существует Академия делла Круска, учрежденная в 1583 и сделавшая своей целью составление нормативного словаря итальянского языка; с давних пор эта академия считалась воплощением лингвистического ригоризма. Смешное (но имеющее свое историческое объяснение) название академии (от crusca, отруби) — отнюдь не исключение для Италии, давшей жизнь и Академии Рысей, и Академии Каторжников, и Академии Заблудших. Академии возникали и за границей, там, где имелись большие итальянские общины (Академия Паломников в Париже). В 17 в. обычным занятием членов литературных академий было чтение стихов и обсуждение разнообразных житейских и мировоззренческих вопросов, подчас анекдотического свойства. Фактически подобная деятельность знаменовала собой постепенную деградацию гуманистической культуры. Изобличая безделье, академики нередко сами впадали в праздное времяпровождение. Значительную роль в духовной жизни Италии 17 в. сыграла венецианская Академия дельи Инконьити, учрежденная в 1630 и распущенная 30 лет спустя вследствие крайнего радикализма ее политической ориентации. Речь идет о настоящем гнезде либертинизма в его итальянском изводе. Не было такого члена академии, у которого хотя бы одно сочинение не фигурировало в Индексе запрещенных книг. Академики увлекались «Адонисом» (1623) Дж.Марино, еще более крамольным «Рассуждением» (1534–39) П.Аретино, «Декамероном» (1350–53) Дж.Боккаччо. Члены Академии дельи Инконьити (Дж.Ф.Лоредано, Г.Лети, Ф.Паллавичино, Дж.Брузони) в своих книгах не стеснялись в выражениях по поводу продажности Церкви, монастырей как гнезд чувственности и разврата, дворов как средоточия двуличия. Впрочем, и эта академия не была свободна от псевдоученой риторики и всеядности, что заметно по двухтомному сборнику Лети «Академические причуды» (1654), где отдана дань и бурлескным изысканиям в области этимологии, и любовно-эротическим мотивам, и злободневным политическим рассуждениям. Весьма типичны для итальянских академий обсуждаемые в книге Лети проблемы: почему старцы спят меньше, чем молодежь? что такое «поцелуй по-флорентийски»? кто более несчастлив — влюбленный или же придворный?

Совершенно иной по своей направленности была академия «А.», возникшая в Риме в 1690. Ее учредителями стали поэты, художники и филологи, сгруппировавшиеся вокруг укрывшейся в Италии и принявшей католицизм королевы шведской Христины. Первое заседание состоялось 5 октября 1690, год спустя после кончины королевы. Основателей было 14, в т.ч. — теоретик и поэт Дж.В.Гравина (1664–1718), Дж.Крешимбени (1663–1728), Дж.Ф.Дзаппи (1667–1719) и др. Вскоре возникла сеть «филиалов» в разных регионах Италии. Само название академии было позаимствовано у ренессансного поэта Я.Саннадзаро, в своей «Аркадии» (1504) реанимировавшего традицию античной *буколики.* Эмблемой аркадийцы избрали флейту Пана, один из излюбленных инструментов пасторальных поэтов — он даже дал название поэтическому сборнику Марино «Флейта» (1620). В качестве небесного покровителя

аркадийцы рассматривали младенца Христа — ведь именно ему приходили поклоняться библейские пастухи. Сами академики носили условные антикизированные имена: Гравина именовался Опиком Эримантеем, Крешимбени — Альфесибеем Карием, Филикая — Полибием Эвмонием. Пасторальная атрибутика окружала членов «А.»; некоторый комизм и названия академии, и этой атрибутики хорошо ощущали современники. В отличие от множества других академий Сейченто, «А.» смогла стать центральным феноменом литературной жизни Италии конца 17 — начала 18 в.

Притязания аркадийцев были связаны со вполне определенной социокультурной ситуацией: с одной стороны, очевидная исчерпанность *маринизма*, с другой — стремление Италии, уставшей от непрестанных войн, к мирной жизни. Эти два обстоятельства объясняют ориентацию на Феокрита и Вергилия, поиск спонтанности и ясности. Социальный миф смыкался с поэтическим, причем классическая форма наполнялась христианским содержанием. Рационализм и эмпиризм «А.» вполне вписывались в рамки своего времени, определенные Декартом и Галилеем. При этом для аркадийцев была важна сбалансированность природы и разума, фантазии и интеллекта, свободного поэтического вымысла и правдоподобия; их гедонизм был столь же тщательно взвешен и выверен, как и нравоучительный заряд их творений. Фактически именно подобная сбалансированность рассматривалась ими как основа «хорошего *вкуса*» — в конце 17 в. эта категория выдвигается в центр споров об искусстве. Споры, приведшие в конечном итоге к формированию научной эстетики, первоначально разворачивались в эмпирическом русле; аркадийцы превозносили Ф.Петрарку и поносили маринистов, не замечая того, что многим обязаны их поэтическим принципам. Внутренняя противоречивость «А.» стала причиной раскола внутри академии, свершившегося в 1711, когда наиболее проницательный и радикально настроенный из аркадийцев, Гравина, поспорил с «умеренным» Крешимбени и попытался организовать собственную академию (одной из причин разрыва стала также крайне бюрократическая организация «А.», насаждавшаяся Крешимбени). В 1716–22 выходят в свет шесть томов поэтической продукции членов академии. Но постепенно все громче стали слышаться критические голоса в адрес «А.», становившейся анахроническим явлением. К середине 18 в. функции «А.» были практически исчерпаны, хотя формально она продолжала существовать. В 19 в. критики обычно иронизируют над ней не меньше, чем над маринизмом, хотя и признают ее достижения в области мелодики стиха, а также высоко оценивают деятельность «младоаркадийца» П.Метастазио.

Крупнейшая фигура среди аркадийцев — Джан Винченцо Гравина — не сразу стал приверженцем ортодоксального *классицизма*: в ранних сочинениях он рассуждает о жанровой свободе вполне в русле маньеристской и барочной эстетики. Новаторский характер носит его трактат «Поэтический разум» (1708), где поэзия объявляется формой рационального познания мира, хотя и несовершенной, но пригодной для невежественной, не способной к философскому мышлению, зато чуткой к образам аудитории. Гравина является также автором пяти суховатых, строго соответствующих классицистическим требованиям трагедий (в то же время театр французского классицизма он подвергал резкой критике), исторических и педагогических сочинений. Антиавторитарный, антидогматический пафос сочетался у Гравины с реанимацией платонизма и стремлением озарить бытие светом философского знания. Среди наиболее значительных поэтов «А.» — флорентиец Филикая (1642–1707), автор опубликованного посмертно сборника «Тосканские стихи» (1 т. — 1707, 2 т. — 1793). Совершенствуя стиль и язык, он активно противостоял маринистам. В его творчестве соединились религиозная и политическая темы. Разнообразнее творчество Франческо де Лемене (1634–1704), дипломата и поэта, в молодости отдавшего дань популярным у светской публики *сонетам*, ариям и *мадригалам*, но затем, после серьезной болезни, переключившегося на религиозную тематику и сделавшего своей музой Аквината («Трактат о Боге», 1684, «Розарий Девы Марии», 1691). Стихи Лемене отличают искренний человеческий акцент, стремление к простоте и ясности. В конце жизни он пробовал себя и в области театра. Написанная на диалекте комедия «Супруга Франческа» (опубл. 1709) представляла собой новаторское произведение, где очень живо воссоздавался жизненный уклад итальянского провинциального города. Учителем Пьетро Трапасси (1698–1782) стал Гравина; он не только обучил его классическим языкам и литературе, но и дал ему имя в греческом духе, под которым тот и стал знаменитым поэтом — Метастазио. Перебравшись из Рима в Неаполь, он сочинял стихи, мифологические идиллии и театральные пьесы. Успех снискала его *мелодрама* «Покинутая Дидона» (1724), где эпизод из Вергилия был переработан в духе новейших сентименталистских веяний, а постановка отличалась зрелищностью и мастерством хореографии. Затем Метастазио совершенствует свой стиль в ряде других мелодрам на античные сюжеты, а в 1770 становится придворным поэтом Карла VI в Праге. Его героико-сентиментальный стиль представлял собой ревизию традиций классицистического театра — правило «*трех единств*» он решительно отрицал. Метастазио пользовался популярностью у музыкантов — к его мелодраме «Олимпиада» (1732) было написано ок. 50 различных партитур.

Лит.: *Реизов Б.Г.* Мелодрама и Метастазио // Он же. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966; *Голенищев-Кутузов И.* Аркадия и предромантизм // Он же. Романские литературы. М., 1975; *Natali G.* L'Arcadia. Roma, 1946; *Toffanin G.* L'Arcadia. Bologna, 1946; *Binni W.* L'Arcadia e il Metastasio. Firenze, 1963; *Quondam Giovanni Maria A.* Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina. Milano, 1968; *Di Biase C.* Arcadia edificante (Menzini-Filicaia-Guidi-Maggi-Lemene). Napoli, 1969; *Consoli D.* Realtà e fantasia nel classicismo di Gian Vincenzo Gravina. Milano, 1970; Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon. / A cura di A.M.Giorgetti Vichi. Roma, 1977; *Sala di Felice E.* L'età dell'Arcadia. Palermo, 1978.

К.А.Чекалов

А́РСИС И ТЕ́ЗИС (греч. arsis — подъем, thesis — опускание ноги в пляске) — *сильное* и *слабое* место в ритме стиха; то же, что *икт* и междуиктовый интервал. См. также *Сильное место и слабое место.*

М.Л.Гаспаров

АРТЕФА́КТ (лат. artefactum — искусственно сделанное) — внешнее материальное произведение, материальный объект. Понятие употреблено С.Т.Колриджем в 1834. В литературном произведении можно различать А. и эстетический объект. А. является способом существования эстетического объекта. Художественное творение в целом представляет собой единство эстетического

объекта и А. Первый сосредоточивает в себе сущность произведения, второй гарантирует его стабильность, сохранность. Т.о., «эстетический объект как бы таится в артефакте» (Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 147). А. способен влиять на эстетический объект, становиться одним из его моментов. Таковы, в частности, курсив, разрядка и прочие шрифтовые обозначения, акцентирующие мысль автора.

М.А.Смирнова

АРТУ́РОВСКИЙ РОМА́Н (англ. Arthurian romance), «романы Круглого стола» — разновидность *рыцарского романа*, возникшая на основе народных *легенд*, а также латинской хроники Гальфрида Монмаутского «История королей Британии» (ок. 1137) о короле бриттов Артуре (5–6 вв.), боровшемся против англосаксонских завоевателей. Король Артур, его жена Джиневра, рыцари, пирующие за огромным Круглым столом, чародей Мерлин, благородный рыцарь Ланселот — герои цикла романов о рыцарях, отправлявшихся на поиск святого Грааля — символа Божественной Благодати. Одним из эпизодов А.р. является сказание о Тристане и Изольде. Создателем А.р. был французский поэт Кретьен де Труа (12 в.). В Германии его романы перевел *миннезингер* Гартман фон Ауэ (12–13 вв.); обработку легенды о святом Граале сделал Вольфрам фон Эшенбах в «Парцифале» (1198–1210). Лучший английским А.р. в стихах — «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» (14 в.). Т.Мэлори переработал легенды «артуровского цикла» в романе «Смерть Артура» (1469). Образ короля Артура встречается у Э.Спенсера в эпической поэме «Королева фей» (1590–96), у К.Л.Иммермана в мистерии «Мерлин» (1832), у Э.Булвера-Литтона в поэме «Принц Артур» (1849), у А.Теннисона в «Королевских идиллиях» (1859), у Р.Вагнера в опере «Лоэнгрин» (1850), У.Морриса в поэме «Защита Гиневры» (1858). Пародийное осмысление А.р. дано в книге Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889). По мотивам Артуровской легенды написаны поэмы американского поэта Э.А.Робинсона «Мерлин» (1917), «Ланселот» (1920).

Лит.: *Bruce J.D.* The evolution of Arthurian romance. Göttingen; Baltimore, 1923. Vol. 1–2; *Loomis R.S.* The development of Arthurian romance. L., 1963; *Marx J.* Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne. P., 1965; *Brogsitter K.O.* Artusepik. Stuttgart, 1980 *А.Н.*

АРХАИ́ЗМ (греч. archaios — древний) — устаревшее или вышедшее из общего употребления слово, оборот речи, грамматическая форма. Может быть собственно лексическим (напр., славянизмы) и историческим (историзмы — слова, обозначающие исчезнувшие предметы или понятия). Лексические А. часто используются в поэтической речи, придавая ей особую торжественность и приподнятость; в прозаическом произведении они могут служить речевой характеристике персонажа или, наряду с историзмами, создавать исторический колорит изображаемой эпохи. Особенно часто историзмы встречаются в исторических романах. Используются А. и в пародийно-сатирической литературе как одно из средств выражения авторской *иронии*.

АРХЕТИ́П (греч. archētypos — первообраз) — обозначение наиболее общих и фундаментальных изначальных мотивов и образов, имеющих общечеловеческий характер и лежащих в основе любых художественных структур. Термин впервые использовался в античном платонизме, в 20 в. введен в широкий культурный обиход швейцарским психоаналитиком и мифологом К.Г.Юнгом («Об архетипах», 1937). Для Платона А. как «идея» — своего рода «матрица» материального мира, для Юнга А. — основа структурирования «бессознательного» (причем если *у З.Фрейда это бессознательное индивидуально и реализуется в различных «комплексах», то у Юнга оно имеет* общую психофизиологическую природу, не детерминированную средой и опытом, лежащую глубже индивидуального бессознательного и несущую память нации, расы, всего человечества — становясь, таким образом, коллективным бессознательным).

А., будучи, по сути, не самим образом (или мотивом), но его «схемой», обладает качеством универсальности, сопрягая прошлое и настоящее, всеобщее и частное, *свершившееся и потенциально возможное, что проявляется* не только в художественной (от архаического ритуала и мифа до произведений новейшего искусства, в т.ч. литературы), но и в обыденной психической деятельности человека (снах, фантазиях). Забвение или разрушение А. является главной причиной как индивидуального нервного расстройства, так и «расстройства цивилизации». Поэтому для юнгианцев воспроизведение А. искусством — основное требование эстетики, а именно степенью насыщенности архетипическими образами и мотивами определяется ценность и сила воздействия художественного произведения. Согласно юнгианской эстетике, литературоведческий анализ есть прежде всего вычленение А. из наличествующих в произведении символов, мифологем и мотивов. Юнгианской методологии придерживается ритуально-мифологическая критика, сводящая содержание любого произведения к фольклорно-мифологической основе, игнорируя при этом специфический историко-литературный контекст, индивидуальное своеобразие художника, новое эстетическое качество произведения. Иррационалистическая трактовка А. вводит это понятие в круг представлений о «мировой душе», «мистическом опыте»; рационалистический вариант подхода к проблеме предлагает структуралист К.Леви-Стросс. Современный российский культуролог Е.М.Мелетинский, исследуя трансформацию мифологических представлений на более поздних уровнях развития художественной культуры (фольклор, *Средневековье*, *Возрождение*, Новое время), расширяет представление о границах А., обогащая его элементами «опытного», «приобретенного» сознания и сообщая понятию А. категорию историчности, что сближает последний с понятием *вечных образов*. Традиционны А. «двойников» («тени», образы «дьяволов» — второго, «низшего» «я» человека); «мудрых стариков (старух)», символизирующие «дух», скрытый за хаосом земного мироздания; матери как символа вечного возрождения, т.е. преодоления смерти, бессмертия; мотива преображения как акта смены одежды; потопа как смены вех в истории человечества, очищения и жертвоприношения во имя новой жизни. Юнгианская трактовка А. оказала значительное влияние на литературу 20 в. (Г.Гессе, Т.Манн, Дж.Джойс, Г.Гарсия Маркес и др.).

Лит.: *Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К.Г.Юнга и закономерности творческой фантазии // ВЛ. 1970. № 3; *Вейман Р.* История литературы и мифология. М., 1975; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. 2-е изд. М., 1995; *Bodkin M.* Archetypal patterns in poetry. L., 1963. *Г.В.Якушева*

АРХИТЕКТО́НИКА (греч. architektonikē — строительное искусство, конструкция здания) — ценностная структура эстетического объекта, т.е. мира *героя*, воспринятого *читателем*. В таком истолковании А. противопоставляется *композиции*, т.е. организации материала (в литературном произведении — словесного) или же системе средств изображения (приемов). М.М.Бахтин последовательно разграничивает формы архитектонические (герой, тип, характер; *юмор*, *трагическое* и *комическое*; лирическое) и композиционные (*диалог*, *жанр*, актовое членение в драме; глава, *строфа*, *строка*, *стихотворение*). В философской эстетике 1920-х — 30-х есть и другие варианты этого подхода. Два вида форм, организующих либо сам изображенный мир, либо его изображение, разграничивает П.А.Флоренский, хотя вместо термина А. у него в той же функции антонима «композиции» применен синонимичный термин «конструкция» (Флоренский, 112–130). А.Ф.Лосев, не используя понятия А. (а равным образом и «композиция»), различал в качестве взаимоопределяющих аспектов художественной формы «смысловую предметность» и адекватно ее воспроизводящую «внесмысловую инаковость» (Лосев, 45). Также не употребляя термина А., Р.Ингарден характеризует различие между скульптурой как «вещью» и созерцаемым эстетическим объектом в формулировках, почти идентичных бахтинским. Все эти авторы усматривают саму сущность художественного произведения в антиномии двух разнородных и несовместимых планов бытия, находящихся тем не менее в очевидном и парадоксальном единстве.

Идея А. как обозначения структуры иной реальности, нежели действительность читателя (которой и принадлежит композиция), противостояла двум полярным тенденциям, выявившимся в теории искусства к началу 20 в. С одной стороны, это идея «единства формы и содержания». В русской «реальной» критике и близкой к ней *культурно-исторической школе* упомянутое единство было понято как выражение общественно значимых внеэстетических идей в подходящих и эстетически оцениваемых словесных формах (акцент при этом лежал именно на идеях). С другой — понятие «внутренней формы». Согласно учению А.А.Потебни, форма в таком ее понимании заложена в свойствах самого языка. Отсюда эстетизация в русской «*формальной школе*» техники искусства, позволяющая вообще вынести за скобки пресловутое «идейное содержание». Понятие А. — элемент осуществленного научного синтеза: содержание понято как эстетически организованная и «оцельненная» автором система ценностей изображенного мира, а форма трактуется одновременно вполне технически и телеологически — «как технический аппарат эстетического свершения» (Бахтин, 17). Непосредственная подготовка этого синтеза — идеи формального европейского искусствознания рубежа 19–20 вв., которое и ввело в научный оборот термин А. (в поэтике его использовал, напр., О.Вальцель), противопоставив, в частности, «формы выражения» и «способы изображения как такового» (Вёльфлин, 15–18). В более глубокой перспективе это — возврат (через неоплатонизм) к идеям античной эстетики о соотношении «эйдоса», вещи и формы.

Лит.: *Вальцель О.* Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы. Л., 1928; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. М., 1993; *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993; *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. СПб., 1994; *Лосев А.Ф.* Форма — стиль — выражение. М., 1995; *Тамарченко Н.Д.* «Композиция и архитектоника» или «композиция и конструкция»? (М.М.Бахтин и П.А.Флоренский) // Литературоведение и литературоведы. Коломна, 1996.

Н.Д.Тамарченко

АСИНДЕТО́Н см. *Бессоюзие.*

АССОНА́НС (фр. assonance — созвучие, от лат. assono — откликаюсь) — 1. Повторение гласных звуков, преимущественно ударных, основной элемент *фоники*; 2. Неточная *рифма*, в которой совпадает ударный гласный и не совпадают согласные, напр.: рука — стена — удар — размах — балласт...; такой А. был употребителен в средневековой романской поэзии («Песнь о Роланде», *романсы испанские* и позднейшие подражания им). Иногда А. называется всякая неточная рифма.

М.Л.Гаспаров

АСТЕЙЗМ (греч. asteïsmos — остроумие, шутка, букв. — столичность) — разновидность *иронии* как *тропа*: похвала (обычно — самому себе) в форме порицания («я, человек простой...»). В широком смысле слова — всякая изящная шутка. Ср. *Антифраз.*

М.Л.Гаспаров

АСТРО́НИМ (греч. astron — звезда; onyma — имя) — один из видов *псевдонима*: обозначение имени автора каким-либо типографским знаком, напр. звездочками. Название объясняется тем, что первоначально в Западной Европе для обозначения А. использовались условные знаки небесных тел.

АТЕЛЛА́НА (лат. atellana, от Atella — города в области осков) — народная италийская *комедия*. А. сложилась у южноиталийского народа осков, как полагают, под влиянием греческой комедии. В Риме А. укоренилась намного раньше греческих драматических жанров, но представлялась долгое время на оскском языке. В А. действовали всего четыре шутовских персонажа с жестко определенными карикатурными характерами: Буккон — хвастун и обжора, Макк — дурак, Папп — глупый старик, Доссен — проходимец. На рубеже 2–1 вв. до н.э. была создана литературная латинская А. Сохранилось незначительные отрывки 120 пьес, принадлежащих двум авторам: Луцию Помпонию и Новию. А. писалась стихами, более точного представления о ее художественной форме составить нельзя из-за фрагментарности текстов. Цицерон (Письма к друзьям IX,16,7) свидетельствует об обычае ставить А. после латинской *трагедии*, но это не говорит о каком-либо сходстве с греческой *сатировской драмой*, которая следовала за трагедией в афинском театре. О содержании А. можно судить по сохранившимся названиям: большинство было посвящено бытовым темам (напр., «Свадьба», «Сводник» Помпония); «Братья» Помпония — *пародия* на *паллиату*, вероятно, на одноименную комедию Теренция; известно также несколько А. с мифологическими названиями («Андромаха» Новия), которые могут представлять пародии на трагедию. Следы А. сохранились в *комедии дель арте.*

Лит.: *Ribbeck O.* Scaenicae Romanae poesis fragmenta. Lipsiae, 1897–1898; *De Loreñzi A.* Pulcinella. Napoli, 1957; *Frassinetti P.* Attellanae fabulae. Roma, 1967.

А.Е.Кузнецов

АТРИБУ́ЦИЯ (лат. attributio — приписывание) — установление автора художественного произведения (когда оно анонимно или подписано *псевдонимом*) или времени и места его создания (наряду с термином употребляется и термин эвристика). А. — одна из основных и древнейших проблем *текстологии*. Еще в античную эпоху возникли сомнения в принадлежности Гомеру «Илиады» и «Одиссеи»; в конце 18 в. связанные с личностью Гомера А. выросли в «гомеровский вопрос»: являются ли гомеровские поэмы созданием одного автора или нескольких поэтов-*рапсодов*. В середине 19 в. возник «шекспировский вопрос» вокруг авторства шекспировских пьес, которые приписывались различным лицам. А. весьма важна при изучении древнерусской литературы, произведения которой были в большей части анонимными. А. осуществлялась в следующих направлениях: поиски документально-фактических доказательств (*автографы* писателей, их переписка, *мемуары* современников, архивные материалы); раскрытие образного содержания текста (сопоставление анонимного произведения и бесспорно принадлежащих предполагаемому автору текстов); анализ языка и стиля произведения. Доказательную А. может дать только комплексное использование всех этих элементов. Произведения, которые нельзя признать бесспорно принадлежащими данному автору, в научных изданиях помещаются в разделе «Dubia» (лат. dubitare — сомневаться). Частным случаем А. является атетеза — отрицание принадлежности данному автору произведения, ранее ему приписывавшегося.

Лит.: *Масанов Ю.И.* В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок / Под ред. П.Н.Беркова. М., 1963.

Е.И.Прохоров

АТТИКИ́ЗМ — литературное направление в древнегреческой и отчасти в древнеримской *риторике*. Развилось во 2 в. до н.э. как реакция на *азианизм*, культивировало «подражание *классикам*» — соблюдение языковых норм аттических прозаиков 5 в. до н.э., простоту и строгость стиля. В области стиля А. уступил *азианизму*, но в области языка одержал верх: имитация языка аттичной прозы многовековой давности осталась идеалом всего позднеантичного греческого красноречия.

М.Л.Гаспаров

АТТИ́ЧЕСКАЯ КОМЕ́ДИЯ см. *Комедия античная*.

А́УТО, а у т у (исп. auto от лат. actus — действие, акт) — одноактное драматическое представление религиозно-аллегорического содержания в Испании и Португалии (вторая половина 13–18 вв.). Вначале исполнявшееся 3–4 любителями, А. в 16–17 вв., обогатившись элементами народного *фарса*, превратилась в пышное зрелище, близкое *мистерии*. Тексты А. писали Ж.Висенте (Португалия), Лопе Ф. де Вега Карпьо и Тирсо де Молина (Испания). Классическую форму А. придал испанский драматург П.Кальдерон де ла Барка, автор ок. 80 А.

АФОРИ́ЗМ (греч. aphorismos — определение, краткое изречение) — обобщенная мысль, выраженная в лаконичной, художественно заостренной форме (обычно с помощью *антитезы*, *гиперболы*, *параллелизма* и пр.). В фольклоре к А. относятся *поговорки* и *пословицы*, в литературе — *гномы* или *сентенции* (А. без имени *автора*), *апофегмы* (А., приписанные определенному лицу), *хрии* (А. определенного лица в определенных обстоятельствах); А. морального содержания называется также *максима*. А. часто извлекались из литературных произведений (античные и средневековые сборники), но бытовали и как самостоятельный жанр (Ф.де Ларошфуко, Б.Паскаль, Ж.де Лабрюйер, Л.де К.Вовенарг, Г.К.Лихтенберг, И.В.Гёте и др.); пародические — у Козьмы Пруткова.

М.Л.Гаспаров

А́ЭД (греч. aoidos — певец) — древнегреческий сочинитель и исполнитель эпических песен (8–7 вв. до н.э.), импровизировавший под аккомпанемент струнного инструмента. В гомеровских поэмах А. изображаются как певцы на службе общин и царей, но были и странствующие певцы-исполнители. Искусство А. сыграло существенную роль в развитии греческого эпоса.

Лит.: *Толстой И.И.* Аэды. М., 1958.

Б

«БАЗО́Ш» (фр. Basoche от лат. basilica — базилика, судебное здание) — средневековая корпорация парижских судебных клерков, основанная в 1302 с позволения Филиппа IV Красивого. «Б.» устраивала ежегодные театральные представления, включавшие *мистерии*, *фарсы*, *соти*, *моралите*, а также пародийные судебные процессы (cause grasse) в форме *бурлеска*. Иногда «Б.» выступала совместно с «*Беззаботными ребятами*» и «*Братством Страстей Господних*». Простонародный грубовато-комический диалог в спектаклях «Б.» изобиловал политическими и личными выпадами, нередко направленными против короля и его приближенных. В связи с этим в 1538 была введена *цензура* на «Б.», а в 1540 запрещены насмешки над живыми лицами. После 1582 сведения о театре «Б.» отсутствуют, однако в провинциальных городах (Тулуза, Бордо, Гренобль) корпорации «Б». просуществовали до 1790.

Лит.: *Harvey H.* The theatre of the Basoche. Cambridge (Mass.), 1941. *А.Н.*

БАЙРОНИ́ЗМ — литературное настроение, представляющее собою один из эпизодов поэзии «*мировой скорби*» и ведущее свое начало от английского поэта Дж.Г.Н.Байрона (1788–1824), придавшего этой поэзии оригинальный отпечаток. Космополитический размах творчества, его соответствие запросам эпохи, склонной к пессимистической оценке жизни, и эстетическая ценность были причинами широкой популярностни Байрона в 1820-х — 40-х и создали школу последователей, называемых байронистами во всех европейских литературах. Б. проявлялся в самых разнообразных формах, будь то прямое подражание, или заимствование, или общий импульс, или более или менее широкое влияние, или полубессознательная реминисценция, причем зависимость байрониста от своего образца находилась в обратном отношении с силою его таланта: чем крупнее был талант, тем меньше была эта зависимость и тем более Б. являлся лишь элементом (более или менее плодотворным) в развитии собственных творческих замыслов поэта.

Б. всего менее сказался на родине его родоначальника, где свойственный ему дух резкого социально-политического протеста, свободомыслия, космополитизма и пессимизма мало соответствовал национальным традициям и настроению английского общества. Тем не менее, и в Англии некоторые писатели не избегли обаяния байроновской личности и поэзии: Т.Карлейль (1795–1881) был в молодости его страстным поклонником и прочувствованно оплакал его трагическую смерть; Б.Дизраэли (1804–81), впоследствии лорд Биконсфилд, с большой симпатией изобразил Байрона в романе «Венеция» (1837), А.Теннисон (1809–92) в ранней молодости благоговел перед ним, Дж.Рёскин (1819–1900), поклонник «религии красоты» и социальный реформатор, воспринимал Байрона, как индивидуалиста, поклонника природы и борца за народное благо.

Гораздо могущественнее и прочнее оказался Б. на континенте Европы, где знакомство с поэзией Байрона и восхищение ею относятся уже к последним годам жизни поэта (1819–24) и достигают широкого развития после его героической смерти за свободу Греции, доказавшей, что слово не расходилось у него с делом, и повысившей к нему общественные симпатии.

Во Франции почти ни один представитель «романтической школы» не избежал обаяния Байрона. Ему подчинился, хотя и на короткий срок, А.Ламартин, написавший V песнь «Чайльд-Гарольда» (1825), которой, однако, он только доказал свое коренное различие, как прирожденного оптимиста, от певца мировой скорби. Пессимист А.де Виньи (1797–1863) нашел в Байроне родственное настроение, поэтическое выражение которого он использовал для собственных задач. В.Гюго (1802–85) воспринял Б. преимущественно с его оппозиционно-политической стороны, ценя в Байроне всего более певца политической свободы, защитника угнетенных греков. Вторая часть (1810) «Чайльд-Гарольда» и «восточные поэмы» вдохновили его на «Восточные мотивы» (1829), протестующие герои его драм — Рюи Блаз, Эрнани и др. — родственны байроновским. Стендаля (1789–1842) привлек индивидуализм байроновских героев, их культ сильной личности, избранной натуры, не знающей препон для своих страстей; таков Сорель в романе «Красное и черное» (1831). А.де Мюссе (1810–57), оказались гораздо родственнее меланхолия, разочарование, недовольство собою, душевный разлад, свойственные байроновским героям; типы Мюссе обыкновенно примыкают либо к Чайльд-Гарольду, как пресытившемуся сластолюбцу, либо к Дон Жуану с его культом эпикурейского наслаждения жизнью, не дающего духовного удовлетворения. Простым подражателем Мюссе никогда не был, но в юные годы (до 1835) испытал известное воздействие со стороны английского поэта, следуя за ним и в технике, и в примеси юмора к скорби.

В других романских землях Б. произвел наибольшее впечатление своей политическою стороною. Итальянцы чтили в Байроне энергичного борца за их политическую свободу от Австрии. С такой точки зрения выражали большое сочувствие английскому поэту Сильвио Пеллико (1782–1854), Винченцо Монти (1754–1826), Дж.Мадзини. Отдельные отголоски замечаются у Дж.Леопарди (1798–1837), бывшего самостоятельным представителем поэзии «мировой скорби», Уго Фосколо (1778–1827), Ф.Д.Гверацци (1804–73) и др.

В Испании высоко ставились освободительные тенденции поэзии Байрона, что выразилось у Х.Эспронседы (1817–93), которого можно считать наиболее законченным типом байрониста на испанской почве.

В Германии первым признал Байрона И.В.Гёте, считавший творца «Манфреда» (1817) и «Дон Жуана» (1818–23) величайшим поэтом 19 в. и изобразивший

его во второй части «Фауста» (1831) в лице гениального юноши-идеалиста Эвфориона, безвременно погибающего и горько оплакиваемого окружающими. Не будучи сам байронистом, Гёте проложил дорогу поэтам «*Молодой Германии*», из которых Г.Гейне (1799–1857) обыкновенно считается наиболее талантливым представителем Б. в немецкой литературе. Элементы Б. замечались уже в первых стихотворениях Гейне, изданных в 1822, и нашли развитие в «Лирическом интермеццо» (1823). Героям своих трагедий — Альманзору и Ратклифу — Гейне придал некоторые черты байроновских типов. Его «Германия. Зимняя сказка» (1844) напоминает политические сатиры Байрона. В них присутствует байроновское соединение глубокого лиризма с наклонностью к общественно-политической сатире и юмору. В группе немецких политических лириков, шествовавших по стезе Байрона, особенно выделяется Георг Гервег (1817–75), называвший поэзию своего вдохновителя «небесною песнью» и наполнивший свои «Стихи живого человека» (1841) таким же страстным пафосом свободы; рядом с ним стоят Ф.Фрейлиграт (1810–76), Г.фон Фаллерслебен (1798–1874) и др. В произведениях австрийского поэта Н.Ленау (1802–50) нередко звучат отголоски «*мировой скорби*».

Б. повлиял и на славянские литературы. В Польше первым был А.Мальчевский (1793–1826), написавший поэму «Мария» (1825) в совершенно байроновском духе. Дань увлечению Б. отдал А.Мицкевич (1798–1855). В «Крымских сонетах» (1826) замечаются отзвуки «восточных» поэм Байрона; в «Конраде Валленроде» (1828) герой поэмы напоминает байроновского Конрада в «Корсаре» (1814) и Лару; в третьей части «Дзядов» (1832) поэт увлекается образом Манфреда и Каина. З.Красиньский (1812–59) называл Байрона «бесспорно великим поэтом», блестящим метеором, молнией, разрезавшей тьму, и в молодости испытал на себе его влияние, а выйдя на самостоятельную дорогу, в «Небожественной Комедии» (1835) и «Иридионе» (1836) сохранил следы былого увлечения. Истинным байронистом был Ю.Словацкий (1809–49); ему были доступны почти все стороны многогранной поэзии автора «Чайльд-Гарольда», за исключением политического радикализма, которого польский поэт не разделял. В 1832–33 он издал шесть поэм во вкусе байроновских: «Гуго», «Змей», «Ян Белецкий», «Араб», «Монах», «Ламбро»; байроновские отголоски слышатся и в драмах «Мария Стюарт» (1830) и «Миндовг» (1831), а также в более поздней поэме «В Швейцарии» (1839) и драме «Кордиан» (1834). Впечатление, произведенное на Словацкого «Дон Жуаном» Байрона, отразилась на его поэтическом «Странствии на восток» (1836–39) и поэме «Бенёвский» (1841).

Такое же влияние имел Б. и в России, где первое знакомство с поэзией Байрона относится к 1819, когда ею заинтересовался кружок П.А.Вяземского (1792–1878) и В.А.Жуковского (1783–1852). Почти все поэты пушкинской эпохи переводили Байрона или выражали сочувствие его поэзии. Отголоски Б. проявляются у В.К.Кюхельбекера (1797–1840), К.Н.Батюшкова, (1787–1855), Д.В.Веневитинова (1805–27), А.А.Дельвига (1798–1831) и др. И.И.Козлов (1779–1840) знал многие произведения Байрона наизусть, переводил их и подражал им. Е.А.Баратынский (1800–44), которого друзья называли «Гамлетом», был предрасположен к «мировой скорби» («Последняя смерть», 1827, навеяна байроновской «Тьмою», 1816). Обаяние Б. испытал А.И.Полежаев (1805–38), скорбь которого являлась не столько «мировою», сколько личною. А.А.Бестужев-Марлинский (1797–1837) в многочисленных повестях довел байронические типы до утрировки и ходульности. А.С.Пушкин в ссылке на юге России, по собственному его выражению, «с ума сходил по Байрону»; прочитав «Корсара», он «почувствовал себя поэтом». Пушкин был также в восторге от «Дон Жуана», высоко ценил «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809–18) и другие произведения Байрона. Лирико-эпическими поэмами Байрона навеяны «Кавказский пленник» (1820–21), «Бахчисарайский фонтан» (1821–23), «Цыганы» (1824) и отчасти «Полтава» (1828; с эпиграфом из Байрона и ссылкой на его «Мазепу», 1819). Своего «Онегина» сам поэт сближал с «Беппо» (1818), еще чаще с «Дон Жуаном»; никто, может быть, кроме Мюссе, не усвоил себе так блестяще, как Пушкин, технику байроновских лирических отступлений; в романе встречаются прямые реминисценции из «Дон Жуана»; «Домик в Коломне» (1830) и «Граф Нулин» (1825) также задуманы под впечатлением «Беппо». У Байрона нашел Пушкин вдохновляющие примеры не только реализма и лиризма, но и живописи природы и пафоса в прославлении свободы («Восстань, о Греция, восстань...», 1829, «Кинжал», 1821 и др.). Собственно «мировая скорбь» мало была свойственна жизнерадостной и уравновешенной природе Пушкина, почему Б. и был лишь мимолетным эпизодом в эволюции его творчества.

Гораздо глубже Б. затронул Лермонтова; его мятежная и меланхолическая душа, замкнутая в своем «я», была близка Байрону и его излюбленным героям с Манфредом во главе: «У нас одна душа, одни и те же муки» («Не думай, чтоб я был...», 1830), — писал он в ранней юности. Байроновские мотивы он перерабатывает совершенно самостоятельно, опираясь на личные переживания и запросы русской современности; недаром же он называл себя «не Байроном, а другим, неведомым избранником... с русскою душой» (1832). Об этом свидетельствуют и лирика поэта, и его поэмы («Мцыри», 1840; «Демон», 1829–39; «Измаил-Бей», 1832; «Герой нашего времени», 1839–40). Б. у него сочетался с *руссоизмом*, воспринятым и непосредственно, и через Байрона, бывшего поклонником Руссо. В Печорине Лермонтов создал вариант байроновского «скорбника»; но на русской почве этот тип вообще значительно измельчал, перестав быть борцом за идеалы общественной и политической свободы в силу специфических условий русской культуры. Пушкин развенчает Алеко за его «гордыню» и «своеволие», Лермонтов в предисловии заявляет, что Печорин — предостерегающий образ, составленный из пороков того времени. *М.Н.Розанов*

Лит.: *Спасович В.Д.* Байронизм у Пушкина и Лермонтова. Вильно, 1911; *Веселовский А.Н.* Этюды о байронизме // Он же. Этюды и характеристики. 4-е изд. М., 1912. Т. 1; *Розанов М.Н.* Байронические мотивы в творчестве Лермонтова // Венок М.Ю.Лермонтову. М.; Пг., 1914; *Маслов В.И.* Начальный период байронизма в России. Киев, 1915; *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978; *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М., 1995; *Muoni G.* La fama del Byron e il byronismo in Italia. Milano, 1903; *Leonard W.E.* Byron and

byronism in America. Boston, 1905; *Ochsenbein W.* Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland und sein Einfluss auf den jungen Heine. Bern, 1905; *Estève Ed.* Byron et le romantisme français. P., 1907; *Symon. J.D.* Byron in perspective. L., 1924; Byron's political and cultural influence in nineteenth century Europe / Ed. P.G.Trueblood. L., 1981; *Hoffmeister G.* Byron und der europäische Byronismus. Darmstsdt, 1983.

БАЛЛА́ДА (фр. ballade, от прованс. balada — танцевальная песня) — 1. *Твердая форма* французской поэзии 14–15 вв.: три строфы на одинаковые рифмы (ababbcbc для 8-сложного, ababbccdcd для 10-сложного стиха) с *рефреном* и заключительной полустрофой — «посылкой» (обращением к адресату). Развилась из скрещения северофранцузской танцевальной «баллеты» и провансальско-итальянской полуканцоны. Яркие образцы — в поэзии Ф.Вийона. Распространение за пределами французского *Средневековья* получила лишь в стилизациях (В.Я.Брюсов, М.А.Кузмин и др.); 2. Лиро-эпический жанр англо-шотландской народной поэзии 14–16 вв. на исторические (позднее также сказочные и бытовые) темы — о пограничных войнах, о народном легендарном герое Робине Гуде (сходны с *романсом испанским*, некоторыми видами русских *былин* и *исторических песен* и немецкими народными песнями, впоследствии тоже названными Б.) — обычно с трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием, драматическим диалогом. Интерес к народным балладам в эпоху *предромантизма* и *романтизма* (сборники народной поэзии Т.Перси «Памятники старинной английской поэзии» (1765) и Л.Арнима совместно с К.Брентано «Волшебный рог мальчика» (1806–08) породил аналогичный жанр литературной Б. (В.Скотт, Р.Саути, Г.Бюргер, Ф.Шиллер, И.В.Гёте, А.Мицкевич, В.А.Жуковский, А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, А.К.Толстой и др.); здесь обычно разрабатывалась сказочная или историческая тематика, современные темы привлекались редко, обычно с целью героизации события или, наоборот, иронически (Г.Гейне). В современной поэзии форму Б. часто получали стихи о войне (Н.С.Тихонов, К.М.Симонов). Литературная Б. имеет тенденцию к сближению с городским фольклором, эстрадной песней (Б.Брехт).

Лит.: *Weissert G.* Ballade. Stuttgart, 1980. *М.Л.Гаспаров*

БАЛЛА́ДНАЯ О́ПЕРА (англ. ballad opera) — ранняя форма музыкальной *комедии*. Была создана как жанр английским поэтом и драматургом Джоном Геем (1685–1732), который по совету Дж.Свифта, предложившего ему идею «ньюгейтской пасторали» (Ньюгейт — лондонская тюрьма), написал пародийную «Оперу нищего» (1728) с элементами политической сатиры. В Б.о. Гея, имевшей шумный успех и сочетавшей элементы *фарса* и *комедии сентиментальной*, изображена связь уголовного мира с представителями закона. Продолжением стала другая Б.о. Гея «Полли» (1729), поставленная только в 1777. Р.Б.Шеридан обратился к этому жанру в комедии «Дуэнья» (1775), затмившей в конце 18 в. славу «Оперы нищего». В 20 в. образцами Б.о. стали «Моя прекрасная леди» (1956, музыка Ф.Лоу, либретто А.Дж.Лернера), написанная на основе комедии Б.Шоу «Пигмалион» (1912) и комедия Б.Брехта «Трехгрошовая опера» (1928), использовавшего Б.о. Гея. *А.Н.*

БАЛЛА́ТА (ит. ballare — танцевать) итальянский песенный лирический жанр, получивший распространение с 13 в. и имеющий истоки в народных танцевальных песнях шутливо-любовного содержания. По форме Б. близка французскому *вирелэ* и состоит из *строф*, чередующихся с *рефреном*. Б. культивируют поэты «*нового сладостного стиля*» (Данте, Г.Кавальканти); ее наивысший расцвет приходится на 14 в. (Ф.Петрарка, Дж.Боккаччо, Ф.Саккетти); в 15 в. она входит в репертуар жанров Лоренцо Медичи и А.Полициано. После длительного забвения Б. вновь оживает в 19 в. в творчестве Г.Д'Аннунцио и Дж.Кардуччи. *Т.Ю.*

БА́РД (др.-ирланд. bard) — придворный певец в древней Ирландии, основной социальной функцией которого было прославление благородства и подвигов королей и вождей. В отличие от *филидов*, Б. просуществовали до 17 в., оставаясь единственными хранителями устной эпической традиции. Поэзия Б. оказала влияние на романтиков в Англии. В широком смысле Б. называется поэт — исполнитель своих песен. *М.А.Абрамова*

БАРО́ККО (порт. barrocco — жемчужина неправильной формы) — одно из направлений в искусстве и литературе 17 в., сохранившееся и развивавшееся в некоторых странах (Германия, Австрия, Италия, Россия) и в эпоху *Просвещения*. Слово «Б.» существовало на нескольких языках — португальском, итальянском, латыни, испанском — задолго до этого периода и имело несколько различных значений (одна из фигур силлогизма в схоластическом рассуждении, вид финансовой операции, жемчужина неправильной формы), каждое из которых включало переносный смысл «странного, неправильного, экстравагантного» и имело пренебрежительный оттенок. К явлениям искусства (музыке, архитектуре) Б. стало прилагаться уже во второй половине 18 в., а в 19 в. появились первые труды искусствоведов (Я.Буркхардт, 1865; Г.Вёльфлин, 1888), в которых Б. расценивалось как явление, возникшее на закате *Возрождения*, но уже не трактовалось абсолютно негативно. В 20 в. началась эстетическая реабилитация Б. как направления в архитектуре, живописи, музыке. Довольно долго термин «Б.» не применялся к литературным явлениям или применялся лишь спорадически, в немногих исследованиях (Д.Кардуччи, 1860; Э.Порембович, 1893). Окончательное узаконивание понятия Б. не только в сфере искусствоведения, но и в истории литературы осуществилось в 1930-е, а в 1950–60-е в литературоведении возникает научная мода на Б. Ее появление, очевидно, связано с определенной перекличкой художественного мировидения «катастрофического» 20 в. с мироощущением людей бурного, военного 17 в. — начала Нового времени, в котором наш современник быстрее и легче узнает себя, чем в искусстве и литературе более ранних этапов. Чувство близости, похожести духовной атмосферы периода развития литературы Б. интеллектуально-психологическому климату 20 в. порождает на всем его протяжении сочинения в стиле т.наз. необарокко, объясняет популярность самого слова, иногда появляющегося даже в заголовках произведений («Концерт барокко», 1975, А.Карпентьера), открывает закономерность исследовательского интереса к Б.

Однако современные ученые вынуждены констатировать: появившееся к настоящему периоду «громадное число работ о барокко лишь напустило туману в его теорию» (Clément M. Une poétique de crise: Poètes baroques et mystiques. P., 1996. P. 10). Многими специалистами термин «Б.» понимается весьма широко. Одна концепция, восходящая к работе Э.д'Орса, рассматривает Б. как константу любого стиля, как его кризисную заключительную стадию, выделяет Б. эллинистическое, средневековое, классицистическое, романтическое — всего более 20 видов (D'Ors E. Lo Barocco. Madrid, 1935). Другая концепция, выдвинутая Г.Гатцфельдом, рассматривает Б. как обобщающую категорию, в которую входят подвиды: *маньеризм*, *классицизм* и барокко (*рококо*) (Hatzfeld H. Estudios sobre el barroco. Madrid, 1973. P. 53). Исследования, в которых Б. выступает как историческое, локализованное в определенных хронологических рамках понятие, также достаточно разноречивы. Даты существования Б. колеблются от предельно широких (1527–1800) до достаточно узких (1600–50). Б. понимается то как художественный стиль, направление определенного историко-культурного периода (Б.Р.Виппер. Искусство XVII века и проблема стиля барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966), то как «стиль эпохи», т.е. обозначение культурного периода в целом, как тип культуры (см: Friedrich C.J. Das Zeitalter des Barock. Leipzig, 1954; Rousset J. La littérature de l'Age baroque en France: Circé et le Paon. P., 1954). Иногда эти определения входят друг в друга, иногда — рассматриваются как взаимоисключающие: по мнению А.В.Михайлова, «барокко — это вовсе не стиль, а нечто иное. Барокко — это и не направление... Возможно говорить о барокко как о «стиле эпохи» (Михайлов, 329). По-разному определяют исследователи и связь искусства и литературы Б. с религиозными движениями 17 в.: в одних трудах Б. — порождение католической Контрреформации (Croce B. Der Begriff das Barock. Zurich, 1927), даже конкретно «иезуитский стиль», «искусство Тридентского собора», в других — напротив, художественное явление, противостоящее контрреформационной идеологии (так трактовалось Б. в тех советских исследованиях, которые ставили целью идеологическую реабилитацию направления), в третьих — Б. развивается и в среде католиков, и в среде реформаторов, не имея определенной конфессиональной прикрепленности, а скорее вырастая на почве того религиозного — и политического, и социального — конфликта, которым отмечен конец Возрождения (Морозов А.А. Проблемы европейского барокко // ВЛ. 1969. № 12).

Искусство и литература Б. более активно развиваются в те периоды Нового времени, когда кризисное состояние общества усиливается (в общем — это преимущественно последняя треть 16 — первая половина 17 в., конкретнее 1580–1660) и в тех странах, где политическая и социальная стабильность менее прочна или нарушена (Испания, Германия). Б. — порождение глубокого исторического, мировоззренческого, социокультурного, нравственно-психологического кризиса в период перехода от *Возрождения* к Новому времени. Оно вырастает на почве острого внутреннего переживания внешних катаклизмов, переосмысления прежней картины мира, переоценки человеческих возможностей, привычных идей и ценностей. В художественном видении Б. не только Земля не является центром Вселенной (следствие глубоко усвоенной и развитой 17 в. коперниканской картины мира), но и человек — не венец творения (критике этой идеи способствуют новые религиозные течения — протестантизм, янсенизм). Мир и жизнь человека в мире предстают чередой непримиримых оппозиций, антиномий, они находятся в постоянном борении друг с другом и постоянно меняются, оборачиваются иллюзией. Окружающая человека реальность оказывается сном, и драматичнее всего, что он не может уловить границы между этими состояниями, понять, в каком положении он находится в тот или иной момент (пьеса П.Кальдерона «Жизнь есть сон», 1636). Непознаваемость подвижной, дисгармонической, хаотической действительности, в которой пребывает человек — «мыслящий тростник» (Б.Паскаль), предоставленный житейским бурям, «атмосфера сомнения» (Ж.П.Ренгар), в которую он погружен, вызывают жадный интерес к таинственному, волшебному, мистическому, которым заведомо нет окончательной разгадки. Человека Б. мучит ощущение непрочности, непостоянства, изменчивости жизни, он обращается то к традиции античного стоицизма, то эпикурейства, и эти начала не только антиномично противопоставлены, но и парадоксально слиты в пессимистическом ощущении жизни как пути бед. Новому мироощущению литература Б. находит образно-стилевые соответствия, «избегая говорить слишком ясно» (Б.Грасиан), сталкивая и контаминируя трагическое и комическое, прекрасное и уродливо-бурлескное, возвышенное и низкое, «быть» и «казаться», используя метафоры и парадоксы, питая пристрастие к изображению метаморфоз, превращений и переодеваний. Б. часто рисует мир как театр: прямо вводя театральные сцены в произведения (в т.ч. и сценические — прием «театра в театре»); прибегая к декоративным и пышным изобразительным средствам (нанизывание изощренных метафор, создание образов-*эмблем*, гиперболизация и утрировка языковых контрастов). Само слово в Б. несет прежде всего функцию «представления», а метафоры и иносказания являются «способом образования особого строя сознания» (Ю.М.Лотман). Творческая задача писателя Б. — волновать и удивлять читателя («Поэта цель — чудесное и поражающее. Кто не может удивить... пусть идет к скребнице». Д.Марино. Сонет, 1611). Одновременно Б. стремится выразить сложность мира во всей ее полноте: громоздкая композиция многих произведений, обилие персонажей, сюжетных линий, конфликтов, событий, разнообразие «декораций», в которых они происходят, обширные ученые *комментарии*, которые часто сопровождают тексты романов («Сумасбродный пастух», 1627–28, Ш.Сореля; «Ассенат», 1670, Ф.фон Цезена), драм («Папиниан», 1659, А.Грифиуса), призваны превратить эти произведения в подобие универсальной энциклопедии. Барочный мир-«энциклопедия», и как Книга Бытия и как собственно книга, состоит из множества отдельных *фрагментов*, элементов, «рубрик», соединяющихся в противоречивые и неожиданные сочетания, создающих «обдуманно-головокружительный» (Ж.Женетт, 410) повествовательный лабиринт. «Рассудочная экстравагантность» (С.С.Аверинцев) Б. связана с тем, что это искусство риторическое, не ставящее перед собой задачу непосредственного, прямого отражения дей-

ствительности. Б. всегда учитывает, хотя и варьирует неожиданно, даже парадоксально, — литературную традицию. Эта литература использует «готовое слово» (Михайлов, 332) — и в своей «высокой», этико-философской, любовно-психологической, «трагической» линии (П.Кальдерон, О.д'Юрфе), и в «низовой», нравоописательной, бурлескно-сатирической, «комической» линии (Ф.Кеведо, Сорель, Х.Я.Гриммельсхаузен). Б. представлено в европейской литературе не только этими двумя основными стилевыми линиями, но и множеством течений: культизм (*гонгоризм*) и *консептизм* в Испании, *маринизм* в Италии, либертинаж и *прециозность* во Франции, *метафизическая школа* в Англии, «светское» и «религиозное» Б. Это направление имеет определенные национальные особенности в каждой стране: испанское Б. — наиболее философски-напряженное, смятенное, французское наиболее аналитически-интеллектуальное, немецкое — наиболее эмоционально-аффектированное.

Б. — искусство, не склонное к созданию стройной системы художественных законов, «правил». Существует мало литературно-эстетических сочинений, которые с полным правом можно назвать программно барочными, хотя к становлению эстетки Б., безусловно, имеют отношение Т.де Вио, Сорель во Франции, Дж.Донн в Англии, Д.Марино в Италии, Гриммельсхаузен в Германии. Эстетика Б. полнее всего представлена в Италии («Подзорная труба Аристотеля», 1655, Э.Тезауро) и Испании («Остромыслие, или Искусство изощренного ума», 1642, Б.Грасиана): оба теоретика обращают основное внимание на понятие «острого ума» как основы изобретательности художника слова, утверждают роль интуиции в художественном творчестве. Система жанров в Б. не обладает законченностью и стройностью, как в *классицизме*, однако жанровые предпочтения писателей достаточно ясны: это пасторальная поэзия, драматические пасторали и пасторальный роман, галантно-героический роман с исторической тематикой, аллегорический роман, философско-дидактическая лирика, сатирическая, бурлескная поэзия, комический роман, *трагикомедия*, философская драма.

Лит.: *Голенищев-Кутузов И.Н.* Литература Испании и Италии эпохи барокко // Он же. Романские литературы. М., 1975; Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979; *Виппер Ю.Б.* О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // Он же. Творческие судьбы и история. М., 1990; *Ортега-и-Гассет Х.* Воля к барокко // Он же. Эстетика. Философия культуры. М., 1991; *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. М., 1994; *Женетт Ж.* Об одном барочном повествовании // Он же. Фигуры. М., 1998. Т. 1; *Tapié V.L.* Le baroque. P., 1961; *Dubois C.G.* Le baroque. P., 1973; *Hatzfeld H.* Estudios sobre el barroco. Madrid, 1973; Questionnement du baroque. Louvain; Bruxelles, 1986; *Hoffmeister G.* Deutsche und europaische Barockliteratur. Stuttgart, 1987; Chédozeau B. Le baroque. P., 1989; Europaische Barock-Rezeption. Wiesbaden, 1991. Т. 1–2.

Н.Т.Пахсарьян

БА́СНЯ — жанр дидактической литературы: короткий рассказ в стихах или прозе с прямо сформулированным моральным выводом, придающим рассказу аллегорический смысл. Краткая Б. иногда называется *апологом*. Повествовательной частью Б. сближается со *сказками* (особенно животными сказками), *новеллами, анекдотами;* моралистической частью — с *пословицами* и *сентенциями;* один и тот же материал свободно перетекает между Б. и этими смежными жанрами. В отличие от *притчи*, которая существует только в контексте («по поводу»), Б. бытует самостоятельно (применяясь к разным поводам) и вырабатывает свой традиционный круг образов и мотивов (животные, растения, схематические фигуры людей, сюжеты по типу «как некто хотел сделать себе лучше, а сделал только хуже»). Часто в Б. присутствует комизм, часто — мотивы социальной критики, но в целом идеология фольклорной Б. консервативна.

Элементы басенного жанра присутствуют в фольклоре всех народов (в т.ч. в древнейших шумеро-аккадских текстах), но устойчивую жанровую форму Б. приобрела в греческой словесности (6 в. до н.э. — время полулегендарного Эзопа). Отсюда одна струя басенной традиции распространяется на Восток и оттуда обратно на Запад (индийская «Панчатантра», 3–4 вв. до н.э., пехлевийская, сирийская и затем арабская «Калила и Димна», 8 в., византийский и затем русский «Стефанит и Ихнилат»); другая продолжает жить в литературе Римской империи (Федр, Бабрий), западного средневековья (латинский «Ромул», французский «Изопет» и Нового времени (Ж.Лафонтен, Х.Ф.Геллерт, Т.де Ириарте, Л.Хольберг, И.Красицкий).

В России главными этапами ее развития были потешная басня А.П.Сумарокова, наставительная И.И.Хемницера, изящная И.И.Дмитриева, лукаво-умудренная И.А.Крылова, красочно-бытовая А.Е.Измайлова. С середины 19 в. басенное творчество в России и Европе угасает (пародические басни Козьмы Пруткова, А.Бирса), сохраняясь в публицистической и юмористической поэзии (П.Лашамбоди, Д.Бедный).

Лит.: *Dithmar R.* Die Fabel: Geschichte, Struktur, Didaktik. Paderborn; München, 1982; *Leibfried E.* Fabel. Stuttgart, 1984.

М.Л.Гаспаров

БА́ФФАЛО ШКО́ЛА КРИ́ТИКОВ (англ. school of Buffalo criticism) — известна с 1970. Появилась одновременно с открытием Центра психологического изучения искусства в Университете г. Баффало (шт. Нью-Йорк). Основные представители этой школы — Норман Холланд, Хайнц Лихтенстайн, Дэвид Блейх, Мюррей Шварц — считают главной задачей литературной критики исследование подсознательной природы литературной деятельности. В отличие от традиционного психоанализа, сосредотачивающегося на подсознательной активности писателей и поэтов и их литературных персонажей, они фокусируют внимание на подсознании читателя, воспринимающего текст. Критики Баффало открыто используют методы «эго психологии» и базисные принципы психоанализа как средство понимания природы литературного воздействия. Холланд в своих программных работах «Динамика литературного отклика» (1968), «Стихотворения в субъектах» (1973), «Пять читательских прочтений» (1975) дает психоаналитическую трактовку динамики отклика читателя на произведение. Холланд утверждает, что тематическое содержание текста бессознательно оформляет сам читатель в соответствии со своим субъективным индивидуальным опытом.

Основной принцип критиков Баффало, роднящий их с *рецептивной критикой* и Женевской школой — оппозиция трактовке литературы как явления исключительно «объективного». Второе важнейшее положение этой

школы — утверждение, что «личность воссоздает себя в процессе чтения». Модель «читатель — текст» в трактовке Холланда выглядит следующим образом: «Каждый во время чтения использует литературное произведение, чтобы символизировать и в конечном счете копировать себя. Мы вырабатываем благодаря тексту наши собственные специфические образцы желаний и адаптации. Мы взаимодействуем с текстом, делая его частью нашей собственной психической структуры и делая себя частью произведения, когда мы интерпретируем его (Holland, 390). Единство, которое мы обнаруживаем в литературных текстах, «пропитано» личностью, которая создает это единство. Литературное взаимодействие между читателем и текстом завершается чувством единства текста, возникающим благодаря оформляющему присутствию личности читателя. Интерпретация есть функция индивидуальности. Т.о., значение произведения понимается Холландом не как процесс, а как продукт психологического «я» читателя. Холланд выделяет три психологические фазы реакции читателя в процессе его работы с текстом»: первая — выражение стремления к удовольствию и боязнь боли; вторая — активизация воображения; третья — замена фантазии осознанием. Наиболее теоретичный из критиков школы Баффало Блейх гораздо отчетливее, чем Холланд, выражает принципы феноменологического *литературоведения*. Он вводит основополагающее для его концепции понятие «субъективной парадигмы» как модели познающего сознания, которая, в отличие от «объективной парадигмы» *«новой критики»*, определяет объект знания как непосредственно зависящий от познающего субъекта, поэтому объяснение этого объекта рассматривается как принадлежащее субъекту и зависимое от него. Блейх проводит характерный для феноменологической методологии тезис о том, что мир вещей дан только в связи с субъектом. Центральной в книге Блейха «Субъективная критика» (1978) является концепция реакции, отклика читателя на произведение. «Отклик — это безусловный акт восприятия, который переводит сенсорный акт в сознание» (с. 264). Сенсорный опыт становится частью читательского ощущения себя и, т.о., идентифицируется реципиентом. Отклик на произведение — это акт символизации, которая служит основанием всех дальнейших дискуссий о нем. Для Блейха как феноменолога предметы внешнего мира существуют только как объекты сознания, произведения искусства он также считает несуществующими до процесса их восприятия. Критик разделяет базисный для *феноменологии* принцип интенциональности и, признавая, что объект сознания по своей природе находится вне сознания (т.е. трансцендентен), вместе с тем убежден, что сознание полагает и схватывает объект одним и тем же актом. «Независимо от того, когда текст изучается, он должен быть осознан как функция воспринимающего сознания и поэтому не может быть описан без отношения к читателю» (с. 109). Поэтому отклик читателя для него — начальная точка изучения эстетического опыта. Блейх считает, что в проблеме анализа отклика реципиента со времен Аристотеля отсутствовало как раз понимание того, что художественное произведение — это не реальный объект (строки, страницы и сама книга), а символический, существующий идеально в сознании воспринимающего его субъекта. Процесс понимания произведения означает для Блейха внутреннее его воссоздание, стремление уловить те структуры, с помощью которых *автор* пытался выразить качество своего ощущения жизни. Каждый читатель может осуществить новый синтез элементов в соответствии со своей собственной натурой, но принципиально то, что пробуждаются те компоненты опыта, к которым текст отсылает в настоящее время. Так же, как «новая критика» в русле объективной парадигмы призывает к *пристальному прочтению* текста, субъективная критика Блейха призывает к полному отклику на него.

Лит.: *Цурганова Е.А.* Феноменологические школы критики в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984; *Bleich D.* Subjective criticism. Baltimore; L., 1978; *Holland N.* The I. — L., 1985.

Е.А.Цурганова

«БА́ШНЯ» ВЯЧ. ИВА́НОВА — литературный *салон*. Находился в Петербурге на Таврической улице (д. 25, кв. 24 — ныне д. 35), куда Вяч.Иванов и Л.Д.Зиновьева-Аннибал переехали в июне 1905. Собрания на «Б.» начались в этом же году и окончились осенью 1909, когда Иванов перенес их в редакцию журнала «Аполлон». Однако стихийно споры и обсуждения продолжались на «Б.» вплоть до отъезда Вяч.Иванова из Петербурга. Форма дома на Таврической особенная: угол был построен в виде башни с возвышавшимся над ней куполом, откуда открывалась панорама Петербурга. Название салона подчеркивало надмирность «Б.», отрыв от обыденности, изолированность культурной элиты, собиравшейся у Вяч.Иванова. Традиционно собрания проходили по средам. Почти вся поэзия *Серебряного века* прошла через «Б.»: А.Блок, Ф.Сологуб, А.Ахматова, Н.Гумилев, С.Городецкий, М.Кузмин, З.Гиппиус, В.Брюсов посещали «среды». На Таврической можно было видеть начинающих поэтов — Г.Иванова, В.Ходасевича. Для поэзии рубежа веков «Б.» стала первой поэтической академией. Широта в оценке чужого творчества, энциклопедическая образованность, дар притяжения людей и их взаимного соединения позволяли хозяину салона примирять представителей различных литературных направлений. Среди тем, обсуждавшихся на «Б.»: «О Фёдоре Сологубе», «С.Городецкий», вопросы ритма. «Среды» Вяч.Иванова вскоре затмили журфиксы З.Гиппиус, Ф.Сологуба и В.Розанова. На встречах по воскресеньям у Розанова общение строилось в основном вокруг своеобразных увлечений хозяина (религия, нумизматика, философия пола). В салоне Сологуба, напротив, чтения были обязательными, но выступлению перед публикой, эмоциональной выразительности значения не придавалось. На «Б.» зародилась целая школа поэтической декламации, вырабатывалась новая вокальная форма бытования поэтического слова. Здесь можно было слышать шаманский голос Городецкого, бархатный напев Брюсова. Чтение стихов современных поэтов профессиональными артистами — новшество, возникшее на «Б.». Ранее на поэтических концертах пригодными для прочтения считались специальные «декламационные произведения», как правило, известных или модных авторов (С.Надсон). Произнесение стихов вслух было связано с поисками имманентных законов поэзии. Вяч. Иванов с предельным вниманием относился к подобным обсуждениям, оригинально и колко высказываясь по вопросам поэтического мастерства. Впоследствии, когда собрания были перенесены в редакцию «Аполлона», «судилище поэтов» приняло более специальный характер: создается «Общество ревнителей художественного слова» (вскоре оно начинает именовать-

ся «Поэтической академией»), И.Анненский читает лекции о поэтах прошлого, Ф.Зелинский пишет доклад о русских стихах и античных размерах. Помимо чтения и разбора стихов, на «Б.» проходили дискуссии, лекции, в которых участвовали: С.Булгаков, Л.Шестов, В.Розанов, А.Луначарский. Долгое время председателем собраний был Н.Бердяев, что задавало философский тон дискуссий. Беседы велись на темы мистические, оккультные, религиозные. На «Б.» бывали художники, артисты, музыканты: А.Бенуа, Л.Бакст, К.Сомов, М.Добужинский, С.Дягилев, Вс.Мейерхольд, В.Комиссаржевская, В.Пяст. Собрания становились воплощением мечты Вяч.Иванова о синтезе искусств, своего рода платоновским пиром идей. Идею целостного театрального действия воплощал «башенный театр». Однако он просуществовал недолго; наиболее известна премьера 19 апреля 1910 «Поклонение кресту» Кальдерона (режиссер Вс.Мейерхольд, художник С.Судейкин).

Лит.: *Герцык Е.* Воспоминания. Париж, 1973; *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце. Париж, 1990; *Белый А.* Начало века. М., 1990; *Бердяев Н.* Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991; *Маковский С.* Вячеслав Иванов в России // Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. *Толмачёв В.* Саламандра в огне // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994; *Богомолов Н.А.* Петербургские «гафизиты» // Он же. Михаил Кузмин. Ст. и материалы. М., 1995; *Пяст Вл.* Встречи. М., 1997; *Пайман А.* История русского символизма, М., 1998. *Т.Л.Скрябина*

«БА́ШНЯ ИЗ СЛОНО́ВОЙ КО́СТИ» (фр. tour d'ivoire) — выражение, обозначающее отчужденность поэта и художника от жизни; принадлежит французскому писателю и критику Шарлю Огюстену Сент-Бёву (1804–69). В стихотворном послании французскому критику А.Ф.Вильмену, вошедшем в сборник «Августовские мысли» (1837), он писал, что «более таинственный Виньи еще до наступления полудня возвращался в свою башню из слоновой кости». Образ, созданный Сент-Бёвом и получивший широкое хождение в среде французских поэтов-романтиков как символ мира мечты, восходит к католической молитве, в которой «Башней из слоновой кости» именуется Дева Мария. *А.Н.*

БЕ́ЖЕНСКИЙ РОМА́Н — повествование о «великом исходе» из России после катастрофы 1917, в котором описываются «хождения по мукам» на чужбине, быт и нравы эмигрантской жизни; сложился в литературе первой волны эмиграции. «Люди, — замечал Г.Адамович, — бежали от нестерпимого гнета не столько для того, чтобы немедленно вступить со строем, его установившим, в схватку, а для того, чтобы жить по-своему, думать по-своему, писать по-своему, иметь возможность исполнить по-своему свое истинное назначение» (Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 145). Последнее обстоятельство обусловило специфический характер Б.р. — его автобиографичность. Подзаголовок «Беженский роман» фигурировал во многих книгах писателей русского зарубежья.

Первый этап Б.р. связан с периодом становления литературы русского зарубежья (1920–25), когда главными вопросами были судьба России и отношение к большевикам (Куприн А. Купол св. Исаакия Далматского, 1928; Шмелев И. Солнце мертвых, 1923; Ремизов А. Взвихренная Русь, 1927; Осоргин М. Сивцев Вражек, 1928; Краснов П.Н. Понять — простить, 1924). До 1925 в зарубежной русской литературе воцарился, по ироническому замечанию Ф.Степуна, «культ русской березки». Этот «культ» привел многих писателей к истокам русской культуры — народным сказкам, былинам, песням. Надежды на возвращение, желание любой ценой отомстить «обидчикам» за себя и за Россию также нашли свое воплощение в Б.р. (Ренников А. Души живые, 1925; Диктатор мира, 1925; За тридевять земель, 1926; Чириков Е. Мой роман: Записки беженца, 1926; фантастический роман-утопия П.Н.Краснова «За чертополохом», 1922; авантюрный «Роман «Манекена» 1928, Н.Н.Брешко-Брешковского). «Потухшим маяком» стали для эмигрантов надежды на спасительный Запад, что нашло отражение в романах И.Наживина «Среди потухших маяков: Из записок беженца» (1922), «Прорва: Беженский роман» (1928), Р.Гуля «В рассеянии сущие» (1923); Е.Ляцкого «Тундра: Роман из беженской жизни» (1925); Дионео «Кровавые зори: Десять этюдов» (1920); «Когда боги ушли» (1923).

1930-е — время наибольших удач в литературе: романы И.Сургучёва «Ротонда» (1928), Б.Зайцева «Дом в Пасси» (1935), «Путешествие Глеба» (1934–53), Шмелева «Няня из Москвы» (1937), И.Лукаша «Вьюга» (1936). Жанр любовно-семейного романа получил развитие в творчестве писательниц Н.Лаппо-Данилевской («Екатерина Никитична», 1922), Е.Бакуниной («Тело», 1933), Н.Фёдоровой («Семья», 1940). «Незамеченным поколением» назвал В.Варшавский «эмигрантских сыновей». Они писали о беспросветном существовании опустившихся русских эмигрантов, после разрыва с родиной не сумевших найти себе места в жизни, об одиночестве эмигранта, которое «больше обычного одиночества иностранца» (Варшавский В. О прозе «младших» эмигрантских писателей // Современные записки. 1936. № 61. С. 410); Анненков Ю. Повесть о пустяках, 1934; Тяжести, 1935–37, Рваная эпопея, 1957–60; Набоков В. Машенька, 1926; Газданов Г. Вечер у Клэр, 1930; История одного путешествия, 1938; Ночные дороги, 1952; Фёдоров В. Канареечное счастье, 1938.

Последующее обращение к жанру романа об эмигрантах произошло уже после второй мировой войны, в основном, писательскими силами той же первой волны эмиграции: Анненков. Побег от истории (1960), В.Горянский. Парфандр и Глафира (1956), Варшавский. Ожидание (1972), А.Ремизов. Учитель музыки (опубл. 1983). *И.Ю.Симачёва*

«БЕЗЗАБО́ТНЫЕ РЕБЯ́ТА» (фр. enfants sans souci) — братство исполнителей *ле* в Париже и др. французских городах в 1485–1594, называвшихся также «спутниками князя дураков» и избиравших предводителем «князя дураков», а также «матушку-дуру». В клоунских костюмах (шапки с ослиными ушами) они показывали фокусы, представляли пантомимы, особенно *фарсы* и *соти*. Одним из руководителей «Б.р.» был поэт и драматург П.Гренгор (1475–1538), романтический образ которого выведен в романе В.Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831). Соти Гренгора носили острый политический характер («Игра о князе дураков и дурацкой матери», 1512). Как придворный поэт Людовика XII он высмеивал папу

Юлия II. Другими представителями «Б.р.» были в 16 в. Клеман Маро, написавший балладу о «Б.р.», и комический актер Жан де л'Эспина, выведенный под сценическим именем Сонжекре у Рабле (I, гл. XII; II, гл. VII). «Б.р.» прекратили свое существование в первой четверти 17 в. *А.Н.*

БЕ́ЙТ (араб.) — двустишие в арабо-, фарси- и тюркоязычной поэзии, а также в поэзии на урду, основная единица строфики аруза, выделяемая в стихотворном произведении любого жанра. Делится на два полустишия (мисра) с одинаковым количеством слогов и в целом должно заключать в себе законченную мысль. Может выступать как самостоятельное произведение и в этом случае имеет парную рифму. В составе *газели*, касыды и других жанровых разновидностей поэзии рифмуется по правилам соответствующего жанра. В фольклоре некоторых народов название Б. применяется для четверостишия.

БЕЛЛЕТРИ́СТИКА (фр. belles lettres — изящная словесность) — термин, иногда употребляемый для характеристики прозаических произведений невысокого художественного уровня. В.Г.Белинский понимал под Б. «легкое чтение», противопоставляя ее серьезной литературе. В то же время русские писатели, в частности Ф.М.Достоевский, отмечали необходимость для народа «приятного и занимательного чтения». Многие произведения литературы советского периода на «злобу дня», напр.: «Чапаев» (1923) Д.А.Фурманова, «Железный поток» (1924) А.С.Серафимовича, «Как закалялась сталь» (1932–34) Н.А.Островского, «Поднятая целина» (1932–60) М.А.Шолохова; «Молодая гвардия» (1945) А.А.Фадеева, возводившиеся в ранг классики, правомерно называть Б. Как «серединная» сфера литературного творчества Б. соприкасается и с «верхом», и с «низом» *массовой литературы*. Это относится к жанрам *авантюрного* романа, *детектива*, *научной фантастики*.

БЕ́ЛЫЙ СТИХ (англ. blank verse) — нерифмованный стих в новоевропейском *силлабическом* и *силлабо-тоническом стихосложении*. В средневековой поэзии был неизвестен; явился в 16 в. как средство имитации античной поэзии, не знавшей рифмы. Закрепился сначала в эпическом и драматическом 5-стопном *ямбе* и его аналогах (Б.с. в узком смысле слова: У.Шекспир, Дж.Милтон, Г.Э.Лессинг, Ф.Шиллер, «Борис Годунов», 1824–25, А.С.Пушкина; из драматического монолога этот Б.с. перешел в романтическую элегию — «Вновь я посетил...», 1835, Пушкина), потом — в лирическом *свободном стихе* (Ф.Клопшток, И.В.Гёте, А.А.Фет). В русской поэзии Б.с. с дактилическими окончаниями использовался так же как средство имитации *народного стиха* («Илья Муромец», 1794, Н.М.Карамзина, «Кому на Руси жить хорошо», 1863–77, Н.А.Некрасова). *М.Л.Гаспаров*

«БЕРЛИНСКИЙ КРУЖО́К» *см. «Туннель через Шпрее»*.

БЕРНЕ́СКО (ит. bernesco) — особый бурлескный стиль, названный по имени итальянского поэта Ф.Берни (ок. 1497–1535), создателя насмешливого пародийного жанра. О предметах самых простых и низменных он писал возвышенным, нарочито высоким стилем. Таковы его прославления чумы, долгов и пр. Берни подражали многие, воспевая болезни, овощи и т.д., и, в частности, Галилей, в шуточном стихотворении (1589) прославивший профессорскую тогу. Парадоксальная гротесковая образность Берни оказала влияние на поэтов *барокко*. *А.Н.*

«БЕСЕ́ДА ЛЮБИ́ТЕЛЕЙ РУ́ССКОГО СЛО́ВА» — литературное общество в Петербурге (1811–16), объединявшее консервативных литераторов старшего поколения и их последователей. Создано по инициативе А.С.Шишкова, собиралось в доме Г.Р.Державина, где уже с 1807 проводились приватные собрания будущих членов «Б.л.р.с.» Печатный орган — «Чтения в Беседе русского слова» (1811–16). Состав «Б.л.р.с.» был неоднороден: в нее входили авторы классицистической ориентации (Д.И.Хвостов, П.И.Голенищев-Кутузов, А.П.Бунина), предромантические поэты-мистики (С.С.Бобров, С.А.Ширинский-Шихматов), сатирики Шишков и Д.П.Горчаков, драматург А.А.Шаховской; в собраниях «Б.л.р.с.» участвовали И.А.Крылов и Н.И.Гнедич, ее почетными членами состояли И.И.Дмитриев и Н.М.Карамзин. «Б.л.р.с.» имела официальную государственную поддержку, выраженную в институте попечителей (в число которых входили некоторые министры правительства), иерархическую структуру (деление на четыре разряда, возглавлявшиеся председателями — Державиным, А.С.Хвостовым, Шишковым и сенатором И.С.Захаровым), строго регламентированный ритуал заседаний. «Б.л.р.с.» видела свою цель в поддержании преемственности литературных поколений, поэтому на собрания приглашались молодые авторы для чтения и обсуждения своих произведений. Восставая против «нового образа мыслей, новых понятий, возникших из хаоса чудовищной французской революции» (Записки... А.С.Шишкова. Берлин, 1870. Т. 1. С. 85), «Б.л.р.с.» стремилась вернуть литературу и общественное сознание к исконным национальным ценностям, которые реконструировались идеологом «Б.л.р.с.» — Шишковым вполне фантастически и субъективно (так, церковнославянский язык отождествлялся с русским, народный же язык предлагалось «очистить несколько от своей грубости»). Деятельность «Б.л.р.с.», воспринимавшаяся писателями-карамзинистами как *анахронизм*, стала предметом пародий *«Арзамаса»*.

Лит.: *Десницкий В.* Из истории литературных обществ начала XIX в. Журналы «Беседы...» // Он же. Избр. статьи по русской литературе XVII — XIX вв. М.;Л., 1958; *Лямина Е.Э.* Архаисты и неноваторы // НЛО. 1997. № 27. *А.М.*

БЕССОЮ́ЗИЕ, асиндетон (греч. asyndeton — несвязанное) — стилистическая *фигура*, заключающаяся в опущении союзов для усиления и оживления речи: «пришел, увидел, победил».

БЕСТИА́РИЙ (лат. bestiarium от bestia — зверь) — жанр средневековой дидактической литературы, представляющий собой каталог реальных и вымышленных животных с описанием некоторых их свойств, в ряде случаев — с их символическим истолкованием. Наибольшую популярность получил в 12–13 вв. Источником Б. стал «Физиолог» — анонимное собрание тек-

стов на греческом языке о животных, растениях и минералах, появившееся в Александрии ок. 2–3 в.; его основу, в свою очередь, составили наблюдения авторов классической древности и восточные предания, обработанные в духе сближения их с христианской традицией. Будучи своего рода естественнонаучной энциклопедией, «Физиолог» преследовал и дидактические цели: воспитание христианской нравственности через раскрытие символического смысла явлений. В 4 в. «Физиолог» переводится на латинский язык и проникает в Западную Европу; со временем его переводят на национальные языки. Через Болгарию в 10–11 вв. он приходит на Русь. Текст «Физиолога» постоянно перерабатывался и дополнялся. К концу 12 в. порядок глав, обусловленный символикой, сменяет зоологическая классификация; большее значение приобретает познавательная направленность; увеличивается в 2–3 раза количество глав, которых изначально было 49; добавляется идущее от Исидора Севильского (7 в.) этимологическое толкование названий животных, устанавливающее характерное для средневекового ума соотношение между смыслом имени и свойствами его носителя; постепенно исчезают главы о минералах. «Физиолог» превращается в Б. — дань восхищенного изумления мудрости Творца и божественной упорядоченности мироздания. В 12 в. Б. получает автора: его стихотворную версию на старофранцузском языке создает Филипп Танский. В начале 13 в. *трувер* Гийом Нормандский (ле Клерк) пишет Б. в стихах. Появляется и новая разновидность Б.: ок. 1250 амьенский каноник Ришар де Фурниваль, соединив приемы изображения животных в Б. и традицию любовной лирики труверов, пишет «Бестиарий любви», подменяя христианскую символику эротической. К 13 в. относится и итальянский «Нравоучительный бестиарий» в форме *сонетов*. Автор одного из позднейших Б. — Леонардо да Винчи (1452–1519).

Б. был популярен в Европе до 17 в.; на Руси его известность невелика. Среди русских Б. 16–17 вв. — «Сказание по буквам о птицах и зверях», «Дамаскина и Феодора Студита собрание от древних философ о неких собствах естества животных», «Сказания о диких людях, также о животных, птицах и пр.». Став для последующей литературы основным источником христианской животной символики и эмблематики, сравнений и поэтических образов, питая басенную традицию, сыграв большую роль в формировании литературы для детей, Б., с его богатством изобразительного материала, оказал значительное влияние на искусство оформления книг о животных, отразился в народном декоративно-прикладном творчестве и *лубке*. Традиции Б. продолжают жить в «Естественных историях» (1896) Ж.Ренара, «Книге зверей плохого ребенка» (1896) Х.Беллока, «Бестиарии, или Кортеже Орфея» (1911) Г.Аполлинера, антиутопии Дж.Оруэлла «Скотный двор» (1945), «Книге вымышленных существ» (1978) Х.Л.Борхеса.

Лит.: *Карнеев А.* Материалы и заметки по литературной истории «Физиолога». СПб., 1890; *Муратова К.* Средневековый бестиарий // Средневековый бестиарий. М., 1984; *Белова О.В.* Славянский бестиарий. М., 2001; *White T.H.* The book of beasts. L., 1954; *Calvet J., Gruppi M.* Le bestiare de l'antiquité classique. P., 1955; *Bianciotto G.* Bestiares du Moyen Age. P., 1980.

Т.Г.Юрченко

БЕСТСЕ́ЛЛЕР (англ. bestseller — товар; в данном случае — книга, пользующийся наивысшим спросом). Применительно к книжному рынку англоязычных стран, и прежде всего США, это слово употребляется с 1890-х. Впервые списки Б. появились на страницах журнала «The Bookman» в 1895. В журнале «Pulisher's Weekly» они печатаются с 1912, в приложении к «The New York Times book review» — с августа 1942. Это последнее издание является наиболее авторитетным источником сведений о спросе на книги в США и в некоторых странах Запада. В разные годы колонки Б. публиковали журналы «Saturday review», «Time», «Newsweek» и др. Доскональный учет Б. по различным параметрам ведется в США с 1945. Первоначально перечень самых ходовых книг ограничивался *беллетристикой*, но уже в 1917 была выделена рубрика «небеллетристических сочинений» (nonfiction), которые к концу 20 в. по тиражам превосходили художественную литературу примерно в три раза. Тогда же количество книг, выделяемых по разным колонкам, стало равняться десяти. До половины изданий в категории «nonfiction» неизменно составляли справочники, самоучители, кулинарные, садово-огородные и иные пособия. При этом статистика США не учитывает в данном случае энциклопедии, молитвенники, учебники, сборники кроссвордов, сонники и аналогичные виды книжной продукции. Другая важная градация — разделение всех опубликованных книг на «первоиздания» (hardcover editions) и последующие массовые и, как правило, удешевленные допечатки (paperbacks). «Книги в мягких обложках» вошли в широкий обиход в США вскоре после второй мировой войны.

К числу «рекордсменов» совокупного рынка США принадлежат Библия, «Карманная книга об уходе за младенцем» Б.Спока, несколько кулинарных пособий, Вебстеровский словарь английского языка и «Книга рекордов Гиннеса» (1955). Среди книг для детей первенство прочно удерживает «Волшебник из страны Оз» Ф.Баума (1900). Для характеристики литературного процесса и отчасти читательских вкусов первостепенное значение имеют, однако, «новинки в твердых обложках», в своем подавляющем большинстве относящиеся к непритязательным жанрам любовно-романтических и псевдоисторических повествований, криминальных историй и детективов, сочинений оккультно-фантазийного плана. Вместе с тем, в списках Б. и даже во главе их нередко оказывались произведения «большой литературы». В США на протяжении минувших ста с лишним лет лидерство среди беллетристических Б. неизменно принадлежало американскому роману. Произведения других жанров появлялись в них крайне эпизодически (пьеса «Странная интерлюдия», 1928, Ю.О'Нила,; поэма «Тело Джона Брауна», 1928, Ст.В.Бене; повести Дж.Д.Сэлинджера, 1961 и 1963; рассказы Дж.Чивера, 1979). Кроме того, по общему тиражу в разделе поэзии выделяются антологии стихов Р.Фроста (впервые 1949) и «Избранное» О.Нэша (1955). Переводы занимали весьма скромное место, и все же громкий успех выпал на роман «Камо грядеши» (1897) Г.Сенкевича, «Огонь» (1916) А.Барбюса, «На Западном фронте без перемен» (1929) и «Триумфальная арка» (1946) Э.М.Ремарка, «Маленький человек, что же дальше» (1933) Г.Фаллады, «Доктор Живаго» (1957) Б.Пастернака, «Леопард» (1960) Дж. ди Лампедуза, «Август Четырнадцатого» (1971) А.Солженицына, «Имя Розы» (1983) и «Маятник Фуко» (1989) У.Эко.

«Русская тема» в списках Б. представлена довольно широко. Помимо романов Пастернака и Солженицына, необходимо упомянуть «Большевизм» (1919) Дж.Спарго, «Путеводитель по новой России» (1931) М.Ильина, «Я выбрал свободу» (1946) В.Кравченко, роман «Парк Горького» (1980) М.К.Смита, документальные работы «Внутри России сегодня» (1958) Дж.Гантера, «Русские» (1976) Х.Смита, «Могила Ленина» (1993) Д.Ремника. До 1920–25 среди Б. в США часто фигурировали произведения писателей-англичан (Р.Киплинг, А.Конан-Дойл, Дж.Голсуорси и др.). После первой мировой войны и в особенности после 1945 на американском книжном рынке доминируют представители национальной литературы. По абсолютным цифрам продаж к середине 1970-х рубеж в 10 млн. экз. превзошли: «Крестный отец» (1969) М.Пьюзо, «Изгоняющий дьявола» (1971) У.Блэтти, «Убить пересмешника» (1960) Х.Ли, «Пейтон Плейс» (1956) Т.Металлиос. За последующую четверть века в силу общего снижения ценностных критериев и возникновения новых способов книгораспространения и книгопроизводства этот перечень пополнили такие мастера массовой беллетристики, как Ж.Сюзен, Р.Ладлем, Д.Стил, Дж.Кранц, С.Кинг, Т.Кленси.

С конца 19 в. по своим литературным качествам в списках Б. в США выделяются следующие произведения (включая nonfiction, документальную прозу — NF).

1896 — «Алый знак доблести» Ст.Крейна,
1904 — «Роди́ны» Э.Глазгоу,
1905 — «Обитель радости» Э.Уортон,
1906 — «Джунгли» Э.Синклера,
1913 — «Новая свобода» В.Вильсона (NF),
1914 — «Пенрод» Б. Таркингтона,
1915 — «Гавань» Э.Пула,
1919 — «Воспитание Генри Адамса» Г.Адамса (NF),
1921 — «Главная улица» С.Льюиса,
1922–23 — «Бэббит» С.Льюиса,
1925 — «Эрроусмит» С.Льюиса,
1926 — «Джентльмены предпочитают блондинок» А.Лус,
1927 — «Элмер Гэнтри» С.Льюиса,
1928 — «Мост короля Людовика Святого» Т.Уайлдера,
1929 — «Додсуорт» С.Льюиса,
1930 — «Женщина с Андроса» Т.Уайлдера,
1931–32 «Земля» П.Бак,
1935 — «О времени и о реке» Томаса Вулфа,
1936–37 — «Унесенные ветром» М.Митчелл,
1939 — «Гроздья гнева» Дж.Стейнбека,
1940–41 — «По ком звонит колокол» Э.Хемингуэя,
1942 — «Луна зашла» Дж.Стейнбека,
1943 — «Человеческая комедия» У.Сарояна,
1944 — «Колокол для Адано» Дж.Херси,
1945 — «Кэсс Тимберлейн» С.Льюиса; «Черный мальчик» Р.Райта (NF),
1947 — «Заблудившийся автобус» Дж.Стейнбека; «Королевская кровь» С.Льюиса,
1948 — «Молодые львы» И.Шоу; «Рузвельт и Гопкинс» Р.Шервуд (NF),
1949 — «Жажда жить» Дж.О'Хары,
1950 — «За рекой в тени деревьев» Э.Хемингуэя,
1951, 1953 — «Отныне и вовек» Дж.Джонса,
1952 — «К востоку от рая» Дж.Стейнбека,
1955 — «Марджори Морнингстар» Г.Вука,
1957 — «Одержимые любовью» Дж.Г.Коззенса,
1958–59 — «Лолита» В.Набокова,
1961 — «Тропик Рака» Г.Миллера; «Зима тревоги нашей» Дж.Стейнбека,
1962 — «Корабль дураков» К.Э.Портер,
1963 — «Группа» М.Маккарти; «Профили смелости» Дж.Ф.Кеннеди (NF),
1964 — «Герцог» С.Беллоу,
1966 — «Мастеровой» Б.Маламуда; «Хладнокровно» Т.Капоте (NF),
1967 — «Признания Ната Тернера» У.Стайрона; «День Восьмой» Т.Уайлдера,
1968 — «Аэропорт» Артура Хейли; «Парочки» Дж.Апдайка,
1969 — «Болезнь Портного» Ф.Рота,
1970 — «Острова в океане» Э.Хемингуэя; «История любви» Э.Сигела, «Зеленеющая Америка» Ч.Рейча (NF),
1973 — «Завтрак для чемпионов» К.Воннегута,
1974 — «Что-то случилось» Дж.Хеллера; «Вся президентская рать» Б.Вудворта и К.Бернстайна (NF),
1975 — «Регтайм» Э.Л.Доктороу,
1976 — «1876» Г.Видала,
1977 — «Октябрьский свет» Дж.Гарднера; «Корни» Алекса Хейли (NF),
1978 — «Война и память» Г.Вука,
1979 — «Выбор Софи» У.Стайрона; «Песнь палача» П.Мейлера (NF),
1980 — «Жена твоего соседа» Г.Тализе (NF),
1982 — «Отель «Нью-Гемпшир» Дж.Ирвинга,
1985 — «Случайный турист» Э.Тайлер,
1987 — «Любимая» Т.Моррисон,
1988 — «Костры тщеславия» Тома Вулфа,
1990 — «Кролик успокоился» Дж.Апдайка,
1992 — «Перейти грань» Р.Стоуна; «Джаз» Т.Моррисон,
1994 — «Время истекает» Дж.Хеллера; «На Лесном озере» Г. О'Брайена,
1995 — «Лестница возраста» Э.Тайлер; «История Освальда» Н.Мейлера (NF),
1996 — «О красоте лилий» Дж.Апдайка,
1998 — «Рай» Т.Моррисон,
1999 — «Правда при свете дня» Э.Хемингуэя,
2000 — «Град Божий» Э.Л.Доктороу

Лит.: *Москаленко В.В.* Книгоиздание в США: Организация, экономика, распространение. М., 1976; *Hackett A.P., Burke J.H.* 80 years of bestsellers, 1895–1975. N.Y., 1977. *А.С.Мулярчик*

БИБЛИОГРА́ФИЯ ЛИТЕРАТУ́РНАЯ (греч. biblion — книга, graphō — пишу) — отрасль научной и практической деятельности, основной задачей которой является информация о художественной литературе, трудах по литературоведению и литературной критике. Основные виды Б.л. — научно-вспомогательная и рекомендательная, а также справочная; по содержанию и форме подачи может представлять собой историко-литературные, персональные, проблемно-тематические труды, справочники, монографии, учебные пособия, периодические и продолжающиеся издания. Часто синонимами термина выступают слова: каталог, обзор, указатель, библиотека, реестр, опись, инвентарь. Долгое время отождествлялось с понятиями книговедение, библиология, библиогнозия, библиософия, библиополия и др. Занимается учетом и регистрацией новых и ранее изданных документов. Различаются также: национальная, отраслевая, краеведческая, книготорговая, текущая, ретроспективная, перспективная библиография, библиография библиографий. Научная дисциплина,

изучающая историю, теорию и методику библиографии, называется библиографоведением.

Термин «библиография» появился в Древней Греции в 5 в. до н.э. Первые библиографические тексты в Древнем Египте и Месопотамии относятся к рубежу 3 и 2 тысячелетий до н.э. Самый ранний этап развития библиографии — пинакографический (греч. pinakos — табличка). К поздней античности относятся попытки создания Б.л. Описание произведений печати впервые было сделано на латыни в 16 в. (Геснер К. Всеобщая библиотека. 1545–55. Т. 1–3). После изобретения книгопечатания понятие долго не употреблялось, затем было использовано в 17 в. во Франции Л.Ж. де Сен-Шарлем в названии справочника «Парижская библиография. 1643–50» (1645–51). Примерно с этого времени библиографами стали называть составителей инвентарей, описей, реестров книг. В 1555 выпущено «Приложение» к труду Геснера, в 1574 и 1583 И.Зимлером и И.Фризием опубликованы дополненные издания «Всеобщей библиотеки». В 1653 Ф. Лаббе составил первый указатель библиографических указателей «Библиотека библиотек», охватывающий приблизительно 1500 указателей ок. 7800 авторов.

Древнейшие русские библиографические тексты относятся к 11 в. В «Изборнике» Святослава (1073) — три списка истинных и ложных книг Иоанна Дамаскина, Григория Богослова, Исидора Пелусиота; в 17 в. появляется рукописный библиографический труд Древней Руси, наиболее вероятным составителем которого был Сильвестр Медведев — «Оглавление книг, кто их сложил» (1665 или 1666). В 18 в. вклад в развитие книготорговой Б.л. внес русский просветитель и издатель Н.И.Новиков, что было связано с открытием в 1725 Академии наук, а затем типографии и книжной лавки при ней. В 19 в. такие же функции выполняли росписи и реестры платных библиотек при книжных лавках А.Ф.Смирдина, П.А.Плавильщикова, А.Ф.Базунова, И.И.Глазунова, составленные И.П.Быстровым, В.И.Межовым, П.А.Ефремовым. Русская отраслевая библиография развивалась с 18 в. («Опыт исторического словаря о российских писателях» Н.И.Новикова, 1772, — см. *Словари и энциклопедии литературные).* Первые пособия рекомендательной Б.л. предназначались для организации народного и детского чтения («Что читать?» И.В.Владиславлева; 1911–17. Вып. 1–4; «Среди книг» Н.А.Рубакина. 2-е изд. 1911–15. Т. 1–3). Среди отечественных трудов по Б.л.: «Путеводитель по библиографии, биобиблиографии, историографии, хронологии и энциклопедии литературы. Систематический указатель... 1756–1932» (1934) А.Г.Фомина, «Библиографические указатели русской литературы XIX века» (1949) Е.И.Рыскина, «Русские библиографические и биобиблиографические словари» И.М.Кауфмана (1955), «Путеводитель по иностранным библиографиям и справочникам по литературоведению и художественной литературе» (1959) Б.Л.Канделя, два указателя под редакцией К.Д.Муратовой «История русской литературы XIX века» (1962) и «История русской литературы конца XIX — начала XX века» (1963), указатели В.П.Степанова и Ю.В.Стенника «История русской литературы XVIII века» (1968), указатели С.Д Балухатого и К.Д.Муратовой, посвященные М.Горькому, «Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей» (1956–60. Т. 1–4) И.Ф.Масанова, библиографическое описание русских альманахов литературных и сборников 18–19 вв. Н.П.Смирнова-Сокольского (1969), библиографические труды по советской литературе Н.И.Мацуева, в т.ч. «Советская художественная литература и критика» (1938–65. 1952–72. Вып. 1–9), библиографические указатели «Русские советские писатели. Прозаики» (1959–72. Т. 1–7) и «Русские советские писатели. Поэты» (1977–98. Т. 1–21) и др.

Среди указателей, носящих библиографический характер, особенно большое число «персональных», посвященный как отечественным (в т.ч. современным), так и зарубежным писателям, а также библиографический указатель «Советские литературоведение и критика. Теория литературы. Книги и статьи 1917–1967 гг.» (под ред. Ю.Д.Рыскина, М., 1989. Ч. 1–4), аннотированный указатель «Художественная литература и литературоведение. Австрия. Венгрия. Дания. Ирландия. Исландия. Нидерланды. Норвегия. Финляндия. Швейцария. Швеция. Шотландия: Иностранные справочники и библиографические издания (составители Е.Э.Муравьева и И.И.Доронина. М., 1998), в расширенном виде повторяющий труд Е.Н.Картышовой «Иностранные справочные и библиографические издания» (М., 1991), многочисленные зарубежные издания, систематизирующие литературу по жанрам, видам, темам, образам, художественным направлениям (англоязычная «Библиография темы Дон Жуана» А.Е.Сингера, 1954). В зарубежной Б.л. важное место занимает текущая библиография, многотомные продолжающиеся издания, в т.ч. «Публикации американской ассоциации новых языков» (с 1884, на английском языке), «Материалы по литературоведению», публикуемые в Лейпциге на немецком языке (с 1952), «Международная немецкая библиография», труды Г.В.Эппельсгеймера (с 1935–37, Германия), специальные издания итальянской фирмы Бомпиани и «Биографический, литературный и библиографический словарь всемирной литературы» (1951–54. Т. 1–3, на нем. яз.), «Библиография французской литературы» А.Тима (1933. Т. 1–2), «Кембриджская библиография английской литературы» Ф.Бэтесона (1940–57. Т. 1–5, на англ. яз.), аннотированный «Путеводитель» Э.Бекера и Дж.Пакмана (1932, на англ. яз.), мировая гётеана, ежегодно фиксируемая в издающемся с 1880 Международным Гётевским обществом в Веймаре «Гётевском ежегоднике», аналогичная ей шекспириана; «Библиография русской зарубежной литературы. 1918–1968» Людмилы Фостер (1970. Т. 1–2), а также «ведомственные» издания: издательские указатели (указатель мировой литературы, выпущенной за 40 лет издательством «Фольк унд Вельт» в Берлине, 1987), библиографические труды библиотек, Книжной палаты, учебных заведений и научно-исследовательских институтов (в т.ч. ИНИОН). Обширна библиография по русской периодической печати: Лисовский Н.М. Библиография русской периодической печати. 1703–1900 (Пг., 1915); «Библиография периодических изданий России. 1901–1916», подготовленная в ГПБ (1958–61. Т. 1–4), «Газеты первых лет советской власти. 1917–1922» (М., 1990. Ч. 1—4); «Периодическая печать СССР. 1917–1949 [Т. 8]. «Журналы... по литературоведению, художественной литературе и искусству» (М., 1958).

Лит.: *Куфаев М.Н.* Иностранная библиография. М., 1934; *Симон К.Р.* Иностранная общая библиография. М., 1941; *Starnawski J.* Warsztat bibliograficzny historyka literatury polskiej. Warczawa, 1957; *Malclès L.-N.* La bibliographie. 3 éd. P., 1967; *Aman M.M.* Comparative and international bibliography // Comparative and international library science. Metuchen (N.J.); L., 1977.

Г.В.Якушева

БИДЕРМА́ЙЕР (нем. Biedermaier, Biedermeier от bieder — простодушный) — понятие, берущее начало от фамилии вымышленного немецкими авторами Людвигом Эйхродтом и Адольфом Куссмаулем карикатурного героя, ограниченного и самодовольного филистера южной Германии «швабского школьного учителя Готлиба Бидермайера». Стихи этого персонажа, бывшие *пародией* на произведения швабских поэтов и непосредственно на «простодушные» и старомодные стихи выпустившего в 1845 свой сборник школьного учителя Самуэля Фридриха Заутера (1766–1846), публиковались в 1855–57 в мюнхенском журнале «Fliegende Blätter», а в 1869 вышли отдельным изданием. К 1900 понятие Б. уже в смысле «доброе старое время» стало использоваться для обозначения стиля удобной и практичной мебели эпохи Реставрации (1815–48), а также моды, архитектуры, прикладного искусства и, наконец (с 1922), живописи данного периода, с ее сочувственным изображением бытовых сторон жизни и тщательным, любовно-бережным воспроизведением деталей, будь то интерьер или пейзаж (Г.Ф.Керстинг, Л.Рихтер, К.Шпицвег — в Германии; Ф.Г.Вальдмюллер, М.Швинд — в Австрии). В 1913 в Берлине писатель Георг Германн выпустил антологию «Бидермайер в зеркале своей эпохи», составленную из *дневников*, *мемуаров*, писем и рисующую яркий образ времени. В 1927 немецкий литературовед Пауль Клукхон распространил понятие Б. на литературу периода 1815–48. Позднее Фридрих Зенгле в трехтомном исследовании «Эпоха бидермайера» (1971–80) разграничил литературу собственно Б., связав ее с творчеством писателей достаточно консервативных взглядов (крупнейшие — Аннета фон Дросте-Гюльсгоф, 1797–1848; Эдуард Мёрике, 1804–75 — в Германии; Фердинанд Раймунд, 1790–1836; Франц Грильпарцер, 1791–1872; Николаус Ленау, 1802–50; Иоганн Непомук Нестрой, 1801–62; Адальберт Штифтер, 1805–68 — в Австрии; Иеремия Готхельф, 1797–1854 — в Швейцарии) и «эпоху бидермайера», понимая под ней всю совокупность жизненных и мыслительных явлений с 1815 по 1848.

Литература эпохи Б. — «между *романтизмом* и *реализмом*»: поздний романтизм соседствует здесь с формами позднего *классицизма*, зарождающийся реализм — со стилями *Просвещения*, и все это несет на себе печать сложных общественно-политических противоречий времени, его консервативных и радикальных идейных движений. Основное настроение эпохи, определившее характер литературы и сменившее эмоциональный подъем периода освободительных антинаполеоновских войн — ощущение тревожности и шаткости жизни, порожденное несбывшимися мечтами социальных преобразований, атмосферой реакции и застоя. Отсюда — разочарование, меланхолия и *«мировая скорбь»*. Типичный выход, вообще характерный для эпох кризиса общественной идеологии — «сентиментальных», по выражению А.Н.Веселовского, когда «идеалом каждого становится развитие в себе «человека», присущих ему нравственных начал» (Изв. ОРЯС АН. 1902. Т. VII. Кн. 2. С. 111) — погружение в сферу частного существования: семейный очаг и круг друзей. Связанные с романтизмом титанические устремления предшествующего периода одомашниваются и «укрощаются», превращаясь в осязаемые и человеческие: вместо абсолютной любви — любовь семейная, вместо пророчеств — психологизм, вместо движимой бурными страстями личности — человек, жизнь которого, как и жизнь природы, подчиняется единому закону «справедливости и добрых нравов», состоящему, как писал А.Штифтер, в том, «чтоб каждый существовал и был уважаем и чтим и жил без страха и без ущерба рядом с другим, чтобы он мог идти своим высшим путем человека, чтобы он заслуживал любовь и восхищение своих ближних, чтобы он был храним как сокровище, ибо всякий человек есть сокровище для других» (История эстетики. М., 1967. Т. 3. С. 475). С изменением масштабов мировоззренческих установок связано и возвращение к эмпиризму и рационализму Просвещения, ознаменовавшееся пристальным изучением явлений природы и фактов истории в их конкретном многообразии. Эта одержимость миром внешним и вещным имела вместе с тем и глубокий внутренний смысл. Погружение в подробности уродняло человеку как историю, так и природу; в них, лишенных теперь ореола враждебности, в их внутреннем порядке и организации находил он помощь и утешение, усилием разума преодолевая ощущение колеблемой под ногами почвы. В соответствии с духом времени переосмысляется и функция искусства: его задача — изнутри гармонизировать отношения человека с окружающим миром. Мёрике, перечитывая «Вильгельма Мейстера» Гёте, замечает в частном письме: «В моей душе разливается сияние солнца, я чувствую расположенность ко всему прекрасному. Я чувствую гармонию с миром, самим собою, со всем бытием. Вот в чем, как мне кажется, самый подлинный критерий произведения искусства вообще» (История эстетики... С. 424). Эстетическое сближается с этическим, что, однако, не предполагает целевой направленности искусства, задачи воздействия его на человека: «специфичность искусства эти писатели усматривали в том, что оно как бы накапливает, конденсирует в себе прекрасное, взятое из действительности» (Михайлов А.В. Немецкая эстетика 1830–1850-х годов // История эстетики... С. 389). В стройной упорядоченности произведения искусства, как и окружающего мира — природы ли или изящных (как в *рококо*) вещей — видится мерцание смысла бытия как красоты, приобщаясь к которой очищается и обретает внутреннюю свободу и гармонию взыскующая идеала усталая душа. Погружение в мир собственных чувств, природы или истории, внимание к малому во всем — от родной местности с ее былинками и насекомыми (Ф.Геббель называл Штифтера «певцом жучков и одуванчиков») до тончайших нюансов душевных движений, скромность требований, самоограничение, покорность судьбе, соблюдение во всем середины и меры, укрощение страстей, стремление сгладить противоречия, морализаторство и умиротворенность становятся характерными приметами литературы эпохи с ее наиболее яркой особенностью — идиллизмом. Эти черты в большей или меньшей степени проявились в творчестве всех настигнутых эпохой писателей — и тех, чье имя связывается обычно с Б., но и в поздних произведениях романтика Л.Тика, в неполитической лирике младогерманца А.Х.Гофмана фон Фаллерслебена. Однако если литературным фоном, определившим лицо времени, становится т.наз. «тривиальный Б.», потоком уютно-безобидной и филистерски-простодушной *беллетристики* и поэзии (вроде тех самых стихов Заутера), хлынувший со страниц сборников, альманахов и журналов для семейного чтения, крупнейшие писатели Б. в своем нравственно-эстетическом противостоянии неприемлемому для них

иру, в отстаивании идеи ценности человеческой личности, веры в добро и гармонию мироздания, выходят алеко за пределы этой эпохи, продолжая гуманистические традиции немецкой классики.

Жанры литературы Б. весьма разнообразны. Это — *новеллы*, *сказки*, *басни*, *сатиры*, *послания*, лиро-эпические *аллады*, гекзаметрические опыты историко-идиллического содержания (у Мёрике), причем собственно *идиллия* стречается весьма редко (у Мёрике, Дросте-Гюльсгоф), едитативная и дидактическая лирика, *афоризмы*, *пиграммы* (у Грильпарцера), стилизации народных пен, шуточные песни и песни о странствиях, зингшпи; произведения часто образуют циклы. Романы Б. редставлены творчеством А.Штифтера, И.Готхельфа, .Х.Зилсфилда. Драматургия эпохи связана с именами рильпарцера (историческая драма), Раймунда и Нестроя народные комедии-фарсы).

Понятие Б., принадлежащее немецкому литературоведению, в последнее время имеет тенденцию аспространяться и на другие европейские (в т.ч. рускую) литературы периода 1815–48, как в исследовании американского компаративиста В.Немояну, троящего свою концепцию на выявлении общих типологических особенностей литературы позднего, укрощенного» романтизма в Германии, Австрии, нглии, Франции, Италии, странах Восточной Европы и России после 1815–20.

Лит.: *Михайлов А.В.* Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века: Проблемы анализа перехода реализму в литературе XIX века // Он же. Языки культуры. М., 1997; *engle F.* Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen estauration und Revolution. 1815–1848. Stuttgart, 1971–1980. Bd 1–3; *emoianu V.* The taming of romanticism: European literature and the age f Biedermeier. Cambridge (Mass); L., 1984; *Neuhäuser R.* Das Biedermeier» (Realidealismus) in der russischen Lyrik der fünfziger Jahre es 19. Jahrhunderts // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1985. Bd 15.

Т.Г.Юрченко

БИОГРАФИ́ЧЕСКИЙ МЕ́ТОД в литературоведении — способ изучения *литературы*, при котором контекст жизненного опыта писателя и его личность рассматриваются как основополагающий фактор творчества. Связь между личностью писателя и его произведением в свете .м. оказывается определяющей. На становление Б.м. казал влияние *романтизм* и его культ жизнетворчества. Для Б.м. важна также герменевтическая теория Ф.Шлейермахера, утверждавшего, что идеи и ценности не могут ыть поняты без анализа их генезиса, и, следовательно, ез обращения к биографии конкретного *автора*. Каждый человек, по Шлейермахеру, глубоко индивидуален, для понимания текста необходимо приблизиться к его втору «с объективной и с субъективной стороны» (т.е. ерез понимание его языка и фактов его внешней и внутренней жизни). Интерес к личности писателя во многом скорректирован социологическими установками .Конта. Основоположник и крупнейший представитель .м. — Шарль Огюстен Сент-Бёв («Литературно-критические портреты», 1836–39. Т. 1–3; рус. пер. 1970; «Беседы по понедельникам», 1851–62. Т. 1–15), согласно мнению которого, на формирование творческой личности писателя (и, следовательно, его произведений) оказывают непосредственное влияние его генеалогия (наследственность), литературное (ученики, оппоненты, даже враги) и политическое окружение. Каждый «подлинный поэт неповторим», индивидуален, а его произведение является только «заговорившей личностью» писателя и, чтобы его постичь, надо «разглядеть в поэте человека». Излюбленным критическим жанром Сент-Бёва становится литературный портрет. Установка на изучение генезиса творчества делает Б.м. отчасти психологическим методом (см. *Психологическая школа*). Сент-Бёв признавал, что говорит не о произведениях писателей, «а о самой их личности».

Б.м. оказал влияние на становление культурно-исторического метода (см. *Культурно-историческая школа*) изучения литературы, основные принципы которого были сформулированы И.А.Тэном. Приняв основные положения Б.м., Тэн затем развил их в собственную теорию, усилив как системные исторические акценты, так и роль бессознательного в творчестве — «расы, среды и момента». Элементы Б.м. использовались датским критиком Георгом Брандесом, назвавшим свой метод «историко-психологическим». Вместе с оценкой творческой личности Брандес («Главные течения в европейской литературе XIX века», 1872–90) уделяет большое внимание идеологической детерминированности, а европейская литература предстает у него в виде единого процесса, который зависит от специфики национально-исторических условий конкретной страны. Назначение литературы, по Брандесу, — способствовать прогрессивному развитию общества.

В России Б.м. был использован Н.А.Котляревским («Старинные портреты», 1907), согласно которому, «каждый литературный памятник должен быть оценен прежде всего как документ своей эпохи и как документ, объясняющий психику поэта» (Котляревский Н.А. Литературные направления Александровской эпохи. Пб., 1917. С. 12). Работы Котляревского отражают определенную тенденцию развития Б.м.: тяготение к культурно-историческому методу.

В начале 20 в. Б.м. модифицировался: из сферы его применения были выведены «внешние» по отношению к творчеству социальные и художественные «направления мысли», влияние «расы, среды и момента». Подобный подход был назван «импрессионистическим»: его сторонников начинает интересовать отражение в тексте «сокровенного «я»» писателя. Яркие представители импрессионистического эссеизма — М.Кузмин, С.Маковский, Ю.Айхенвальд (в России), А.Франс, Р.де Гурмон (во Франции), А.Саймонс, Дж.Сантаяна (в Англии и США).

Лит.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975; *Пруст М.* Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М., 1999.

М.Г.Петровская

БИОГРА́ФИЯ (греч. bios — жизнь; grapho — пишу) — жанр жизнеописания; предполагает художественное или научное осмысление истории жизни личности, нацеленное на поиск и выявление истоков общественно значимой деятельности человека в его индивидуальном биографическом опыте. Предпосылкой создания Б. служит признание значимости данной личности для истории, культуры, политической жизни или быта в национальном или мировом масштабе. В Б. события жизни героя являются документальным материалом, фактографической стороной; сюжет Б., выявляемый автором в жизни героя или формируемый им, составляют динамика, развитие личности и его закономерности. Степень присутствия автора в Б., мера

перевоплощения его в героя и объем трансформации жизненных событий могут быть различны. Интерпретация событий жизни, их логический анализ, нравственная оценка и эмоциональное освоение в биографических жанрах могут соотноситься по-разному. В соответствии с этим выделяются жанры художественной Б. (в ней субъективность автора, пристрастная трактовка выступает необходимой чертой стиля), научной, популярной и академической Б. Возможно взаимодействие жанровых тенденций: существуют научно-популярные Б.; художественные Б. могут приобретать черты документальности и научности, научно-популярные Б. обогащаются стилистической живописностью, образностью. Б. наших современников часто сближаются с *репортажами* и *очерками*.

Истоки Б. восходят к античным «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха (1 в.), к «Жизнеописанию Агриколы» (97) Тацита, «Жизнеописанию двенадцати цезарей» (119–121) Светония. В ходе становления жанра Б. активизируется присущее ей дидактическое начало: средневековые Б. существуют преимущественно в виде агиографической литературы (*жития*) и повествуют о религиозных подвижниках, мудрых правителях, талантливых полководцах. В эпоху *Возрождения* в Европе, а в России в 17 в. житие превращается в Б. частного человека (Дж.Боккаччо. Жизнь Данте Алигьери, ок. 360; составленные Дж.Вазари жизнеописания знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих; биографические сочинения П.де Б.Брантома; «Повесть об Ульянии Осорьиной», 17 в.), что связано с интересом к неповторимому душевно-интеллектуальному миру личности и к разнообразию человеческих талантов и их проявлений. В эпоху *Просвещения* Б. характеризуется стремлением выявить закономерности взаимодействия индивидуального и социального бытия человека, обнаружить мотивацию деятельности в целом и отдельных поступков исследуемой личности; она строится на основательных документальных исследованиях и в исторической перспективе («История Карла XII», 1731, Вольтера, «Жизнь С.Джонсона», 1791, Дж.Босуэлла). Появляются первые биографические словари («Опыт исторического словаря о российских писателях», 1772, Н.И.Новикова). В 19 в. жанр Б. процветает как в Европе, так и в России. Особое внимание уделяется жизнеописанию писателей и поэтов и их духовному и общественному воздействию на эпоху: в Европе Б. создаются Дж.Милтоном, В.Скоттом, Ч.Диккенсом; возникает жанр литературной автобиографии (С.Т.Колридж. Biographia literaria, 1817). В России традиции биографического жанра развивают «Фон-Визин» (1830) П.А.Вяземского, «А.С.Пушкин в Александровскую эпоху» (1874) П.В.Анненкова; выходит восьмитомный «Словарь достопамятных людей русской земли» (1836–47) Д.Бантыш-Каменского. На рубеже 19–20 вв. практика создания биографических словарей продолжается («Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. От начала русской образованности до наших дней» (Т. 1–6, неоконч., 1886–1904) под ред. С.А.Венгерова, «Русский биографический словарь» А.П.Половцева (1896–1913. Т. 1–25). В 20 в. особой популярностью пользуются художественные Б., написанные С.Цвейгом, А.Моруа, Р.Ролланом, Д.Вейсом, Г.Манном, окрашенные авторским мировосприятием и нацеленные на исследование судеб людей, внесших вклад в разные сферы общественной жизни. В России признание получила основанная М.Горьким в 1933 серия «Жизнь замечательных людей», включающая Б. людей науки, искусства, политических деятелей разных эпох. Биографические произведения этой серии часто носили идеологический характер, что направило жанровое развитие Б. в сторону иллюстративности.

В 1990-е стали создаваться, публиковаться или получили доступ к читателю Б. людей, чье влияние на национальную или мировую культуру, науку и историю отрицалось либо подвергалось сомнениям по идеологическим причинам: биографические работы А.Хейт «Анна Ахматова. Поэтическое странствие» (1991), «Жизнеописание Михаила Булгакова» (1988) М.О.Чудаковой, «Марина Цветаева. Жизнь и творчество» (1997) А.А.Саакянц, биографические работы о Н.С.Гумилеве, О.Э.Мандельштаме, Е.И.Замятине, А.П.Платонове, В.В.Розанове, И.А.Бунине, переиздания Б. русского зарубежья: «Державин» (1931) В.Ф.Ходасевича, «Дмитрий Мережковский» (1945) З.Н.Гиппиус и др. Особой модификацией жанра Б. является *автобиография*.

Лит.: *Винокур Г.* Биография и культура. М., 1927; *Манн Ю.* Жанр больших возможностей // ВЛ. 1959. № 9; *Аверинцев С.С.* Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классики жанра в истории жанра. М., 1973; *Maurois A.* Aspects de la biographie. P., 1930; *Scheuer H.* Biographie. Stuttgart, 1980; *Edel L.* Writing lives: Principia biographica. N.Y.; L., 1984.

О.В.Соболевская

БИ́ТНИКИ (англ. beat generation — разбитое поколение) — движение в американской культуре 1950-х, близкое неоавангардизму (см. *Авангардизм*). Широко затронуло молодое поколение, вступившее в жизнь вскоре по окончании «холодной войны», приобрело характер доктрины, определявшей духовные ориентиры и социальное поведение, ярко окрашенное бунтарством против конформизма «молчаливого большинства» и вульгарной меркантильности, восторжествовавшей в «массовом обществе». Идеалом Б. стали естественность и бескорыстие, раскрепощающие творческие силы личности. Свои идеи движение черпало в философии и этике дзен-буддизма, противопоставленного плоской рационалистичности типично американских жизненных установлений, в наследии романтиков (У.Уитмен, Г.Торо) и авангардистов, отвергших практицизм, бездушие и лицемерие американского социума (Г.Миллер). Коммуны Б. и хиппи (особенно в Калифорнии) стали питательной средой импровизационной по характеру поэтической и музыкальной культуры, которая заявила о своем неприятии академизма в любых его проявлениях (восходящая к Т.С.Элиоту доктрина внеличностной поэзии, канонизированная эстетика «простой, честной прозы» Э.Хемингуэя). Считая творчество прежде всего бескомпромиссно искренним исповеданием, Б. насаждали субъективизм восприятия и воссоздания мира. В их поэзии (А.Гинсберг, Л.Ферлингетти) проповедь ничем не стесняемой индивидуальной свободы и бегства от уродливой цивилизации сочетается с ярким урбанизмом и темой ужаса перед угрозой атомной катастрофы на планете. *Верлибр* оказывается способом достоверного изображения хаоса действительности, который скрыт за ее мнимой рациональной упорядоченностью. Проза Б., манифестом которых явилась книга Дж.Керуака «На дороге» (1957), отмечена активным разрушением канонов формы и смешением жанровых характеристик. Новеллы-миниатюры соединяются с автобиографическими фрагментами, лирическими зарисовками, *стихотворениями в прозе*. Этому *коллажу* придает целостность повествователь, молодой «бун-

тарь», бесцельно бредущий по дороге жизни. Его фигура воплощает характерные черты мирочувствования Б.: страх перед участью безликого обывателя, отвращение к мещанству, этическое своеволие, поверхностный мистицизм. Эклектичность идей и творческих устремлений Б., свойственный им анархический дух предопределили недолговечность движения, исчерпавшего себя к середине 1960-х.

Лит.: *Tyrell J.* Naked angels: The lives and literature of the Beat generation. N.Y., 1976. *А.М.Зверев*

«БЛАГОРО́ДНЫЙ ДИКА́РЬ» (англ. noble savage). Идея «Б.д.» восходит к библейскому представлению о естественном образе жизни Адама и Евы в раю, получившему отражение в «Потерянном рае» (1667) Дж.Милтона. Мотив «Б.д» встречается в эссе М.Монтеня «О каннибалах» (1580). Понятие «Б.д.» утвердилось в конце 17 в. после появления романа «Похождения Оруноко, или Царственный раб» (1688; рус. пер. 1796) английской писательницы Афры Бен, одной из зачинательниц комедии периода Реставрации. Герой этого романа, получивший наименование «Б.д.» — образованный (владеет английским и французским языками), добродетельный, молодой, красивый и мужественный африканец. Бен утверждает врожденное благородство человека и порочность цивилизации, портящей «невинного простодушного». Это предвосхитило *руссоизм* и идею *«естественного человека»*, которую в 18 в. утверждал Ж.Ж.Руссо в романе-трактате «Эмиль» (1762), говоря, что все выходит прекрасным из рук Творца, но все вырождается и приходит в упадок в руках человека. Идея «Б.д.» была воспринята Ф.Р.Шатобрианом в повести «Атала, или Любовь двух дикарей» (1801). Образ «Б.д.» стал особенно близок писателям романтического периода: романы Ф.Купера о Кожаном Чулке (1826–41), повести «Тайпи» (1846), «Ому» (1847), роман «Моби Дик» (1851) Г.Мелвилла. В России идея «Б.д.» отразилась в ранних романтических поэмах А.С.Пушкина, «Мцыри» (1840) М.Ю.Лермонтова.

Лит.: *Кемп-Ашраф П.М.* Африканцы в демократическом движении Англии XIX в. М., 1960. *А.Н.*

БЛАЗО́Н (фр. blasonner — объяснять геральдику, прославлять) — поэтический *жанр*, популярный во французской литературе 16 в. Обычно короткое стихотворение, написанное восьми- или десятисложником с парными рифмами, имеет целью прославить красоту любимой женщины, описывая самые замечательные ее черты. Б. создаются по классической риторической модели — обращения, адресованного к излюбленной части восхваляемого тела. Прообразом Б. может считаться ветхозаветная «Песнь песней». Моду на сочинение Б. ввел французский поэт Клеман Маро (1496–1544), написав в 1535 «Блазон о прекрасном соске», посвященный герцогине Феррарской. Жанр быстро становится популярным, и уже в 1536 пальма первенства в сочинении Б. переходит к лионскому поэту Морису Севу (1500?–62?) (см. *Лионская школа*), который пишет пять Б. по образцу Маро: «Бровь», «Лоб», «Слеза», «Горлышко» и «Дыхание». Своеобразное соперничество двух поэтов привело к тому, что «Блазон о брови» Сева был признан удачнее Б. родоначальника жанра, на что обидевшийся Маро пишет «Блазон об уродливом соске» — своеобразный контрблазон — жанр, пародирующий фривольность и игривость Б. Редкий факт в истории литературы — родоначальник жанра пародирует свое же детище спустя год после его написания.

Маро нельзя считать изобретателем жанра Б., он вдохнул новые силы в уже существующую форму. Один из первых Б. был создан французом Г.Алексисом («Блазон о страсти», 1486). «Блазон о еретиках» Пьера Гренгора (1475–1538) (см. *«Великие Риторики»*) был издан им в 1524 под именем Водемона. Гренгор «атакует» папу Юлия II за притеснения еретиков, поднимает вопросы, связанные с протестантизмом, веротерпимостью, дает своеобразный «каталог» ересей, описывая их часто в аллегорической манере. Другой пример доклеманових Б. дает Ф.Рабле, насмехаясь в 9 главе первой части «Гаргантюа и Пантагрюэля» (1534) над книгой «Геральдика цветов» («Blason des couleurs», 1438) герольда короля Альфонса V Арагонского Сисиля, переведенной и изданной в Париже в 1528. Спор за звание первого сочинителя Б., а также рождение контрблазона усилили популярность обоих жанров. В 1550 в Париже в издательстве Шарля Ланжельера появляется сборник «Блазоны и контрблазоны», в который, кроме указанных выше опытов Маро и Сева, входят «Блазон о глазе» Антуана Эроэ (1492–1568), а также «Блазон о глазе» и «Блазон о заколке для волос» Меллена де Сен-Желе (1487–1558), Б. племянника французского поэта Октавьена де Сен-Желе, Эсторга де Больё (1495/1505–52) «Щека», «Зубы», «Язычок», его контрблазон «Зад», полный низкого «галльского» юмора, а также «Блазон о пупке» Бонавентюра де Перье (1510?–44?) — своеобразное размышление об андрогинах, выделяющееся своей философичностью на фоне общей фривольности и игривости сборника. «Блазон о Розе» Жана де Ла Тайя (1540–1608), посвященный его двоюродной сестре — Розе де Ла Тай, наполнен изысканными аллегориями и символизмом. Установка Б. во многом несет на себе отпечаток неоплатонизма (Маро состоял в окружении Маргариты Наваррской, 1492–1549, увлекавшейся эстетикой неоплатоников). Описание прелестной части тела любимой вполне соотносится с платоновской иерархией: «от Эроса прекрасных тел к Эросу прекрасных душ» (диалоги Платона «Пир» и «Федр»). Контрблазоны теряют эту установку, становясь все более «реалистичными», грубо «прославляя» те части тела, упоминания которых не входят в правила хорошего тона.

Мода на Б. сохранялась до конца 16 в., жанр удостоился упоминания во «Французской поэтике» (1548) Тома Себилле (ок. 1512–89); он переживает краткий миг своего «второго рождения» в 17 в. в прециозной поэзии Исаака Бенсерада (1612–91), перу которого принадлежат «Похвальное слово рту» и «Прекрасные глаза», написанные в 1640-е, растворяясь в то же время в прециозной поэзии и теряя свою жанровую самостоятельность. Несмотря на то, что Б. — по преимуществу французское явление, сходные черты и тематику можно найти в некоторых сонетах (159, 220) Ф.Петрарки (1304–74), в сонетах Л.Гонгора-и-Арготе (1561–1627) «Пока руно твоих волос течет...», «Зовущих уст, которых слаще нет...», в сонетах У.Шекспира. *А.В.Голубков*

«БЛУ́МСБЕРИ» (англ. Bloomsbury) — группа, в которую входили писатели Вирджиния Вульф (1882–1941) и Леонард Вулф (1880–1969), художница Ванесса Белл и ее муж, искусствовед Клайв Белл (1881–1964), экономист Джон Мейнард Кейнс (1883–1946), критик Джайлс Литтон Стрейчи (1880–1932), романист и кри-

тик Дэвид Гарнетт (1892–1981), писатели Эдуард Морган Форстер (1879–1970), искусствовед и художник Роджер Фрай (1866–1934), театральный критик Десмонд Маккарти (1878–1952); примыкал к «Б.» философ Бертран Рассел (1872–1970). Группа не имела общей теории, программы. Это был кружок друзей-единомышленников, большинство из них училось вместе в Кембридже. С 1904 группа собиралась в доме дочерей покойного литературоведа Лесли Стивена — Ванессы и Вирджинии в лондонском районе Блумсбери, на Гордон-Сквер, 46. Их объединял интерес к искусству, умеренный авангардизм, неприятие эстетических, этических и сексуальных ограничений традиционной викторианской культуры; их бунт ограничивался пределами «*вкуса* и стиля». Они исповедовали кредо философа, преподавателя Кембриджского университета Джорджа Э.Мура (1873–1958), сформулированное им в работе «Принципы этики» (1903): самое ценное в жизни — это удовольствие, получаемое от человеческого общения и восприятия прекрасного. Мур отождествлял этическое с эстетическим и скептически отзывался о «долге» и «добродетели», т.е. оплоте викторианской морали. В политике члены «Б.» следовали традициям либерализма, ценили индивидуальную свободу, критиковали антилиберальный образ мысли в разных его проявлениях: от империализма до неравноправия полов, в большинстве своем с симпатией относились к социализму, но не принимали марксизма, критиковали Б.Шоу за преклонение перед сильной личностью (Сталин, Гитлер), за прямолинейность и публицистичность, вредившие художественности. Рассел импонировал им защитой плюрализма и критикой монизма как препятствия к развитию общества и науки 20 в. Их обвиняли в дилентантизме и элитарности (Ф.Р.Ливис), они и были элитарной группой, хотя провозглашали ориентацию на «обычного читателя»; им присущ *эстетизм*, однако чужда доктрина «*искусство для искусства*». В 1930–50-е они «не в моде», в 1960-е интерес к ним возрождается, публикуются критические н биографические исследования, в частности, двухтомная биография Стрейчи (1907–68) Майкла Холройда, существенно способствовавшая возрождению интереса к «Б.» и жанру *биографии*. Опубликованные биографии Кейнса, Форстера, В.Белл, поэтессы и романистки Виктории Сэквилл-Уэст, близкой подруги В.Вулф, дневники самой В.Вулф, издание раннего (1913–14) романа Форстера «Морис» (1971) о гомосексуальной любви дают представления об их взаимоотношениях, степени сексуальной свободы, политических взглядах. В историю английской литературы группа «Б.» вошла благодаря творчеству В.Вулф, однако теоретиком группы в вопросах искусства был Фрай, главный популяризатор постимпрессионизма в Великобритании в 1910-е, считавший форму важнейшим элементом искусства, жизнь воображения более значительной, чем реальную жизнь человека, находивший в искусстве особую систему ценностей, стимул и выражение жизни, но не ее копию. Каждый по-своему, в большей или меньшей степени, блумсберийцы создавали модернистскую эстетику 20 в.

Лит.: *Жантиева Д.Г.* Английский роман XX века. 1918 — 1939. М., 1965; *Михальская Н.П.* Пути развития английского романа 1920–1930 годов. М., 1966; *Красавченко Т.Н.* Группа Блумсбери // Она же. Английская литературная критика XX в. М., 1994; *Rosenbaum S.P.* The Bloomsbury group. L., 1986.

Т.Н.Красавченко

БЛЮ́З (англ. blues — меланхолия) — народная лирическая *песня* американских негров, возникшая на берегах Миссисипи. Исполнялась в сопровождении банджо или гитары. Б. приобрели общеамериканскую, а затем и мировую известность как музыкальные произведения, в частности, благодаря деятельности Уильяма Хенди, негритянского композитора, «отца блюзов», автора «Сент Луиз блюза» и «Мемфис блюза». Среди лучших исполнителей Б. была негритянская певица Бесси Смит (героиня пьесы Э.Олби «Смерть Бесси Смит», 1960). Стиль Б. был «аккумулирован» джазом, увлечение которым в 1920-е отразилось и в литературе (сборник Ф.С.Фитцджералда «Рассказы века джаза», 1922). Музыкальная форма Б. была использована американскими композиторами, особенно Дж.Гершвином. Американский поэт Л.Хьюз, становление которого приходится на 1920-е, на т.наз. «Негритянский Ренессанс», сделал Б. жанром словесно-поэтического искусства, закрепил в качестве оригинальной поэтической формы; его первый сборник назывался «Усталые блюзы» (1926). Хьюз называл Б. «криком, исходящим из души черного человека». В отличие от *спиричуэл*, несколько аморфного, Б. — лирические стихи с фиксированной структурой, состоящие из строф четверостиший, в которых вторая и четвертая (иногда первая и третья) строки повторяются, а четвертая и шестая — обычно рифмуются. Хьюз считал, что Б. почти всегда имеет грустную интонацию, но, когда его исполняют, люди улыбаются. Эта особенность Б. совпадала с мировосприятием поэта, печаль которого смешана с юмором. Хьюз вводил в Б. негритянский народный диалект. Он сохранил первоэлементы фольклорного Б.: повествование от первого лица, минорную интонацию, окрашенную улыбкой. Если в фольклорном Б. присутствует сельский пейзаж, то лирический герой Хьюза, «певца Гарлема», затерян в «джунглях небоскребов».

Лит.: *Гиленсон Б.А.* Современные негритянские писатели США. М., 1981; *Он же.* «Я живу в самом сердце Гарлема» (Ленгстон Хьюз) // Он же. В поисках другой Америки. М., 1987; *Hughes J.J., Bontemps A.* The poetry of the negro. 1746–1970. N.Y., 1970.

Б.А.Гиленсон

БОЛЬШО́Е ВРЕ́МЯ — категория сравнительно-исторической поэтики, активно используемая в современной философии культуры и культурологии, основополагающее понятие философско-эстетической концепции М.М.Бахтина, разрабатываемое им с конца 1930-х — начала 1940-х. В активный литературоведческий и культурологический оборот термин «Б.в.» входит после публикации «Ответа на вопрос редакции «Нового мира» (1970), в котором Б.в. предстает залогом постижения «новых смысловых глубин»: «Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности» (Бахтин, 1986, 504). Концепция Б.в. формируется у Бахтина как закономерный результат активного погружения в проблемы социологической, позднее — сравнительно-исторической поэтики. Исследование исторического движения романного жанра в социокультурном контексте эпохи, анализ различных сторон творчества Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого, Н.В.Гоголя, И.В.Гёте, Ф.Рабле требовал своего рода «единого знаменателя», сводящего в общем литературно-историческом и культурном пространстве

Рабле и Гоголя, *«мениппову сатиру»*, «сократический диалог» и «полифонический роман». Интуитивно ощущая, но еще не формулируя окончательно Б.в. в качестве устоявшегося понятия своей эстетики, Бахтин в наброске, посвященном «страшному и смешному у Гоголя» (первая половина 1940-х), фактически подходит к определению характера возникновения Б.в.: «Произведение никогда не рождается в голове автора и тогда, когда оно пишется, оно не определяется часом и местом своего непосредственного рождения» (Бахтин, 1996. С. 47). Особого внимания заслуживает анализ Бахтиным процесса становления и развития *романа*, своего рода «большого жанра», существующего исключительно в Б.в. («Из предыстории романного слова», 1940; «Эпос и роман (О методологии исследования романа)», 1941). С понятием «Б.в.» у позднего Бахтина непосредственно связаны такие категории, как «творческое понимание» и «вненаходимость» («Из записей 1970–1971 годов», «К методологии гуманитарных наук», 1974).

Лит.: *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986; *Он же.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5; *Соколов М.Н.* Иносферы Большого Времени: К нелинейной теории культуры // Диалог. Карнавал. Хронотроп. Витебск, 1994. № 4; *Осовский О.Е.* Диалог в большом времени: Литературоведческая концепция М.М.Бахтина. Саранск, 1997; *Morson G.S., Emerson C.* Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics. Stanford, 1990; *Idem.* Narrative and freedom: The shadows of time. New Haven; L., 1994. *О.Е.Осовский*

БРАМИ́НЫ см. *«Традиции благопристойности»*.

«БРА́ТСТВО СТРАСТЕ́Й ГОСПО́ДНИХ» (фр. confrérie de la Passion) — объединение актеров и ремесленников Парижа и других французских городов, исполнявших *мистерии*. Самое раннее «Б.С.Г.» было создано в Нанте в 1371. В 1402 король Карл VI разрешил «Б.С.Г.» представлять мистерии в Париже. После объединения с корпорацией *«Базош»* и *«Беззаботными ребятами»* к мистериям добавились *фарсы* и *соти*. В 1450 за постановку большой «Мистерии деяний апостолов» братьев А. и С.Гребанов братство обвинили в высмеивании апостолов, в смешении божественного и бурлескного. Последовал запрет на представление драм из Священной истории. Редкие спектакли продолжались до 1588. Эдиктом 1676 «Б.С.Г.» было распущено. *А.Н.*

«БРЕ́МЕНСКАЯ ГРУ́ППА» (нем. Bremenergruppe) — одна из наиболее авторитетных групп раннего этапа *Просвещения* в Германии (начало 1740-х); объединение писателей, ориентировавшихся на традиции главы немецкой классицистической школы Иоганна Христофа Готшеда (1700–66), ратовавшего за ясность и правильность стиля, за разумное преобразование общественной жизни. Последователи Готшеда Карл Христиан Гертнер (1712–91), Иоганн Андреас Крамер (1723–88), Иоганн Адольф Шлегель (1721–93) объединились вокруг журнала «Увеселения ума и остроумия» (1741–43), выходившего в Лейпциге. Редактором его был ученик Готшеда Иоганн Иоахим Швабе. Неудовлетворенные бесплодными спорами, последователи Готшеда порывают со Швабе и начинают выпускать свой журнал «Новые материалы для удовлетворения ума и остроумия». Материалы готовились в Лейпциге, но журнал печатался в Бремене, поэтому писателей, объединившихся вокруг него, стали называть «Б.г.» Обязанности редактора выполнял Гертнер. В журнале печатались преимущественно анакреонтические и духовные стихотворения, а также *басни* и другие сатирические произведения. Среди членов «Б.г.» не было заметных дарований, однако они сумели привлечь к сотрудничеству авторов, с которыми поддерживали дружеские отношения.

В «Б.г.» вошел младший брат И.А.Шлегеля (отца Августа и Фридриха Шлегеля) Иоганн Элиас Шлегель (1718–48), получивший известность классицистической трагедией «Германн» (1743), посвященной вождю племени херусков, который разгромил в Тевтобургском лесу в 9 в. три легиона римского наместника Вара. И.А.Шлегель явился создателем первых немецких классицистических комедий «Деятельный бездельник» (1743), «Таинственный человек» (1743) и «Торжество честных женщин» (1743), в которых были использованы сюжеты французских комедиографов-классицистов. Юрист по образованию и сатирик по призванию, Готлиб Вильгельм Рабенер (1714–71) сотрудничал сначала в журнале Швабе, а затем в «Бременских материалах» Гертнера. Рабенер полагал, что сатирик, движимый любовью к согражданам, должен помогать им избавиться от глупости, тщеславия, подхалимства, ревности. В сатире «Памятное известие о завещании доктора Джонатана Свифта» (1746) он создал серию карикатур на представителей знати, которым место в сумасшедшем доме, на постройку которого якобы оставил деньги создатель «Путешествия Гулливера». В «Сатирических письмах» (1751) он критиковал семейный уклад и чванство дворян и филистеров. Подражательный характер носят ирои-комические поэмы Юста Фридриха Вильгельма Цахариэ (1726–77), принимавшего участие в Б.г. Он был хорошо знаком с «Мессиадой» (1751–73) Ф.Г.Клопштока и «Потерянным раем» (1667) Дж.Милтона, по образцу которых сочинял свои поэмы. Наиболее самобытное творение Цахариэ — поэма «Забияка» (1744), в которой он высмеял нравы лейпцигских студентов-пьяниц, щеголей, задир и дуэлянтов. Самая заметная фигура в «Б.г.» — Христиан Фюрхтеготт Геллерт (1715–69), автор нравоучительных басен, сатирических комедий и авантюрного любовного романа. Заимствуя сюжеты басен у Лафонтена, он насыщал их подробностями бюргерского быта, а нередко брал случаи из повседневной жизни. Басни Геллерта приближались к жанру сентиментальной *новеллы*. В комедиях он склонен изображать добродетельные характеры и благородные поступки. Успех писателю принес авантюрный нравоучительный роман «История шведской графини фон Г.» (1747–48), в котором ощутимо влияние «Памелы» (1740) С.Ричардсона. Роман Геллерта подготовил почву для немецкого сентименталистского романа.

Лит.: *Schröder C.M.* Die «Bremener Beiträge»: Vorgeschichte und Geschichte einer deutschen Zeitschrift des XVIII. Jahrhunderts. Bremen, 1956. *В.А.Пронин*

«БРОДЯ́ЧАЯ СОБА́КА» — литературно-художественное кабаре, открывшееся 31 декабря 1911 в Петербурге, в подвале черного двора на Михайловской площади, д. 5. Название восходит к стихотворению в прозе Ш.Бодлера «Славные псы» (1869), уподоблявшему артистическую богему добрым бродячим собакам. В группу учредителей входили С.Судейкин, Н.Сапунов,

М.Добужинский, Н.Евреинов и др. Владельцем клуба и «хунд-директором» был Б.Пронин. Устав группы написал член-учредитель А.Н.Толстой, гимн — М.Кузмин, герб (в виде собаки, положившей лапу на античную маску), выполнил Добужинский. Стены и своды подвала расписали Судейкин, Сапунов, Н.Кульбин. В вечер открытия Толстой принес «свиную книгу», которую поместил на конторке при входе в зал: в нее заносили *автографы*, *экспромты*, стихи, рисунки. Среди постоянных посетителей были Кузмин, Н.Гумилев, А.Ахматова, О.Мандельштам, В.Маяковский, В.Хлебников, В.Нарбут, В.Шилейко, М.Лозинский, С.Городецкий. Бывали в «Б.с.» Ф.Сологуб, К.Бальмонт, Тэффи, В.Гиппиус, В.Жирмунский, В.Шкловский. Кроме театральных спектаклей, балетных и музыкальных представлений, проводились литературные вечера и чествования. В «Б.с.» читалась лекции и доклады, представлявшие различные аспекты литературно-художественной жизни. 1–5 февраля 1914 посетители «Б.с.» чествовали идеолога *футуризма* Ф.Т.Маринетти, 17 марта — французского поэта Поля Фора. В «Б.с.» проходили диспуты о современной поэзии, вечера лирики. Посетители «Б.с.» делились на «своих» и «чужих», т.наз. «фармацевтов», иногда переходивших в меценаты и тогда становившихся «своими». «Фармацевтам», представлявшим имущие слои, билеты продавались за внушительную плату, идущую на погашение расходов по содержанию клуба. Один из последних вечеров в «Б.с» прошел 11 февраля 1915, когда Маяковский прочитал свое эпатирующее стихотворение «Вам!», шокировавшее платную публику и вызвавшее скандал (Биржевые ведомости. 1915. 13 февраля. Вечерний выпуск).

Лит.: *Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., 1985; *Могилянский М.* Кабаре «Бродячая собака» // Минувшее. М.; СПб., 1993; *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 1995.

С.А.Коваленко

БРОДЯ́ЧИЕ СЮЖЕ́ТЫ, странствующие сюжеты — понятие сравнительно-исторического литературоведения и фольклористики, объясняющее сходство фольклорных сюжетов разных народов результатом их культурно-исторического взаимодействия. Миграционная теория (см. *Миграционная школа*), она же теория заимствования, она же теория Б.с. (крупнейшие представители в Германии — Т.Бенфей, Ф.Либрехт, в России — А.Н.Пыпин, В.Ф.Миллер, В.В.Стасов) возникла в качестве реакции на господство *мифологической школы* (братья Я. и В.Гримм, М.Мюллер, Ф.И.Буслаев, Л.Ф.Воеводский), возводившей сюжеты, понимаемые как *мифы*, к прасюжету, прамифу, безличному поэтическому творению «народной души». Бенфей, ученый-ориенталист, исследователь санскрита, переводчик ведической книги гимнов «Самаведа» (1848) и созданной в 3–4 вв. «Панчатантры» (1859), считал Индию прародиной большинства западных фольклорных сюжетов и эпических образов. В отличие от братьев Гримм, надеявшихся уловить в прасюжете сущность, «ядро поэзии» (Ф.Шлегель), Бенфей руководствовался в своей теории позитивистским принципом построения строгих причинно-следственных связей. Самым глубоким последователем Бенфея в России, скорректировавшим многие его положения, был А.Н.Веселовский, описавший сюжетные формы как постоянные величины, созданные в доисторические времена коллективной психикой человека и с тех пор доминирующие над творческой личностью: «Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» (Веселовский, 341). «Бытовая действительность» (конкретные культурно-исторические обстоятельства каждой эпохи) требует обращения к той или иной сюжетной форме, наполняя ее каждый раз новым содержанием, приспосабливая к запросам времени, так что заимствование сюжета всегда приходится на подготовленную почву и означает новое обретение когда-то известного. Не меняясь по сути, сюжетные формы переходят по наследству из поколения в поколение, странствуя между народами. При этом Веселовский предполагал возможным установить конкретную временную и пространственную прародину сюжетных форм, исследуя способы и направления их распространения. Такой интерес к генезису фольклора, первобытному мышлению, низшим формам религии, к обрядам, опирающийся на достижения антропологической школы (Э.Б.Тейлор, А.Лэнг, Дж.Фрезер), сближал Веселовского со сторонниками теории самозарождения сюжетов (Г.Узенер, В.Манхардт, Р.Р.Маретт, С.Рейнак). Последняя объясняла сходство национальных сюжетных вариантов сходными же формами первобытных верований и обрядов, возникающими в соответствии со всеобщими законами человеческой психики и культуры. Веселовский считал возможным совмещение теории самозарождения сюжетов и миграционной теории при условии естественного разделения сфер их приложения, когда первая занималась бы происхождением *мотивов*, простейших сюжетных единиц. «Под мотивом я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» (Там же. С. 341), вторая же исследовала бы механизм заимствования более сложных сюжетов и, соответственно, культурное взаимодействие народов. Такой подход утвердился в отечественном *литературоведении*. Его отстаивал В.М.Жирмунский, как и А.Н.Веселовский, тяготевший к миграционной теории, однако признававший самостоятельность развития национальных эпосов и общее типологическое сходство развития национальных литератур. Б.с., бывшие в 19 в. предметом ожесточенной полемики, позднее утратили свое значение, превратившись в рядовой термин фольклористики. При этом «мотив» Веселовского больше не рассматривался в качестве нерасчленимой формулы: сюжеты изучались преимущественно на морфологическом уровне, инвариантными были их составляющие — функции действующих лиц, порядок их появления (работы В.Я.Проппа). Вопросы миграции отдельных Б.с. нередко становились второстепенными. Западная антропологическая школа, ритуально-мифологическая критика (включая учение об *архетипах*), представлявшие как бы новый виток романтической мифологической школы, не говоря уже об этнологических исследованиях и психоанализе, почти не обращались к проблеме Б.с.

Лит.: *Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов // Он же. Историческая поэтика. М., 1989; *Жирмунский В.М.* К вопросу о международных сказочных сюжетах; К вопросу о странствующих сюжетах // Он же. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997; *Curtius E.P.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.

А.Ю.Зиновьева

БУКО́ЛИКА (греч. bukolikos — пастушеский) — обозначение малого стихотворного жанра, впервые оформившегося в творчестве эллинистического поэта Феокрита (4–3 в. до н.э.). Источниками Б. стали как предшествовавшая литературная традиция, так и устное народное творчество, отразившее мифологические представления пастушеских народов об умирающем и воскресающем боге (культ Адониса), а также сицилийском пастухе Дафнисе, сыне бога Гермеса, первом сочинителе пастушеских песен. Античная Б. могла быть как повествовательной, так и диалогической формы; ее размер — *гекзаметр*. Персонажами Б. являлись пастухи, состязающиеся в пении (т.наз. амебейное пение — когда состязающиеся выступают поочередно, и второй должен развить тему, начатую первым); разговаривающие о делах или бранящиеся; поющие о своей любви или заигрывающие с пастушкой; место действия — прекрасный южный ландшафт. Будучи в узком смысле обозначением конкретного жанра, Б. может быть понимаема и более широко — как набор определенных тем и мотивов — *топос*. Так, пастушеская тематика и пейзажные зарисовки, т.е. буколический топос, присущи некоторым античным *эпиграммам*, впервые появившимся в эпоху Феокрита (Асклепиад, 3 в. до н.э., «Гесиоду»; Каллимах, ок. 310 — ок. 240 до н.э., «Астакиду»; Леонид Тарентский, 3 в. до н.э., «Могила пастуха»; Витрувий, 1 в. до н.э. — 1 в. н.э., «Ежели ты, селянин...»). К буколическим относят также древнегреческих поэтов 2 в. до н.э. Мосха и Биона. Однако в творчестве этих ближайших последователей Феокрита Б. утрачивает многие свои черты: в ней уже нет пастухов, а лишь любовь и мирный сельский пейзаж. Римская буколическая поэзия представлена *эклогами* подражавшего Феокриту Вергилия (70–19 до н.э.), которому, в свою очередь, следовали Кальпурний (1 в. н.э.) и Немесиан (3 в.). Мотивы эллинистической Б. использовал греческий писатель Лонг (ок. 200) в написанном ритмизованной прозой романе «Дафнис и Хлоя», оказавшем большое влияние на новоевропейскую *пасторалъ*.

Лит.: *Грабарь-Пассек М.Е.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы. М., 1958; *Попова Т.В.* Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; *Wojaczek G.* Daphnis: Untersuchungen zur griechischen Bukolik. Meisenheim, 1969; *Beckby H.* Die griechischen Bukoliker: Theokrit — Moschos — Bion. Meisenheim, 1975; *Effe B.* Die Genese einer literarischen Gattung: Die Bukolik. Konstanz, 1977; *Halperin D.W.* Before pastoral: Theocritus and the ancient tradition of bucolic poetry. New Haven; L., 1983.

Т.Г.Юрченко

БУРИМЕ́ (фр. bouts rimés — рифмованные концы) — стихи на заранее заданные рифмующие слова, обычно «трудные» (тематически несхожие и т.п.). Популярны в *«легкой поэзии»* 17–19 вв. (в России — В.Л.Пушкин, Д.Д.Минаев). Дальний прообраз Б. — «ответные» стихи в поэзии *трубадуров*, и *«дольче стиль нуово»*.

М.Л.Гаспаров

БУРЛЕ́СК (фр. и англ. burlesque от ит. burla — шутка) — 1. Тип комической *стилизации*, заключающейся в имитации какого-либо из широко распространенных стилей или в использовании стилистических примет известного жанра — и в дальнейшем построении комическою образа заимствованного *стиля* путем применения его к несоответствующему тематическому материалу; 2. Историческая жанровая форма европейской комической литературы (преимущественно поэзии), существующая с 17 в. и предполагающая использование подобного стиля. Задача создания комического образа чужого стиля сближает Б. с *пародией*, однако писатели, использующие эти жанры, преследуют разные цели. Автор пародии имитирует стиль конкретного произведения, стремясь дискредитировать его перед читателем. Автор бурлескного сочинения заимствует стиль, имеющий столь широкое хождение, что невозможно определить конкретный источник стилистической имитации. Если такой источник обнаруживают, то Б. превращается в чистую пародию. И наоборот, любая пародия, вышучивающая распространенный стиль или жанровый шаблон, есть образец Б. Сочинитель Б. не ставит перед собой задачи дискредитировать чужую манеру письма, он лишь привлекает ее для литературной *игры*, суть которой — в установлении жанрово-тематических границ для использования избранного стиля. Применение Б. не обязательно связано с целью сатирической обрисовки явлений жизни. Г.Филдинг в предисловии к роману «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса» (1742) указывал, в данном случае идентифицируя сатиру с «комическим»: «Из всех типов литературного письма нет двух более друг от друга отличных, чем комический и бурлеск; последний всегда выводит напоказ уродливое и неестественное, и здесь, если разобраться, наслаждение возникает из неожиданной нелепости, как, например, из того, что низшему придан облик высшего, или наоборот: тогда как в первом мы всегда должны строго придерживаться природы, от правдивого подражания которой и будет проистекать все удовольствие, какое мы можем таким образом доставить разумному читателю».

Возникновение понятия «Б.» исторически связано с творчеством флорентийца Ф.Берни (1497–1535). Сочинитель комических стихотворений, который для описания прозаических, обыденных вещей использовал нарочито возвышенный слог, вошел в историю итальянской литературы как создатель стиля *бернеско*. Сам поэт именовал свои произведения «бурлесками», т.е. «шутливыми стихами». Стиль получил распространение в Италии и за ее пределами, и французские стихотворцы заимствовали слово, чтобы употреблять его как термин. Однако термин понадобился для обозначения не стиля, а жанра, когда в начале 17 в. во Францию пришла *ирои-комическая поэма*. Итальянский термин «burlesca» приобрел французский облик — «burlesque», а также новое семантическое наполнение. Сущность Б. как жанра увидели в комическом контрасте формы и содержания, в противопоставлении стилистики и тематики «по высоте». Поэтому к Б. поначалу относили и те комические поэмы, в которых «высоким» слогом описывались «низкие» предметы, и те, в которых серьезные темы, высокие образы прошлого трактовались «низким» языком. В пору расцвета *классицизма* произошло разделение ирои-комических сочинений на две жанровые формы — Б. и *травестию*. Травестийные поэмы не вписывались в структуру классицистических жанров и отошли в прошлое. Жанр Б. сохранился, поскольку основным условием жанра, пусть и комического, оставалось использование «высокого» стиля. На рубеже 18–19 вв., в эпоху *предромантизма* и ранних романтиков, переживает закат ирои-комическая поэма. Б. исчезнет как большая жанровая форма поэзии, но Б. как стиль сохранится в малых стихотворных жанрах.

Впоследствии Б. будет осмыслен как стиль, не имеющий принадлежности к определенному роду, а потому одинаково пригодный для *эпоса*, *лирики* и *драмы*, для стихов и *прозы*, для малых и больших форм.

В России Б. впервые отчетливо проявился в поэме В.И.Майкова «Игрок ломбера» (1763), а наиболее широкого распространения достиг в середине 19 в. Сатирическая журналистика 1850–70-х активно использовала Б. наряду с пародией и смежными комическими жанрами. Этот период дал истории отечественной литературы ярчайший пример Б. в виде поэтического творчества Козьмы Пруткова (А.К.Толстого и братьев Жемчужниковых).

Лит.: *Новиков В.И.* Бурлеск и травестия // Он же. Книга о пародии. М., 1989; *Jump J.D.* Burlesque. L., 1972; *Kurak A.* Imitation, burlesque poetry and parody. Minneapolis, 1963; *Weisstein U.* Parody, travesty and burlesque: Imitation with a vengeance // Proceedings of the 4th Congress of the International Comparative Literature Association. The Hague, 1966. Vol. 2.

В.Б.Семёнов

«БУ́РЯ И НА́ТИСК» (нем. «Sturm und Drang»; другие названия — «штюрмеры»: Strürmer; «Эпоха гениев»: «Geniezeit», «Genieperiode») — литературное движение в Германии 1770–80-х (название «Б. и н.» — по пьесе Ф.М.Клингера, 1776), противопоставившее классицистскому рационализму идеал непосредственного, не стесненного правилами творчества, а феодальной сословной морали — образ свободной личности, не признающей «неестественных» общественных установлений. Начало «Б. и н.» было положено встречей (1770) в Страсбурге И.В.Гёте и И.Г.Гердера, издавших важнейший манифест «Б. и н.» — сборник «О немецком характере и искусстве» (1773). К движению примыкали также Ф.Шиллер, Г.А.Бюргер, В.Гейнзе, Г.В.фон Герстенберг, Клингер, И.А.Лейзевитц, Я.М.Р.Ленц, К.Ф.Мориц, поэты *«Союза рощи»* и др. Страстный, экзальтированный и порой нетерпимый тон выступлений «Б. и н.» обусловлен юношеским характером движения (большинству его участников к началу 1770-х не было 30 лет).

Центральные понятия «Б. и н.» — «природа» как средоточие всех жизненных и творческих сил мира, и *«гений»*, соединяющий в себе всемирную творческую энергию и личную внутреннюю свободу (теорию «гения» разрабатывали Гердер и Ленц). В основе самосознания «Б. и н.» — ощущение полной личной раскрепощенности: «Исчезло все, что нас сковывало, свободные как ветер, мы — боги!» («Песня к немецкому танцу» Ленца). Характерная для «Б. и н.» идея непосредственности восходит к учениям Ж.Ж.Руссо, И.Г.Гаманна (с его идеалом веры как непосредственного чувства), Э.Юнга (учение о гении в «Мыслях об оригинальном творчестве», 1759); однако непосредственность понимается не как руссоистская «естественность», но как спонтанное проявление энергии и силы; отсюда — сверхчеловеческие, демонические черты героев, интерес к теме Прометея (Гёте) и Фауста (Гёте, Клингер, Ф.Мюллер), понятых как гениальные сильные личности, чувствующие «узость границ всего человеческого» (Клингер. Жизнь Фауста, его деяния и гибель в аду, 1791. Кн. 1. Гл. 1); к образам людей, стоящих над обществом (разбойники в одноименной пьесе Шиллера, 1781; благородный авантюрист в романе «Ардингелло и блаженные острова», 1787, Гейнзе). Герой может находить счастье в утопии (идеальное государство в романе Гейнзе, где царит веселая дионисийски-чувственная любовь), но чаще погибает в схватке с судьбой и обществом или даже добровольно отказывается от жизни: Фауст в «Жизни и смерти доктора Фауста» (1778) Мюллера предает себя аду, чтобы не иметь ничего общего со скучной повседневностью; тема самоубийства высшее выражение находит в «Страданиях молодого Вертера» (1774) Гёте.

Повышенное внимание к человеческому поступку («душа мира — в том, чтобы действовать, а не наслаждаться или предаваться чувствам и рассуждениям». — Я.М.Р.Ленц. О «Гёце фон Берлихингене», 1774) обусловило доминирование в творчестве писателей «Б. и н.» драматургии, теория которой была разработана Ленцем в «Заметках о театре» (1774): *три* классических *единства* заменяются единством главного героя, сцены должны чередоваться стремительно, «как удары грома». Основные мотивы драмы и трагедии — столкновение выдающейся, «гениальной» личности с неотвратимым ходом мирового целого («Гёц фон Берлихинген» 1773, Гёте; «Разбойники», 1781, Шиллера), конфликт страсти и устаревшего морального кодекса («Страдающая женщина», 1775, Клингера; «Стелла», 1775, Гёте), протест против феодально-сословного устройства общества, против тирании старших в семье («Детоубийца», 1776, Г.Л.Вагнера; «Солдаты», 1776, Ленца; «Коварство и любовь», 1784, Шиллера; братоубийство из-за несправедливости средневекового майората в пьесах «Близнецы», 1776, Клингера; «Юлиус Тарентский», 1776, Лейзевитца). В комедии — антисословная сатира на сервилизм («Домашний учитель», 1774, Ленца, в которой учитель, соблазнивший воспитанницу, кастрирует себя в порядке самонаказания). Для прозы характерна автобиографичность («Юность Генриха Штиллинга», 1777, И.Г.Юнга-Штиллинга; «Жизнеописание бедняка из Токенбурга», 1789–92, У.Брекера), соединяющаяся с углубленным психологизмом в «Страданиях молодого Вертера» — главном прозаическом произведении «Б. и. н.», а также в романах Морица («Андреас Харткнопф», 1786; «Антон Рейзер», 1785–90). Поэзия «Б. и н.», воплощающая идеи Гердера и Гаманна о лирике как изначальном «материнском» языке человечества, стремилась к эффекту народной непосредственности («Зезенгеймские песни», 1771, Гёте; лирика поэтов «Союза рощи»). Движение «Б. и н.» дало мощный импульс к развитию *романтизма* в Германии, в то время как главные представители «Б. и н.» — Гёте и Шиллер, преодолев юношеское бунтарство, эволюционировали совсем в ином направлении: к *веймарскому классицизму*. Выражение «Б. и н.» употребляется в переносном смысле как обозначение эпохи ломки старого.

Лит.: Sturm und Drang. Berlin, 1964; *Korff H.A.* Geist der Goethezeit. Darmstadt, 1974. Bd 1: Sturm und Drang; *Huyssen A.* Drama des Sturm und Drang. München, 1980.

А.Е.Махов

БУСТРОФЕДО́Н (греч. bus — бык; strepho — поворачиваю) — тип письма (в древнегреческих и других надписях), воссоздающий движение быка, пашущего поле из конца в конец: первая строка — справа налево, вторая — слева направо, третья — справа налево и т.д.

БУФФОНА́ДА (ит. buffonata — шутка) — театральное представление, построенное на комических положениях и острых шутках. Комедийно-сатирические приемы

Б. существовали в античном театре *мимов*, в комедиях Аристофана; в средние века — в комических *интермедиях*, *фарсах*. Особой степени мастерства Б. достигла в итальянской *комедии дель арте*, опере-буффа, в 18 в. — во французских *водевилях*. Приемы Б. использовались в пьесах У.Шекспира, Ж.Б.Мольера, Н.В.Гоголя, В.В.Маяковского («Мистерия-буфф», 1918). *М.А.Абрамова*

БЫЛИ́НА — фольклорная эпическая песня о героическом событии или примечательном эпизоде древней русской истории. В первоначальном виде Б. возникли в Киевской Руси, сложившись на почве архаичной эпической традиции и унаследовав от нее многие мифологические черты; однако фантастика оказалась подчиненной историзму ви́дения и отображения действительности. С точки зрения народа значение Б. заключалось в сохранении исторической памяти, поэтому их достоверность не подвергалась сомнению. Б. близки волшебным *сказкам* о богатырях. Они художественно обобщили историческую действительность 11–16 вв. и бытовали до середины 20 в. Б. соответствовали эпическому творчеству многих народов Европы и Азии. В народе Б. называли «ста́ринами», т.е. песнями о действительных событиях далекого прошлого. Термин «Б.» (научный) был введен в 1840-х на основании упоминаемых в «Слове о полку Игореве» «былинах сего времени».

В середине 18 в. на Урале был создан рукописный сборник Б. и исторических песен, позже получивший название «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» (первое издание — М.,1804; второе, дополненное и широко известное — М., 1818; последнее научное — М., 1977). В 1830–40-х П.В.Киреевский возглавил собирание русских песен; позже в составе многотомного издания «Песни, собранные П.В.Киреевским» была опубликована т.наз. «старая серия», в которую вошли Б. и исторические песни (М., 1860–74. Вып. 1–10). В середине 19 в. П.Н.Рыбников обнаружил в Олонецком крае активно бытующую живую былинную традицию («Песни, собранные П.Н.Рыбниковым». М., 1861–67). Исполнителей Б. и других эпических песен называли «сказителями». Во второй половине 19 и в 20 в. на Русском Севере была проведена огромная работа по выявлению и записи Б., вследствие которой появился ряд научных изданий: А.Ф.Гильфердинга, А.Маркова, А.Д.Григорьева, Н.Онучкова, А.М.Астаховой и др.

Б. отразили многие исторические реалии. Северные певцы передавали не знакомую им географию и пейзаж Киевской Руси («раздольице чисто поле»), изображали борьбу древнерусского государства против степняков-кочевников. С удивительной точностью были сохранены отдельные детали военного княжеско-дружинного быта. Сказители не стремились передать хроникальной последовательности истории, а изображали ее важнейшие моменты, находившие воплощение в центральных эпизодах Б. Исследователи отмечают многослойность Б., которые донесли имена реально существовавших лиц: Владимира Святославовича и Владимира Мономаха, Добрыни, Садко, Александра (Алёши) Поповича, Ильи Муромца, половецких и татарских ханов (Тугоркана, Батыя). Однако художественный вымысел позволял относить их к более раннему или позднему историческому времени, допускал совмещения имен. В народной памяти происходило искажение географических расстояний, названий стран и городов. Представление о татарах как главном враге Руси вытеснило упоминания половцев и печенегов.

Расцвет Б. самого раннего Владимирова цикла происходил в Киеве в 11–12 вв., а после ослабления Киева (со второй половины 12 в.) Б. переместились на запад и на север, в Новгородский край. Дошедший до нас народный эпос позволяет судить лишь о содержании древних песен Киевской Руси, но не об их форме.

Эпос был усвоен *скоморохами*, оказавшими на него значительное влияние: в Б. ряд сцен представляет скоморохов-певцов на пирах у князя Владимира, есть и собственно скоморошьи Б. («Вавило и скоморохи»). В 16–17 вв. содержание Б. отразило быт высших классов Московской Руси, а также казачества (Илья Муромец называется «старым казаком»).

Науке известно ок. 100 сюжетов Б. (всего с вариантами и версиями записано более 3000 текстов, значительная часть которых опубликована). В силу объективных исторических причин русский эпос не сложился в эпопею: борьба с кочевниками закончилась в то время, когда условия жизни уже не могли способствовать созданию цельного эпоса. Сюжеты Б. остались разрозненными, но в них содержится тенденция к циклизации по месту действия (Киев, Новгород) и по героям (например, Б. об Илье Муромце). Представители *мифологической школы* выделяли Б. о старших богатырях, в образах которых отразились мифологические элементы (Волх, Святогор, Сухмантий, Дунай, Потык), и о младших богатырях, в образах которых мифологические следы незначительны, но выражены исторические черты (Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алёша Попович, Василий Буслаев). Глава *исторической школы* В.Ф.Миллер делил Б. на два типа: богатырские и новеллистические (для первых он считал характерной героическую борьбу богатырей и ее государственные цели, для вторых — внутренние столкновения, социальные или бытовые). Современная наука, вводя Б. в международный контекст эпического творчества, группирует их по следующим сюжетно-тематическим разделам: о старших богатырях, о борьбе с чудовищами, о борьбе с иноземными врагами, о встречах и спасении родных, об эпическом сватовстве и борьбе героя за жену, об эпических состязаниях. Особую группу составляют Б.-*пародии*.

Поэтический язык Б. подчинен задаче изображения грандиозного и значительного. Б. исполнялись без музыкального сопровождения, речитативом. Их напевы торжественны, но монотонны (каждый сказитель знал не более двух-трех мелодий и разнообразил их за счет вибрации голоса). Предполагается, что в древности Б. пели под аккомпанемент гуслей. Стих Б. связан с напевом и относится к *тоническому стихосложению*. (см. *Былинный стих*). Композиционную основу сюжетов многих Б. составляют *антитеза* и утроение. В репертуаре скоморохов возникли стилистические формулы внешней орнаментовки сюжета: запевы и исходы (самостоятельные мелкие произведения, не связанные с основным содержанием Б.). Традиция эпического сказительства выработала формулы привычного изображения — loci communes (лат. «общие места»), которые использовались при повторении однотипных ситуаций: пир у князя Владимира, седлание коня, богатырская поездка на коне, расправа богатыря с врагами и пр. Повествование

в Б. велось неторопливо, величаво. В развертывании сюжета обязательно присутствовали многочисленные повторения. Замедленность действия (*ретардация*) достигалась путем утроения эпизодов, повторения общих мест, речи героя. Поэтический стиль Б. создавали повторения слов, которые могли быть тавтологическими («черным-черно», «много-множество») или синонимическими («злодей-разбойник», «драться-ратиться»). Один из приемов соединения строк — палилогия (повторение последних слов предыдущей строки в начале последующей). Нередко смежные строки использовали синтаксический *параллелизм*. В Б. могло появиться единоначатие (*анафора*), а на концах строк иногда возникали созвучия однородных слов, напоминающие рифму. Появлялись *аллитерации* и *ассонансы*. Широкая типизация персонажей Б. не исключала элементов индивидуализации, что отметил еще в 1871 Гильфердинг: князь Владимир — благодушный и лично совершенно бессильный правитель; Илья Муромец — спокойная и уверенная в себе сила; Добрыня — олицетворение вежливости и изящного благородства; Василий Игнатьевич — пьяница, отрезвляющийся в минуту беды и становящийся героем. Один из принципов эпической типизации — *синекдоха*: Б. изображали не всю древнерусскую дружину, а отдельных воинов-богатырей, побеждающих полчища врагов; вражеская сила также могла изображаться в единичных образах (Тугарин Змеевич, Идолище). Главный художественный прием Б. — *гипербола*. Собиратели засвидетельствовали, что певцы воспринимали гиперболы как достоверное изображение реальных качеств в их максимальном проявлении.

Сюжеты, образы, поэтика Б. нашли отображение в русской литературе («Руслан и Людмила», 1820, А.С.Пушкина, «Песня про царя Ивана Васильевича...», 1838, М.Ю.Лермонтова», «Кому на Руси жить хорошо», 1863–77, Н.А.Некрасова, «народные рассказы» Л.Н.Толстого). Былины являлись источником вдохновения художников, композиторов, кинематографистов.

Лит.: *Веселовский А.Н.* Южнорусские былины. СПб., 1881 — 1884 (I– XI); *Миллер В.Ф.* Очерки русской народной словесности: В 3 т. М., 1897, 1910 (Т. 1, 2), М.; Л., 1924 (Т. 3); *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. 2-е изд. М., 1958; *Астахова А.М.* Былины: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966; *Ухов П.Д.* Атрибуция русских былин. М., 1970; *Рыбаков Б.А.* Былины // Он же. Киевская Русь и русские княжества XII — XIII вв. М., 1982; *Азбелев С.Н.* Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982; *Чичеров В.И.* Школы сказителей Заонежья. М.. 1982; *Аникин В.П.* Былины: Метод выяснения исторической хронологии вариантов. М., 1984; *Гацак В.М.* Устная эпическая традиция во времени: Историческое исследование поэтики. М., 1989; *Селиванов Ф.М.* Художественные сравнения русского песенного эпоса: Систематический указатель. М., 1990; *Астафьева Л.А.* Сюжет и стиль русских былин. М., 1993. *Т.В.Зуева*

БЫЛИ́ННЫЙ СТИХ — древнейшая стихотворная форма эпического творчества русского народа — *былин*. Принадлежит к чисто-*тоническому стихосложению*. Чаще всего это 3-иктный стих с междуиктовыми интервалами, объем которых колеблется от 1 до 3 слогов, с 1–2-сложной *анакрусой* и 2–3-сложным окончанием. Исполняется сказителями речитативом. См. также *Народный стих*. *М.Л.Гаспаров*

БЫЛИ́ЧКА — жанр фольклорной несказочной прозы, народный демонологический рассказ, суеверное повествование, связанное с персонажами из разряда низшей мифологии. Термин «Б.» предложили в 1915 братья Б.М. и Ю.М.Соколовы, взяв его из речи крестьян Новгородской губернии. Демонологические рассказы подразделяют на две группы: Б. и бывальщины (предложено Э.В.Померанцевой). Б. — это меморат (воспоминание), бывальщина — фабулат (повествование, утратившее особенности воспоминания действующего лица-очевидца). Бывальщина содержит больше обобщений и передается от третьего лица, что дает ей возможность сравнительно легко обрастать фантастическими деталями, переходить в *сказку* (напр., рассказы о мертвецах). В бывальщинах преобладает трагический исход, тогда как в Б. человек оказывается спасенным вследствие случайного жеста (крестного знамения) или слова («О Господи!»). Вместе с тем Б. и бывальщины имеют много общего: они с большой полнотой и цельностью сохраняют древние языческие представления. Демонологические рассказы обращены к настоящему, случившееся в них — невероятно, рассказчик испытывает чувство страха. Главная цель, преследуемая Б., — убедить слушателей в истинности сообщаемого, эмоционально воздействовать на них, внушить страх перед демоническим существом. Сюжеты Б. краткие, одномотивные. Персонажи — человек и демоническое существо. Популярностью пользовался черт (дьявол) — универсальный образ, обозначающий любую «нечистую силу». Можно выделить тематические группы Б.: о духах природы; о домашних духах; о черте, змее, про́клятых; о колдунах и вампирах; о кладах; о предзнаменованиях; о неопознанных летательных объектах (НЛО). Не исключена возможность выделения и других групп, поскольку Б. продолжают продуктивно функционировать.

Б. позволяли писателям отображать языческое мироощущение народа. Напр., И.А.Гончаров писал: «В Обломовке верили всему: и оборотням, и мертвецам. Расскажут ли им, что копна сена разгуливала по полю, — они не задумаются и поверят; пропустит ли кто-нибудь слух, что вот это не баран, а что-то другое, или что такая-то Марфа или Степанида — ведьма, они будут бояться и барана и Марфы, им и в голову не придет спросить, отчего баран стал не бараном, а Марфа сделалась ведьмой, да еще накинутся и на того, кто бы вздумал усомниться в этом, — так сильна вера в чудесное в Обломовке!» (И.А.Гончаров. Обломов. Ч. 1. Гл. IX. Сон Обломова). На народную демонологию серьезное внимание обратили романтики, открыв в ней глубокие лирические возможности. Она была использована русской литературой, начиная от баллад В.А.Жуковского и до «болотных чертенят» А.А.Блока. Многих писателей и поэтов притягивал образ русалки (А.С.Пушкин «Как счастлив я, когда могу покинуть...», 1826)

Лит.: *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903; *Зиновьев В.П.* Жанровые особенности быличек. Иркутск, 1974; *Померанцева Э.В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975; *Разумова И.А.* Сказка и быличка. (Мифологический персонаж в системе жанра). Петрозаводск, 1993. *Т.В.Зуева*

В

ВАГА́НТ (лат. vagare — бродить), — средневековый поэт, писавший на латинском языке произведения преимущественно светской тематики. Основной корпус известных текстов В. содержится в «Буранском сборнике» (Carmina Burana), обнаруженном в 1803 и опубликованном в 1847. В. вели бродячий образ жизни и странствовали почти по всем государствам Западной Европы. Будучи клириками или школярами (часто не получившими законченного образования), В. знали латынь, античных поэтов и владели поэтическими приемами (*риторикой*). Расцвет их творчества приходится на 12–13 вв., однако как единое движение В. осознают себя уже к 11 в., о чем свидетельствуют «Кембриджские песни» — датируемый этим столетием сборник из 50 произведений. До нас дошли имена лишь нескольких В.: Гугона (Примаса Орлеанского), Архипииты Кёльнского, Вальтера Шатильонского, Филиппа Гревского и Фульберта Шартрского. В лирике В. скрещиваются разнообразные традиции: античная — овидианская и горацианская; карнавальная смеховая с присущим ей специфическим пародированием сакрального, идущая от народной обрядовой поэзии, однако часто уже опосредованной творчеством *трубадуров* и *миннезингеров*; назидательно–проповедническая и обличительная. Этим многообразием обусловлена жанровая неоднородность творчества В., которое включает в себя не только *лирику*, но также *пародии* на Священное Писание, на драматургические формы (религиозную драму), на все составляющие литургии. Основные темы творчества В. — любовь, которая носит исключительно плотский, сниженный характер; вино (пьянство, распутство); игра в «сатанинские» игры (кости, шахматы). Для них характерны также сатирическое обличение грехов духовенства и, в первую очередь, Рима, жалобы на собственную бедность, воспевание вагантского братства, противостоящего богатым и аристократам, что дало повод исследователям интерпретировать творчество В. как социальный протест против существующего строя. Однако подобная интерпретация, наряду с романтическим представлением о В. как о беззаботных певцах, воспевающих веселье, вино и любовь, модернизирует это сложнейшее явление средневековой культуры. В. назывались также *голиардами*.

Лит.: *Гаспаров М.Л.* Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М., 1975.

М.А.Абрамова

«ВАМПУ́КА» — ставшее нарицательным название пародийной оперы В.Г.Эренберга (либретто М.Н.Волконского) «Вампука, невеста африканская…», впервые поставленной в 1908 в петербургском театре А.Р.Кугеля «Кривое зеркало» и представлявшей собой пародию на ходульные оперные штампы.

Лит.: *Евреинов Н.Н.* Перл театральной пародии («Вампука, невеста Африканская») // Он же. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998.

ВАПП (Всероссийская ассоциация пролетарских писателей) создана в 1920 писателями группы «*Кузница*», вышедшими из *Пролеткульта*. Кризис революционного романтизма и абстрактного космизма «Кузницы» на рубеже военного коммунизма и нэпа отразился на деятельности ВАПП. В январе 1925 на 1 Всесоюзной конференции пролетарских писателей была образована Российская ассоциация (во главе ВАПП–*РАПП* стоял Л.Авербах). Платформа ВАПП, принятая тогда по докладу критика Г.Лелевича, содержала определение организации как «части пролетарского авангарда, проникнутой его диалектически–материалистическим мировоззрением» и стремящейся к созданию единой художественной программы развития пролетарской литературы (Литературные манифесты. С. 195). При этом художественная литература «служит задачам определенного класса, и только через класс — всему человечеству» и непосредственно зависит от разнообразия форм классовой борьбы в переходный период (Там же. С. 196, 197). Своей задачей ВАПП считала не культивирование форм, существовавших в буржуазной литературе, а преобразование их новым классово-пролетарским содержанием. В резолюции «Идеологический фронт и литература» по докладу работника ЦК РКП(б) И.Вардина разоблачалась позиция Л.Троцкого и А.Воронского, отрицавших существование особой пролетарской культуры и перенесение методов марксизма на литературу. В противовес этому выдвигался принцип гегемонии пролетарской литературы и «поглощения» всех видов попутничества (Там же. С. 209). На основе подобных взглядов, ограничивавших сотрудничество ВАПП с другими объединениями и возможность создания *ФОСП*, сложилась группа «левых ликвидаторов», т.наз. «напостовское меньшинство» (С.Родов, Лелевич, А.Безыменский, Вардин). Преодолев сектантство, Правление ВАПП на Всесоюзном съезде пролетарских писателей 30 апреля 1928 получило одобрение политической линии и практической работы; также было одобрено решение об образовании *ВОАПП*. Ликвидирована по Постановлению ЦК ВКП (1932).

Лит.: Литературные манифесты: От символизма к Октябрю. Сб. материалов. М., 1929.

В.Н.Терёхина

ВАРИА́НТ (лат. varians, variantis — изменяющийся) — в широком смысле слова текстовые отличия, имеющиеся между *автографами*, копиями, *списками* или печатными изданиями одного произведения; в узком смысле — термин «В.» в различных областях литературной науки имеет разное содержание. В фольклористике В. называется текст, получающийся в результате каждого данного исполнения произведения сказителем. Поэтому разные В. одного и того же произведения обнаруживаются не только у разных исполнителей, но могут появляться даже у одного исполнителя под воздействием различных причин (постепенное забывание деталей, особый творческий подъем во время данного конкретного исполнения). В древнерусской литературе В. называют разные списки одного произведения (ср. *редакция*, *извод*). В *текстологии* новой русской литературы термином «В.» обозначают разно-

чтения между источниками, появляющиеся в результате авторской работы над текстом, но не ведущие к созданию другой редакции произведения. Происхождение их объясняется рядом субъективных или объективных причин. К первым относятся причины, коренящиеся в самой писательской технике, в творческом процессе. В., вносимые автором в свои произведения, не всегда исключают друг друга. К объективным причинам, вызывающим к жизни те или иные В., следует отнести *цензуру*, уступки художника общественному мнению, реакцию на критические замечания или ситуации, когда писатель, изменяет текст произведения в связи с изменением своих взглядов. Л.Толстой под влиянием критики выпустил в 1873 переработанное издание «Войны и мира», А.Ремизов по той же причине изменил первый В. романа «Пруд» (1905) на более благожелательно принятый критикой (1911).

Лит.: Творческая история: Исследования по русской литературе / Под ред. Н.К.Пиксанова. М., 1927; *Винокур Г.* Критика поэтического текста. М., 1927; *Томашевский Б.* Писатель и книга: Очерки текстологии. Л., 1928.

О.А.Чуйкова

«ВАРША́ВСКАЯ ЦЫГАНЕ́РИЯ» (польск. cyganeria warszawska) — группа молодых польских писателей-романтиков конца 1830–40-х, объединенных общим настроением протеста и сходной идейно-эстетической программой: поэт Северин Филлеборн (1815–50), прозаик Юзеф Богдан Дзеконьский (1816–55) — главные организаторы, а также поэты Роман Зморский (1822–67), Влодзимеж Вольский (1824–82), прозаик Александр Невяровский (1824–92). Группа имела свои журналы: «Надвислянин» (1841–42), «Яскулка» («Ласточка», 1843). Писатели объединения объявили себя врагами «салонов» и городской жизни, любили бродить по деревням и маленьким городкам, были готовы «брататься» с народом, увлекались народным творчеством. Вызовом обществу явилась их манера бедно одеваться, носить длинные волосы и искусственные бороды, стремление привлечь к себе внимание шумным поведением. Поэзия группы сугубо романтическая: «вулканическая», «огненная», звучащая, как взрыв и протест, а их творчество зашифрованно патриотическое; некоторые участники группы были связаны с тайными патриотическими организациями. Дзеконьский под угрозой ареста выехал в 1846 в Париж, где сблизился с А.Мицкевичем. Большую известность приобрели поэмы Вольского «Отец Гилярий» (1843) и «Галька» (написана в 1845, но не опубликована по цензурным условиям), положенная в основу *либретто* оперы С.Монюшко под тем же названием (издано в Вильно в 1847). В центре обеих поэм — трагическая история любви крестьянской девушки и пана. Термин «В.ц.» введен позже Невяровским в цикле статей под этим названием в газете «Курьер Варшавски» (1881–82).

Лит.: Kawyn S. Cyganeria warszawska. Wrocław, 1967.

Е.З.Цыбенко

ВАРША́ВСКИЙ ПОЗИТИВИ́ЗМ (польск. pozytywizm warszawski) — укоренившееся в польском *литературоведении* название этапа польской литературы после подавления Польского восстания 1863–64 до 1890. Отвергая концепцию вооруженной борьбы за национальную независимость, либеральные польская буржуазия и интеллигенция выдвинули в конце 1860 — начале 70-х общественно-политическую программу, получившую название «В.п.», приспособив к местным условиям распространенную тогда в Западной Европе философию позитивизма. Появляются новые печатные органы — «молодая пресса». Наиболее радикальный — «Пшеглёнд Тыгоднёвы» («Еженедельное обозрение»), главным редактором которого был Адам Вислицкий, а активным автором — Александр Свентоховский (1849–1938), публицист, прозаик и драматург, явившийся вождем движения «молодых». В 1881 он основал журнал «Правда». Органы позитивистов пропагандировали западную философию — О.Конта, Г.Спенсера, Дж.С.Милля. Польские позитивисты выдвинули лозунг «органического труда», призывавший все классы польского общества укреплять экономику страны, согласованно трудиться во имя общественного блага. Второй лозунг В.п. — «работа у основ» — призывал шляхетскую и буржуазную интеллигенцию помогать народу, просвещать его, строить в деревне школы и больницы. В своей программе позитивисты видели единственную возможность существования Польши в условиях политического поражения.

Идеи В.п. оказали влияние на творчество многих видных писателей-реалистов того времени — Элизы Ожешко, Болеслава Пруса, Генрика Сенкевича, что особенно заметно в их произведениях раннего периода (60–70-х). В программе В.п. их привлекали борьба с пережитками феодализма, критика шляхты, требование женской эмансипации, выступление против клерикализма, пропаганда достижений естествознания, научного и технического прогресса. Эстетика позитивистского утилитаризма сказалась в концепции т. наз. «тенденциозного романа», создателем которой была Ожешко, опубликовавшая в год своего дебюта статью «Несколько слов о романе» (1866). Авторская идея или «тенденция» в произведении, по мысли писательницы, не вытекала из системы образов, а навязывалась читателю посредством авторского комментария. Эту концепцию поддержал и ведущий критик В.п. Петр Хмелевский. Польские романисты постепенно преодолели схематизм и «тенденциозность». 1880-е — это период расцвета польского реалистического романа (историческая «Трилогия», 1883–88, Сенкевича; «Над Неманом», 1887, Ожешко; «Кукла», 1887–89, Пруса).

Лит.: *Цыбенко Е.З.* Польский социальный роман 40–70-х годов XIX века. М., 1971; *Markiewicz H.* Pozytywizm. 3 wyd. Warszawa, 1999.

Е.З.Цыбенко

ВЕ́ЙМАРСКИЙ КЛАССИЦИ́ЗМ (нем. Weimarer Klassik) — связанное с именами И.В.Гёте и Ф.Шиллера направление в немецкой литературе и культуре, начало которого определяется поездкой Гёте в Италию (1786–88) и переездом Шиллера в Веймар (1787; с 1788 — Иена, с 1799 — снова Веймар), а периодом расцвета является совместная работа Гёте, жившего в Веймаре, и Шиллера — с 1794 до смерти последнего в 1805. Гёте и Шиллер выработали новую эстетическую программу, завершившую историю немецкого *Просвещения* и оказавшую большое воздействие на всю немецкую литературу. В основе их идей — мысль о том, что задача искусства — утверждением положительных, гуманистических идеалов красоты и гармонии содействовать духовному подъему и пробуждению национального самосознания. Эти идеалы поэты находят в античности, полагая, что именно прекрасное способно наиболее сильно воздействовать

на человека. Идеальный образ античности как «благородной простоты и спокойного величия» был открыт для эпохи И.И.Винкельманом («История искусства древности», 1764). Ему посвящает программную статью «Винкельман и его век» (1805) Гёте; мысли об искусстве он высказывает и на страницах своего журнала «Пропилеи» (1798–1800). Взгляды Шиллера находят отражение в его «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795), в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–96); в его журналах «Оры» (1795–97) и «Альманах муз» (1796–1800). Идеи веймарских классицистов привлекают И.Г.Гердера, в «Письмах для поощрения гуманности» (1793–97) которого античное искусство предстает школой гуманизма.

Гёте и Шиллер стремились возродить не только дух, но и литературные формы античности. И хотя их излюбленным жанром была *баллада*, стилизации античных жанров играют существенную роль в период В.к. На древнеримских лириков Катулла, Тибулла, Проперция и античную стихотворную метрику ориентированы «Римские элегии» (1790) Гёте; *гекзаметром* написан его эпос «Рейнеке-Лис» (1793); образцом для «Венецианских эпиграмм» (1796) становится творчество Марциала; в форме античного *дистиха* написаны, совместно с Шиллером, посвященные литературным проблемам *«Ксении»* (1797); физическую и духовную красоту как гармонию внешнего и внутреннего прославляет Гёте в идиллии «Герман и Доротея» (1797). У Шиллера плодом изучения античной формы — драматургии Эсхила — явилась «Мессинская невеста» (1803), однако подлинное его достижение — также отразившая идеи В.к. драматургическая трилогия «Валленштейн» (1798–99). От повседневной жизни бюргерской Германии, бывшей ранее предметом его драм, как в «мещанской трагедии» «Коварство и любовь» (1784), Шиллер обращается к теме Тридцатилетней войны, создавая высокую историческую трагедию о судьбах народов и человечества, а его героями становятся великие люди. «Это богатейшее глубокомысленное творение, — четверть века спустя писал о «Валленштейне» Л.Тик, — явилось миру как памятник для всех времен, и каждый немец вправе гордиться им, ибо в этом чистом зеркале отражены национальное достоинство, гражданские убеждения и глубокий исторический смысл, дабы ведомо было, что мы собой представляем и какие силы коренятся в нас» (цит. по: Славятинский Н.А. О «Валленштейне» Шиллера // Шиллер. Ф.Валленштейн. М., 1981. С. 469). Социальные идеалы В.к., в противоположность бунтарским настроениям бурных гениев «*Бури и натиска*», к которым в юные годы принадлежали Гёте и Шиллер, отказ от революционного переустройства и утверждение органического пути развития общества и творческого труда, объединяющего людей, получают аллегорическое выражение в «Песне о колоколе» (1799) Шиллера. Именно это стихотворение вспоминает Гёте в написанном на смерть друга «Эпилоге» к «Колоколу» Шиллера», ставшем прощанием и с В.к., где поэт создает образ Шиллера как борца за гуманистические идеалы красоты и добра. Понятие В.к., несмотря на свою двухсотлетнюю историю, является, тем не менее, до сих пор дискуссионным.

Лит.: *Tümmler H.* Das klassische Weimar und das grosse Zeitgeschehen. Köln, 1975; *Reed T.J.* The classical centre: Goethe and Weimar, 1775–1832. L., 1980: *Borchmeyer D.* Die Weimarer Klassik. Königstein (Ts.), 1980. Bd 1–2. *А.Н.*

«ВЕЛИ́КАЯ ПО́ЛЬСКАЯ ЭМИГРА́ЦИЯ» — наименование значительной части польского общества, покинувшей Польшу после разгрома национально-освободительного восстания 1830–31 и осевшей главным образом во Франции (а также в Бельгии, Англии, Швейцарии, Германии, США и других странах). Несколько тысяч польских эмигрантов, представителей дворянского сословия (правительственные чиновники, депутаты парламента, военные, политические деятели, публицисты, писатели, поэты, художники) активно участвовали в политической, культурной, литературной жизни, не порывая связей с родиной и оказывая влияние на формирование польского национального самосознания. В течение двух десятилетий, в 1830–40-е, в эмиграции происходит расцвет польской романтической культуры, связанный с тем, что здесь оказываются наиболее видные ее представители — Адам Мицкевич, Юлиуш Словацкий, Зыгмунт Красиньский, Ц.К.Норвид, Юзеф Б.Залеский, Северин Гощиньский, Иоахим Лелевель, Мауриций Мохнацкий, здесь творит Фредерик Шопен. «Душа польского народа — это польские пилигримы», — писал Мицкевич в своих посвященных задачам «В.п.э.» «Книгах польского народа и польского пилигримства» (1832), соединяя идею свободы с религиозной идеей и выражая общую веру эмигрантов в то, что именно они являются хранителями национального духа. Наличие двух центров — в эмиграции и на родине — определило внутренний динамизм литературы польского *романтизма*, развивавшейся в условиях национального гнета и отсутствия государственности. Драматические события польской истории, кроваво подавленные восстания, ссылки и эмиграция не могли не оставить следа в национальном менталитете. Противостояние России символически осмыслялось как борьба света и тьмы, европейской цивилизации и азиатского варварства. Национальная трагедия, утрата государственной независимости в значительной степени обусловили проблематику творчества писателей-эмигрантов, идейную ангажированность, стремление выйти за рамки собственно литературы и стать пророками и духовными вождями нации. Существенную роль начинают играть религиозные и мистические искания, позволяющие видеть в страданиях и жертвах смысл и высшую ценность, которые приведут к искуплению и грядущему духовному возрождению; значительное влияние на умы современников (в т.ч. Мицкевича и Словацкого) оказывают мессианские идеи Анджея Товяньского. В политическом отношении эмиграция не была однородной, о чем свидетельствует существование различных направлений — демократического (Польское демократическое общество, 1832–62; Польский народ, 1835–46; Польский национальный комитет, 1831–32; «*Молодая Польша*», 1834–36 и др.) и либерально-консервативного (Отель Ламбер во главе с А.Е.Чарторыйским), отражающих идеологию различных печатных органов («Польское демократическое общество», 1832–33; «Прогресс», 1834; «Польский демократ», 1837–49, 1851–63; «Пшонка», 1839–44; «Le Polonais», 1833–37; «Страна и эмиграция», 1835–43; «Национальный дневник», «Третье мая», 1839–48, «Польские ведомости», 1854–61). К независимым от политических группировок периодическим изданиям относились «Дневник польской эмиграции» (1832–33) и «Польский пилигрим» (1832–33), редактировавшийся Мицкевичем. Культурная активность «В.п.э.» проявлялась также в деятельности различных обществ (историко-

литературных, научных, религиозных и др.), образовательных инициативах (польский лицей, 1842–1900), книгоиздательстве и книготорговле. Традиции «В.п.э.» были продолжены новой волной польской эмиграции, вызванной подавлением национально-освободительного восстания 1863.

Лит.: *Straszewska M.* Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji. 1831–1840. Warszawa, 1970; *Kalembka S.* Wielka Emigracja. Warszawa, 1971; *Skowronek J.* «Beniowski» — świadectwo kryzysu Wielkiej Emigracji // Dzieło literackie jako źródło historyczne. Warszawa, 1978; *Nowak A.* Między carem a rewolucją: Studium politycznej wyobraźni i postaw Wielkiej Emigracji wobec Rosji. 1831–1849. Warszawa, 1994.

В.В.Мочалова

«ВЕЛИ́КИЕ РИТО́РИКИ» (фр. grands rhétoriqueurs) — французские поэты, расцвет творчества которых приходится на вторую половину 15 — начало 16 в. Авторитет «В.р.» и главы школы Жоржа Шатлена (ок. 1410–75) позволил французской поэзии развиваться в русле идей Шатлена о приоритете формы над содержанием в манере «нового вкуса». Название (неудачное, по замечанию П.Зюмтора) за школой закрепилось в 19 в., когда соответствующий период во французской литературе рассматривался как риторическое искажение поэзии или как некая лакуна после смерти Франсуа Вийона — последнего великого певца *Средневековья* и до Клемана Маро — первого ренессансного французского поэта. Представители этой многочисленной школы по преимуществу служили при дворах герцогов — бургундских, нормандских, французских — капелланами или историографами, часто не зная друг о друге, что позволяет ряду исследователей отказаться от употребления по отношению к ним наименования «литературная школа». Тем не менее, общность их эстетических воззрений позволяет использовать этот термин. Самыми яркими представителями школы (общее количество достигает полусотни) являются Шатлен, Оливье де Ламарш (1425–1502), Жан Молине (1435–1507), Октавьен де Сен-Желе (1432–1502), Жан Маро (1450?–1526, отец Клемана Маро), Гийом Кретьен (1460–1525), Жан Лемер де Бельж (1473–1525?), Пьер Гренгор (1475–1538, воспетый в романе В.Гюго «Собор Парижской Богоматери», 1831).

Темы поэтических экзерсисов «В.р.» кажутся банальными и постоянно повторяющимися: восхваление приютивших их герцогов, культовое почитание Богородицы и святых, аллегорические объяснения в любви и оплакивание усопшего. Представление «В.р.» о форме как самодостаточном принципе базируется на эстетическом опыте средневековых «поэтик», а также поэтических результатах *школы Машо*. Основные идеи школы можно заметить уже в трактате Жака Леграна «Премудрая София» (1407), рассматривающего поэзию как своего рода «вторую риторику»; в произведении значим оказывается формальный прием, который часто затмевает содержание. Более поздние трактаты «В.р.» Молине «Искусство риторики» (1493), а также анонимные «Правила второй риторики» (ок. 1430) и «Искусство и наука риторики» (1524–26) — развивают эти идеи. Вычурные, богатые рифмы (их типологии были посвящены целые главы трактатов), *аллегории*, *символы* наполняют циклы стихотворений и поэм, которые становятся своеобразным полем для испытаний возможностей французского языка, еще не воспринятых литературой. Таковы «Дамские четки» (ок. 1490) Молине, «Триумф дам» (ок. 1480) Ламарша, «Послания зеленого возлюбленного» (1505) Лемера де Бельжа и др. послания, религиозные и дидактические поэмы, *баллады*, *сирвенты*, *рондо*, *вирелэ*. «В.р.» пытались вскрыть потаенные пласты родного языка, наполнить его новыми аллегорическими красками, оставаясь тем не менее в привычных пределах средневековых поэтических форм. «В.р.» начинают рассматривать поэзию как «ремесло»; они — придворные, поставившие свой талант на службу сильным мира сего, и их поэзия может быть рассмотрена как один из первых опытов светской придворной поэзии. В нарочитой светскости, стремлении к языковым экспериментам они оказали влияние на К.Маро, своеобразного наследника их эстетики, и на эстетику «*Плеяды*», которое, впрочем, не следует преувеличивать: П.Ронсар и его последователи осудили формализм предшественников, отвергнув так почитаемые ими средневековые формы и жанры.

Лит.: *Шишмарёв В.* Лирика и лирики позднего Средневековья: Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911; *Евдокимова Л.В.* Французская поэзия позднего средневековья (XIV — первая треть XV в.). М., 1990; *Oulmont Ch.* Pierre Gringore. P., 1911; *Zumthor P.* Le masque et la lumière: La poétique des grands rhétoriqueurs. P., 1978.

А.В.Голубков

ВЕНО́К СОНЕ́ТОВ — цикл из 14 *сонетов*, в которых первый стих каждого повторяет последний стих предыдущего (образуя «гирлянду»), а вместе эти первые стихи складываются в 15-й, «магистральный» сонет (образуя *глоссу*). В «магистрале» — тематический и композиционный ключ всего цикла, и он создается раньше других сонетов. Известен с эпохи *барокко*; в России В.с. писали Вяч.Иванов, М.А.Волошин, В.Я.Брюсов, И.Л.Сельвинский и др.

М.Л.Гаспаров

«ВЕ́НСКАЯ ГРУ́ППА» (нем. Wiener Gruppe) — неформальное объединение австрийских поэтов и писателей, существовавшее в Вене в 1952–64. В него входили Ф.Ахляйтнер, Х.К.Артманн (до 1957), К.Байер, Г.Рюм и О.Винер, вышедшие из основанного в 1946 «арт-клуба» П.фон Гютерсло. Под влиянием дискуссий о языке *барокко* и *сюрреализме*, в которых участвовали Г.Стайн, А.Штрамм, Л.Витгенштейн, они разработали авангардистскую, сознательно «провокационную» концепцию литературы, объявив своей целью непрестанное изобретение новых художественных форм и создание единого «фронта» против косности литературного истеблишмента с целью предотвращения опасности «привыкания к слову». Их произведения-*артефакты* «конкретной», аудиовизуальной поэзии, текстуальные монтажи, стихи на жаргонах маргинальных социальных групп и диалектах, теле- и радиосценарии, песни, сценки — публиковались в авангардистских журналах и альманахах и исполнялись в артистических кабаре, порой превращаясь в хэппенинг. Общими для их творчества были антибуржуазно-анархистские настроения, «погребальные» мотивы *«черного юмора»* с его шутовской издевкой над всем «святым» и «вечным», экспериментирование, широкое использование метода *монтажа*. «В.г.» — типичное явление рубежа 1950–60-х, эпохи воцарения в литературе Запада (особенно ФРГ и Австрии) неоавангардизма, часто напрямую связанного с «левым» бунтарством, когда литература становилась иллюстрацией теоретических тезисов, целостность художественных произведений противопоставлялась «тексту», принципиально фрагментарному, демонстра-

тивно отказывающемуся от анализа и обобщений. «Иконоборчество» неоавангардистов «В.г.» отражало стремление «прорваться» — от догмы к жизни, от буквы — к духу.

Лит.: Die Wiener Gruppe / Hrsg. G.Rühm. Reinbeck oei Hamburg, 1967; *Bauer R.* Die Dichter der Wiener Gruppe und das sürrealistische Erbe // Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Wien, 1976. № 12; *Rühm G.* Zur Wiener Gruppe // Vom «Kahlschlag» zu «movens» / Hrsg. J. Drews. München, 1980; *Watts H.* Die Wiener Gruppe // Österreichische Gegenwart / Hrsg. W. Paulsen. Bern; München, 1980; *Doppler A.* Die literarische Verfahrungsweisen der Wiener Gruppe // Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des XX. Jahrhunderts / Hrsg. M.Klein. Innsbruck, 1982.

А.В.Дранов

«ВЕРЕТЕНО́» — содружество писателей, художников и музыкантов, основано в Берлине в мае 1922. Создатели группы предполагали, что к деятельности в содружестве, кроме русских деятелей культуры, живших в Германии, будут привлечены и литераторы из других стран русского рассеяния, а также из России. Один из организаторов «В.», его председатель А.М.Дроздов писал в журнале «Новая русская книга», что «В.» ставит целью проповедовать творческое начало жизни и утверждать веру в созидательные силы русского искусства. «Содружество, абсолютно чуждое всякой политики, будет бороться с разложением русской литературы (в частности, с засорением русского языка) и с искусственностью, подменяющей подлинное искусство, резко и определенно отмежевываясь от псевдо-«молодых» и псевдо-«старых» течений в русской литературе сегодняшнего дня, которые не совпадают с истинными путями русского возрождения. «Веретено» не намерено ограничиваться деятельностью в эмиграции, но вступило в тесную связь с родственными ему творческими силами в России» (1922. № 5. С. 26). В состав совета «В.» вошли: Дроздов (председатель), Г.В.Алексеев и С.Горный (товарищи председателя), В.А.Амфитератров-Кадашев, В.Л.Пиотровский (Корвин-Пиотровский), Г.В.Росимов, художник С.А.Залшупин, В.Татаринов, Л.Чацкий (Страховский). Летом 1922 содружество выпустило литературно-художественный альманах «Веретено» (Берлин), в котором были опубликованы произведения Алексеева, И.А.Бунина, В.Л.Пиотровского, Горного, Дроздова, Росимова, И.С.Лукаша, В.Сирина, Вас.И.Немировича-Данченко, Б.А.Пильняка, А.М.Ремизова, Э.Ф.Голлербаха, Амфитеатрова-Кадашева, С.К.Маковского. В это же время вышло и второе издание содружества — «вестник критической мысли и сатиры» журнал «Веретеныш». В 1923 «В.» прекратило свое существование.

В.Ю.Кудрявцева

ВЕРИ́ЗМ (ит. vero — правдивый) — направление в итальянской литературе (Дж.Верга, Л.Капуана, Г.Деледда), опере (П.Масканьи, Р.Леонкавалло, Дж.Пуччини), изобразительном искусстве (В.Вела, П.Пеллица) конца 19 в. Принципом В. стало документальное, фактографически точное воспроизведение неприглядной, «голой» правды жизни. Противопоставив себя художникам-реалистам, преображавшим и сглаживавшим, по мнению веристов, жизненную реальность, они в крайне натуралистической форме изображали проявления человеческих страстей, стремясь обнажить антигуманное в жизни и покончить с ним. Преимущественное внимание писатели-веристы уделяли изображению быта крестьян и городской бедноты, проявляя интерес к народному языку и широко используя *местный колорит*. Теоретическое осмысление В. получил в работах Капуаны «Изучение современной литературы» (1879) и «Об искусстве» (1885). На В. оказала влияние теория *натурализма* Э.Золя. Традиции В. прослеживаются в итальянском *неореализме* 20 в.

Лит.: *Кирхенштейне А.* Джованни Верга и веризм // Известия Академии наук Латвийской ССР. 1960. №10; *Ulivi F.* La letteratura verista. Torino, 1972.

ВЕРИТИ́ЗМ (англ. verity — правдивость) — эстетический принцип демократизма и правдивости в искусстве, обоснованный американским писателем Хэмлином Гарлендом (1860–1940) в его литературно-критической книге «Крушение кумиров» (1894). Гарленд ввел понятие В. для обозначения национальной специфики американского реализма в его борьбе за изображение правды в литературе и в противовес *«традиции благопристойности»*, господствовавшей в литературе США. Он выступил с призывом учиться у жизни, а не у литературных идолов, искать темы в настоящем, ибо прошлое мертво: «Реалист или веритист — прежде всего оптимист, мечтатель. Он видит жизнь не только такой, как она есть, но и такой, какой она могла бы стать, но пишет лишь о том, что есть» (Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 1. С. 181). Обращенность к будущему — одна из важнейших особенностей писателя-веритиста. Он стремится приблизить «век красоты и мира», и, изображая уродства и войны настоящего, вызвать у читателя желание избавиться от них. Гарленд верил, что *местный колорит* выведет американскую литературу к созданию подлинно национальных произведений, ибо будет содействовать возникновению» «нового искусства», обращенного к жизни народа определенной местности. При этом Гарленд полагал, что местный колорит не является самоцелью и не сводится к описанию прелестных пейзажей родного края. Примером художника, обратившегося к местному колориту при изображении народной жизни, стал для Гарленда Л.Толстой, в статьях которого он обнаружил много общего со своей теорией В.

Лит.: *Николюкин А.Н.* Американские писатели как критики. М., 2000.

А.Н.Николюкин

ВЕРЛИ́БР см. *Свободный стих.*

ВЕРСИФИКА́ЦИЯ см. *Стихосложение.*

ВЕ́РСИЯ (позднелат. versio — видоизменение) переводческая — один из переводов текста-подлинника. Разные В.п. одного и того же произведения могут существенно отличаться друг от друга. Так, известно ок. 20 стихотворных и несколько прозаических версий «Гамлета» — от А.Сумарокова (1748) до Б.Пастернака (1940), включая переводы Н.Полевого (1837), А.Кронеберга (1844), К.Р. (К.К.Романова) (1899), М.Лозинского (1933) и др. Важную роль играет степень удаленности перевода от оригинала во времени. Полушутя-полусерьезно англичане «завидуют» читателям-иностранцам, имеющим возможность по-разному прочитывать Шекспира глазами многих переводчиков разных эпох.

А.Е.Смирнов

«ВЕСЁЛАЯ НАУ́КА» (прованс. gai saber, или gaya sienza) — искусство поэзии, культивировавшееся в провансальской литературе 13–14 вв. тулузской школой

трубадуров, воспевавших божественную, «утонченную любовь» (fin amors) и обращенных к образу Богоматери. В 1323 в Тулузе была создана консистория «В.н.», канцлер которой Гильом Молинье написал правила — «законы любви», по которым проходили состязания поэтов — т.наз. *флориальные игры*. Образцом служила «Песнь Св.Деве» (1324) первого лауреата этих игр Арнаута Видаля. Трубадуры, покинувшие в результате войн Францию, познакомили с «В.н.» Италию (Сордель, 13 в.). Понятие «В.н.» иронически обыгрывает Ф.Ницше в названии своей книги («Веселая наука», 1882).

Лит.: *Gélis F. de.* Histoire critique des jeux floraux depuis leur origine jusq'à leur transformation en académie (1323–1694). Toulouse, 1912.

А.Н.

ВЕ́СТЕРН (англ. western) — жанр *массовой литературы*, развившийся в США из повествований о действительных приключениях на американском Западе жителей *фронтира*, индейцев, о которых писали американские журналы и газеты середины 19 в. После Гражданской войны 1861–65, когда на Запад устремились фермеры-скотоводы, героем повестей стал ковбой, а злодеями — преступники, наводнившие Запад после демобилизаций армий северян и южан. В. — рассказы о постоянной стрельбе; однако крупные писатели использовали В. для постановки серьезных проблем (Ф.Брет Гарт). Первым образцовым В. стал роман Оуэна Уистера «Виргинец» (1902) о ковбоях штата Вайоминг в 1870–80-е со знаменитыми фразами, вроде «Когда ты так обзываешь меня, — улыбайся». Многие авторы В. выступали под *псевдонимами*. Макс Брэнд (1892–1944) написал свыше 100 В., Зейн Грей (1872–1939) — более 60; в них жизнь на Западе представлена как борьба мужественных и честных ковбоев с жестокими негодяями. Голливуд в 1920-е ставит дешевые фильмы о ковбоях, после второй мировой войны ковбойские В. наводняют американское телевидение. В 1952 была создана ассоциация «Авторы вестернов Америки».

Лит.: *Folsom J.K.* The American western novel. New Haven, 1966; *Guiran J.* Western American writing: Tradition and promise. Deland (Fa), 1975; *Milton J.R.* The novel of American West. Lincoln; L., 1980; *Etulian R.W.* A bibliographical guide to the study of western American literature. Lincoln, 1982; Twentieth-century western writers / Eds J.Vinson, D.L.Kirkpatrick. Detroit, 1982.

А.Н.

ВЕ́ЧНАЯ ЖЕ́НСТВЕННОСТЬ, вечно-женственное (нем. Ewig-Weibliche) — символический образ из заключительных строк «Фауста» И.В.Гёте («Вечная женственность влечет нас вверх»); трансцендентная сила, любовно поднимающая человека в область вечной творческой жизни. Способность В.ж. «тянуть к себе» свидетельствует о ее родстве с силой притяжения, правящей в мире и наивысшим образом проявляющей себя в любви («Среди влюбленных... магнетическая сила особенно сильна и действует даже на большом расстоянии». — Эккерман И.П. Разговоры с Гёте. 7 октября 1827); женственное и скрытая в нем сила притяжения управляет «нами», т.е. миром мужчин («Вечно-женственное немыслимо без вечно-мужественного, и когда поэт говорит о «нас», он исходит из древнего представления о сущностно мужском мире». — Arens H. Kommentar zu Goethes Faust II. Heidelberg, 1989. S. 1052). Прообразы В.ж. в аспекте даруемого ею любовного всепрощения — Богоматерь как «небесная царица» и заступница за грешников, Беатриче из «Божественной комедии» Данте, также влекущая грешника к высшим сферам («Взор Беатриче не сходил с высот, / Мой взор — с нее», — Данте. Рай, 2:22). В интерпретации К.Г.Каруса (Письма о Гёте, 1835) В.ж. знаменует преодоление мужского эгоизма в женской стихии любви, приход мужчины к вечным идеям красоты, добра и истины, которые всегда являлись человечеству в женской форме, поскольку именно с женщиной связано «примиряющее, успокаивающее, просветляющее начало», противостоящее «рвущейся вперед жизни мужчины».

Оторвавшись от контекста трагедии Гёте, В.ж. стала универсальным символом, объединяющим различные воплощения женственности как высшего начала: мистический образ «Софии» как женской персонификации Божественной мудрости, культ «прекрасной» дамы в поэзии *трубадуров*, романтический идеал женщины как средоточия красоты и гармонии мира. Претворение идеи В.ж. усматривается критиками в творчестве различных писателей: Ф.М.Достоевский, по мнению Д.Андреева, — «художник — вестник Вечно Женственного», поскольку «история Сони Мармеладовой и Раскольникова — это потрясающее свидетельство о том, как «вечная женственность тянет нас вверх» (Андреев Д. Роза мира. Кн. X. Гл. 3). В русской поэзии *Серебряного века* В.ж. — лик вечной мистической возлюбленной, не тождественный ни одному из земных лиц и существующий лишь в предчувствии и надежде: «Предчувствую тебя. Года проходят мимо — / Все в облике одном предчувствую тебя» (А.Блок. Одноименное стихотворение, 1901); «В напрасных поисках за ней / Я исследил земные тропы... Она забытый сон веков, / В ней несвершенные надежды... Но неизменна и не та / Она сквозит за тканью зыбкой» (М.А.Волошин. Она, 1909). Образ В.ж. к началу 20 в. сливается с образом Софии — Божественной мудрости, имеющим долгую философскую и теологическую историю. Иудейский миф о Мудрости, реконструируемый по Ветхому Завету (Мудрость предсуществовала вместе с Богом, присутствовала при сотворении мира, искала прибежища среди людей, но была отвергнута ими и с тех пор пребывает в небесном мире сокрытой. — Bultmann R. Das Evangelium des Johannes. Göttingen, 1962. S. 8–9), нашел развитие в христианской софиологии: в учениях христианских мистиков (согласно Я.Бёме, Бог, изначально сокрытый от самого себя, обретает самосознание благодаря тому, что воплощается в образе «Софии» — «девы мудрости»; София — невеста и Бога, и Адама) и русских религиозных философов (В.С.Соловьёв, П.А.Флоренский, С.Н.Булгаков). У Соловьёва София — космический творческий принцип, «существенный образ красоты», «светлое тело вечности» (молитва из «Альбома № 1» первого заграничного путешествия // Соловьёв В.С. Собр. соч. Брюссель, 1970. Т. 12. С. 149) — полностью отождествляется с В.ж., которая должна явиться в мир и спасти его красоту от тления: «Вечная женственность ныне / В теле нетленном на землю идет... Все, чем красна Афродита мирская, / Радость домов, и лесов, и морей, — / Все совместит красота неземная / Чище, сильней, и живей, и полней» («Das Ewig-Weibliche», 1898). Почти одновременно с этой христианско-софиологической концепцией В.ж. появилась и резкая критика идеи В.ж. как противоречащей реальной психологии женщины у Ницше («По ту сторону добра и зла», 1886. № 232–236) и особенно у О.Вейнингера в книге «Пол и характер» (1903), где женщина

рассматривается как существо, не имеющее личности, полностью принадлежащее материи, преходящему времени, невечному.

Лит.: *Neumann M.* Das Ewig-Weibliche in Goethes «Faust». Heidelberg, 1985. *А.Е.Махов*

ВЕ́ЧНЫЕ О́БРАЗЫ — литературные персонажи, получившие многократное воплощение в словесности разных стран и эпох, ставшие своеобразными «знаками» культуры: Прометей, Федра, Дон Жуан, Гамлет, Дон Кихот, Фауст и др. Традиционно к ним относят мифологические и легендарные персонажи, исторические личности (Наполеон, Жанна д'Арк), а также библейские лица, причем в основу В.о. положено их литературное отображение. Так, образ Антигоны ассоциируется прежде всего с Софоклом, а Вечный Жид ведет свою литературную историю от «Большой хроники» (ок. 1250) Матвея Парижского. Нередко в число В.о. включают и тех персонажей, чьи имена стали нарицательными: Хлестаков, Плюшкин, Манилов, Каин. В.о. способен стать средством типизации и тогда может предстать обезличенным («тургеневская девушка»). Существуют и национальные варианты В.о., как бы обобщающие национальный тип: в Кармен часто хотят видеть прежде всего Испанию, а в бравом солдате Швейке — Чехию. В.о. способны укрупняться до символического обозначения целой культурно-исторической эпохи — как породившей их, так и позднейшей, по-новому их переосмыслившей. В образе Гамлета иногда усматривают квинтэссенцию человека позднего *Возрождения*, осознавшего безграничность мира и своих возможностей и растерявшегося перед этой безграничностью. В то же время образ Гамлета — сквозная характеристика романтической культуры (начиная с эссе И.В.Гёте «Шекспир и несть ему конца», 1813–16), представляющей Гамлета как своего рода Фауста, художника, *«проклятого поэта»*, искупителя «творческой» вины цивилизации. Ф.Фрейлигрaт, которому принадлежат слова: «Гамлет — это Германия» («Гамлет», 1844), имел в виду прежде всего политическое бездействие немцев, но невольно указал на возможность такой литературной идентификации германского, а в более широком смысле и западноевропейского человека. Один из главных создателей трагического мифа о европейце-фаустианце 19 в., оказавшемся в «вышедшем из колеи» мире — О.Шпенглер («Закат Европы», 1918–22). Ранний и весьма смягченный вариант такого мироощущения можно найти у И.С.Тургенева в статьях «Два слова о Грановском» (1855) и «Гамлет и Дон Кихот» (1860), где русский ученый косвенно отождествляется с Фаустом, а также описаны «две коренные, противоположные особенности человеческой природы», два психологических типа, символизирующих пассивную рефлексию и активное действие («дух северного» и «дух южного человека»). Встречается и попытка разграничить эпохи с помощью В.о., связав 19 в. с образом Гамлета, а 20 в. — «крупных оптовых смертей» — с персонажами «Макбета». В стихотворе́нии А.Ахматовой «Привольем пахнет дикий мед...» (1934) символами современности оказываются Понтий Пилат и леди Макбет. Непреходящее значение В.о. может служить источником гуманистического оптимизма, свойственного раннему Д.С.Мережковскому, считавшему В.о. «спутниками человечества», неотделимыми от «человеческого духа», обогащающими все новые и новые поколения («Вечные спутники», 1897). И.Ф.Анненскому неизбежность творческого столкновения писателя с В.о. рисуется в трагических тонах. Для него это уже не «вечные спутники», но «проблемы — отравы»: «Возникает теория, другая, третья; символ вытесняется символом, ответ смеется над ответом... По временам мы начинаем сомневаться даже в наличности проблемы... Гамлет — ядовитейшая из поэтических проблем — пережил не один уже век разработки, побывал и на этапах отчаяния, и не у одного Гёте» (Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 162). Использование литературных В.о. предполагает воссоздание традиционной сюжетной ситуации и наделение персонажа присущими исходному образу чертами. Эти параллели могут быть прямыми или скрытыми. Тургенев в «Степном короле Лире» (1870) следует канве шекспировской трагедии, в то время как Н.С.Лесков в «Леди Макбет Мценского уезда» (1865) предпочитает менее явные аналогии (явление отравленного Катериной Львовной Бориса Тимофеича в образе кота отдаленно-пародийно напоминает посещение пира Макбета убитым по его приказу Банко). Хотя немалая доля авторских и читательских усилий уходит на построение и разгадывание подобных аналогий, главное здесь — не возможность увидеть знакомый образ в неожиданном для него контексте, но предлагаемое автором новое его понимание и объяснение. Непрямой может быть и сама отсылка к В.о. — они не обязательно должны быть названы автором: связь образов Арбенина, Нины, Князя Звездича из «Маскарада» (1835–36) М.Ю.Лермонтова с шекспировскими Отелло, Дездемоной, Кассио очевидна, но должна быть окончательно установлена самим читателем.

Обращаясь к Библии, авторы чаще всего следуют каноническому тексту, изменять который не представляется возможным даже в деталях, так что авторская воля проявляется прежде всего в истолковании и дополнении конкретного эпизода и стиха, а не только в новой трактовке связанного с ним образа (трилогия Т.Манна «Иосиф и его братья», 1933–43). Большая свобода возможна при использовании мифологического сюжета, хотя и здесь, в силу его укорененности в культурном сознании, автор старается не отступать от традиционной схемы, комментируя ее по-своему (трагедии М.Цветаевой «Ариадна», 1924, «Федра», 1927). Упоминание В.о. способно открыть перед читателем далекую перспективу, куда вмещаются вся история их существования в литературе — напр., все «Антигоны», начиная от софокловой (442 до н.э.), а также мифологическое, легендарное и фольклорное прошлое (от *апокрифов*, повествующих о Симоне-волхве, до народной книги о докторе Фаусте). В «Двенадцати» (1918) А.Блока евангельский план задается названием, настраивающим то ли на *мистерию*, то ли на *пародию*, а дальнейшие повторения этого числа, не позволяющие забыть о двенадцати апостолах, делают явление Христа в заключительных строках поэмы если не ожидаемым, то закономерным (сходным образом и М.Метерлинк в «Слепых» (1891), выведя на сцену двенадцать персонажей, заставляет зрителя уподобить их ученикам Христа).

Литературная перспектива может быть воспринята и иронически, когда указание на нее не оправдывает читательских ожиданий. Напр., у М.Зощенко повествование «отталкивается» от заданного в названии В.о., и т.о. обыгрывается несоответствие между «низким» предме-

том и заявленной «высокой», «вечной» темой («Аполлон и Тамара», 1923; «Страдания молодого Вертера», 1933). Нередко пародийный аспект оказывается доминирующим: автор стремится не к продолжению традиции, но к ее «разоблачению», подведению итогов. «Обесценивая» В.о., он пытается избавиться от необходимости нового возвращения к ним. Такова функция «Рассказа о гусаре-схимнике» в «Двенадцати стульях» (1928) И.Ильфа и Е.Петрова: в пародируемом ими толстовском «Отце Сергии» (1890–98) сфокусирована тема святого отшельника, прослеживающаяся от агиографической литературы до Г.Флобера и Ф.М.Достоевского и представленная Ильфом и Петровым как набор сюжетных стереотипов, стилистических и повествовательных клише. Высокое смысловое наполнение В.о. приводит иногда к тому, что они представляются автору самодостаточными, подходящими для сопоставления почти без дополнительных авторских усилий. Однако, вырванные из контекста, В.о. оказываются как бы в безвоздушном пространстве, а результат их взаимодействия остается до конца не проясненным, если снова не пародийным. Постмодернистская эстетика предполагает активное сопряжение В.о., комментирующих, отменяющих и вызывающих друг друга к жизни (Х.Борхес), но их множественность и отсутствие иерархии лишает их присущей им исключительности, превращает в чисто игровые функции, так что они переходят в иное качество.

Лит.: *Нусинов И.М.* Вековые образы. М., 1937; *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1998. Т. 1–2; *Якушева Г.В.* Фауст и Мефистофель вчера и сегодня. М., 1998; Literary uses of typology from the late Middle Ages to the present. Princeton, 1977; *Mayer H.* Doktor Faust und Don Juan. Fr./M., 1979; *Rousset J.* Le mythe de Don Juan. P., 1978; *Smeed J.W.* Faust in literature. L., 1975; *Watt J.* Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge, 1996.

А.Ю.Зиновьева

ВИД литературный см. *Род литературный*

ВИДЕ́НИЕ (лат. visio — видение) — религиозно-дидактический жанр средневековой словесности. Первоначально писалось на латыни, затем и на народных языках. В. представляет собой рассказ о человеке, который после смерти оказывался в загробном мире, а затем, чудесным образом вернувшись к жизни, открывал окружающим увиденное им. Главное место в В. занимает не изображение судьбы героя, как в *примере*, а картина иного мира, где подробно рисуются мучения грешников в аду и муки чистилища. В отдельный жанр загробное В. оформилось к 8 в., хотя вставные рассказы о посещении запредельного мира встречаются уже в античной литературе и в памятниках раннесредневековой латинской словесности («Диалогах», 6 в., Григория Великого; «Хронике», 591, Григория Турского и др.). На формирование В. в Западной Европе оказали влияние и бытовавшие в устной традиции предания подобного рода, в частности, кельтские *саги* о чудесных плаваниях и видениях другого, прекрасного мира. Во времена Карла Великого В. часто приобретали «политическую» окраску и были средством воздействия на правителей (устрашая их посмертными мучениями). В. имеет много общих черт с *аллегорическими поэмами*, в которых часто используется мотив сновидения, но в иной функции. Наиболее выдающимися произведениями в жанре В. является «Божественная комедия» Данте, «Видения о Петре Пахаре» (1362) У.Ленгленда.

Лит.: *Гуревич А.Я.* «Божественная комедия» до Данте // Он же. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981; *Spearing A.C.* Medieval dream-poetry. Cambridge, 1976.

М.А.Абрамова

Жанр В. был весьма популярен в средневековой литературе. Форма древнерусского В. складывается под влиянием Ветхого Завета (В. Исайи, Иеремии и др.). Сюжет В. излагается от имени лица, которому оно открывалось в сновидении или галлюцинации. В. встречаются в самых ранних переводных и оригинальных славяно-русских памятниках (В. монаха Дамиана из Жития Феодосия Печерского, конец 11 в.). Специфический образ В. — тайнозритель или визионер, т.е. рассказчик, удостоившийся «откровения». От его имени излагается сюжет В., поэтому часто В. строятся на приеме *сказа*. Обычно тайнозритель — человек известный, благочестивый и авторитетный. Структура В. отличается относительным постоянством: 1) моление визионера, после которого он впадает в «тонок сон»; 2) появление высших сил, сообщающих «откровение»; 3) испуг тайнозрителя; 4) истолкование смысла «откровения»; 5) приказание рассказать людям о виденном. В. могло существовать самостоятельно и в качестве вставного повествования. В последнем случае В. чаще всего раскрывает идейный смысл произведения, напр., основная мысль «Повести о Новгородском белом клобуке» — о премственности Рима Новгородом — изложена в В. Изначально входившие в состав произведения В. в дальнейшем могли восприниматься отдельно от него («Слово о видении Иоасафа» из «Повести о Варлааме и Иоасафе», «Видение Григория о хождении Феодоры по мукам» из «Жития Василия Нового»). Тематика древнерусских В. многообразна: догматические вопросы (напр., «о сугубой и трегубой аллилуи» — В. из «Повести о Евфросине Псковском»), эстетические переживания (В. из «Повести о Мартирие, основателе Зеленой пустыни»), воспитание монахов («Повесть о видении от старчества к пастырям»), события исторической жизни — оборона Пскова от войск Стефана Батория, разгром Иваном III новгородского боярства, захват Новгорода шведами, восстание Ивана Болотникова, необходимость совместых действий в борьбе против иностранных интервентов. Иногда эти мотивы совмещаются.

Формы В. используются в литературе 18–20 в. как литературный прием: «Видение мурзы» (1783–84) Г.Державина, «Видение плачущего над Москвой Россиянина 1812 года октября 28 дня» В.Капниста, В. в «Россияде» (1779) М.Хераскова, «Видения на брегах Леты» (1809) К.Батюшкова, «Видение» (1823) К.Рылеева, В. в исторической драме А.Н.Островского «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1862), «Симфонии» (1902–08) А.Белого, пародийное В. отца Фёдора из романа «Двенадцать стульев» (1928) И.Ильфа и Е.Петрова.

Лит.: *Веселовский А.Н.* Видение Василия Нового о походе русских на Византию в 941 г. // ЖМНП. 1889. № 262; *Островская М.* Поморские видения 1611–1613 годов // Науч. историч. журнал. 1914. Т. 2. Вып. 2. № 4; *Прокофьев Н.И.* «Видение» как жанр в древнерусской литературе // Уч. зап. МГПИ. М., 1964. Т. 231; *Он же.* Образ повествователя в жанре «видений» литературы Древней Руси // Уч. зап. МГПИ. М., 1967. Т. 256. Ч. 1; *Никола М.И.* Сюжетно-композиционные особенности средневековых видений // Проблемы литературных жанров. Томск, 1983; *Нечаева Т.В.* Два малоизвестных видения в нижегородской литературе XVII века // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1992. Сб. 4.

О.В.Гладкова

ВИЗАНТИ́ЙСКИЙ РОМА́Н — обозначение возникшего в Византии ок. 12 в. романа на греческом языке, продолжающего традицию, идущую от эллинистического любовно-приключенческого романа. Три В.р. сохранились полностью: «Повесть об Исмине и Исминии» Евмафия (Евматия) Макремволита, «Роданфа и Досикл» Феодора Продрома и «Дросилла и Харикл» Никиты Евгениана, четвертый — «Аристандр и Каллитея» Константина Манасси — в отрывках. Как и роман античности, В.р. использует устоявшуюся сюжетную схему: за разлукой влюбленных следуют путешествие, морская буря, кораблекрушение, чудесное спасение, нападение пиратов, плен, тюрьма, покушение на невинность героини или героя, мнимые смерти, мнимые измены, неожиданные друзья или враги, вещие сны и предсказания; роман завершается счастливым соединением влюбленных. Упрощая сюжет в части приключений, В.р. углубляет лирическую линию эллинистического романа, уделяя большое внимание описанию взаимоотношений героев, совершая ряд открытий в области художественной структуры (нетрадиционное описание долго остающейся безответной любви героини у Макремволита; вторая, трагическая, линия сюжета — Клеандр и Каллигона, реалистически-бытовой образ старушки Мариллиды у Никиты Евгениана). Для В.р. также характерны: открытая ориентация на роман античности, склонность к деконкретизации (условность географического пространства, вымышленные названия городов, отсутствие детализации в описании окружающей героев действительности), обилие *реминисценций* из памятников античной и византийской литературы (включая Библию), появление *аллегории*. Символико-аллегорические элементы в романе Макремволита дают основания сопоставить его с французским аллегорическим «Романом о Розе» Гийома де Лорриса и Жана де Мёна (13 в.). В В.р. происходит смена прозы, характерной для античного романа, ритмизованной прозой (у Макремволита), ямбическим *тримétром* (у Продрома и Евгениана), характерным для народной поэзии пятнадцатисложным («политическим») стихом (у Манасси).

Лит.: *Петровский Ф.А.* Византийский роман // Византийская литература. М., 1974; *Полякова С.В.* Из истории византийского романа: Опыт интерпретации «Повести об Исмине и Исминии» Евмафия Макремволита. М., 1979. *О.В.Гладкова*

ВИЛЛАНЕ́ЛЬ, в и л л а н е л л а (фр. villanelle; ит. villanella — деревенская песня) — имеющий фольклорные истоки песенный жанр куплетно-строфической формы на темы крестьянской жизни. В. зарождается в Неаполе в 15 в. и со второй половины 16 в. распространяется по Европе. Исполнялась под аккомпанемент лютни или a capella и носила шуточный, сатирический или любовно-лирический характер. Первоначально представляла собой обычно ямбический одиннадцатисложник со схемой рифмовки ab ab ab cc. В 16 в. эта форма была расширена за счет добавления к каждому двустишию третьей строки *рефрена*. Начиная с творчества Ж.Пассера (1534–1602) во французской и английской поэзии устанавливается В. в форме трехстиший, завершающихся одностишием, причем первая и третья строки первой строфы, чередуясь, являются рефренами последующих строф (A_1bA_2 abA_1 abA_2...aaA_1 A_2). В 16 в. в Италии В. писали Дж.Д. да Нола, Б.Донато; во Франции — Ж.Дю Белле. В 19 в. к жанру обращаются во Франции — Ш.Леконт де Лиль и Т.де Банвиль, в Англии — Г.А.Добсон. В 20 в. В. стилизуют английский поэт Д.Томас и русский поэт В.Я.Брюсов («Все это было сон мгновенный...», 1918).

Лит.: *Galanti B.M.* Le villanelle alla napolitana. Firenze, 1954.

Т.Г.Юрченко

ВИРЕЛЕ́ (фр. virelai, от старофр. vireli — рефрен, припев, основной на звукоподражании) — песенная форма в средневековой французской поэзии: припев + 2-членная строфа нетождественного с припевом строения + 1-членная строфа тождественного с припевом строения + припев. Схема «простого В.», или «бержереты»: ABBA + (cd + cd + abba + ABBA); повторение взятой в скобки части дает «двойное» и «тройное» В. Форма строф — любая, но обычно со стихами разной длины. Ср. *Ле*.

Лит.: *Gennrichs F.* Das altfranzösische Rondeau und Virelai im 12. und 13. Jahrhundert. Langen bei Frankfurt, 1963. *М.Л.Гаспаров*

ВИ́РШИ (польск. wierszy от лат. versus — стих) — в русском языке 17 — начала 18 вв. название любых стихов (в противоположность прозе), особенно — стихов для чтения, не для пения (в противоположность *кантам* и псальмам), сперва досиллабических, потом силлабических; в 18–20 вв. — название всяких архаичных или посредственных стихов. *М.Л.Гаспаров*

ВКУ́С — субъективная способность человека к эстетическому восприятию и оценке явлений и предметов. В. постоянно проявляется в литературе и в литературной критике при оценке произведений. Понятие В. в значении эстетической категории одним из первых употребил испанский писатель и философ Б.Грасиан-и-Моралес в книге «Карманный оракул» (1647). Понятие «плохого и хорошего» В. использовал французский писатель Ж.де Лабрюйер в книге «Характеры» (1688. Гл. 11). Проблема В. широко обсуждалась в начале 18 в. во Франции: «Письма о хорошем вкусе» (1708) аббата Бельгардта, «Речь о вкусе» (1713) Дю Трамбле. Статью «Вкус» пишет для своего «Философского словаря» (1764) Вольтер. «От слова «вкус», — указывает он, — в значении внешнее чувство, способность распознавать свойства пищи, на всех известных нам языках произошла метафора, где тем же словом «вкус» обозначено чувство красоты и погрешности во всех искусствах: такое распознавание свершается мгновенно, подобно тому как наш язык и нёбо тотчас различают на вкус отведываемую пищу; и тут и там распознавание опережает и самую мысль» (История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т.2. С. 284–285). Категории В. уделяет особое внимание в сочинении «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) Ш.Баттё; специальный трактат «Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства» (1757) пишет Монтескье; «Размышления о философских излишествах в области вкуса» (1757) публикует в «Энциклопедии» Д'Аламбер. Гельвеций в философском трактате «Об уме» (1757) относительно В. замечает: «Под словом вкус не нужно понимать точное знание прекрасного, способного поразить народы всех времен и всех стран, но более частое знание того, что нравится обществу у данного народа» (Гельвеций К. Об уме. М., 1938. С. 298). Проблеме В., которая становится актуальной и для Италии, посвящает свое сочинение «Размыш-

ления о хорошем вкусе» (1708) Л.Муратори. В Англии о В. пишут А.Э.К.Шефтсбери, Ф.Хатчесон, Э.Бёрк, Д.Юм. Английский философ Э.Берк утверждал всеобщность эстетического В. В лекции 1808 «Определение вкуса» С.Т.Колридж говорит о В. как посреднике между объективными явлениями и чувствами: «Это явственно ощущаемая аранжировка предметов, воспринимаемых вне нас, сосуществующая с определенной степенью удовольствия или неудовольствия, возникающих как результат этой аранжировки немедленно и непосредственно, что впрочем уже выражено словом — сосуществующая. Кстати, в этой дефиниции понятия вкуса уже заложено и определение самих изящных искусств, поскольку их назначение как раз и заключается в том, чтобы удовлетворить вкусу; иначе говоря, не просто присоединять чувство непосредственного удовольствия в нас самих к внешней аранжировке, но и объединять их, сливать их воедино» (Колридж С.Т. Избранные труды. М., 1987. С. 211).

В Германии учение о В. находит отражение в исследовании «Мысли о прекрасном и вкусе в живописи» (1762) Р.Менгса; получает разработку у И.Г.Зульцера во «Всеобщей теории изящных искусств» (1771–74); о конкретно-историческом разнообразии В. рассуждает в «Критических лесах» (1769) И.Г.Гердер; центральной категорией эстетики В. выступает в «Критике способности суждения» (1790) И.Канта.

В России наиболее раннее употребление слова В. в эстетическом смысле зафиксировано у В.К.Тредиаковского («Рассуждение о оде вообще», 1734). В 1801 А.Н.Радищев писал: «Ломоносов впечатлел россиянам примером своим вкус и разборчивость в выражении и в сочетании слов и речей» («Памятник дактилохореическому витязю...») О В. в литературе размышляет Н.М.Карамзин в статье «Отчего в России мало авторских талантов?» (Вестник Европы. 1802. № 14). Особое значение понятие В. приобретает в полемике «архаистов» и карамзинистов, разгоревшейся после появления книги А.С.Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803); впоследствии оно становится одним из центральных в *«эстетической критике»*. В марксистской критике В. был приписан классовый характер.

Лит.: *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* Вкус // Они же. История эстетических категорий. М., 1965; *Успенский Б.А.* Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. М., 1985; *Chambers F.P.* The history of taste. N.Y., 1932; *Weisbach W.* Vom Geschmack und seinen Wandlungen. Basel, 1947. *Schücking L.L.* Soziologie der literarischen Geschmacksbilbung. 3. Aufl. Bern; München, 1961; *Klein H.* There is no disputing about taste: Untersuchung zum englischen Geschmacksbegriff im achtzehnten Jahrhundert. Münster, 1967. *А.Н.*

ВНУ́ТРЕННИЙ МОНОЛО́Г — важнейший прием *психологизма*, заключающийся в прямом, полном и глубоком воспроизведении мыслей и отчасти переживаний литературного персонажа. В.м. построен на некоторой художественной условности, которая состоит в том, что душевные движения, в реальности остающиеся внутренними, в литературе «выводятся наружу» и благодаря посредничеству *автора*, который их как бы «подслушивает», становятся доступными для постороннего наблюдателя (*читателя*). В.м. есть частный случай имитации внутренней речи и отражает ее свойства: сочетание логического мышления с интуитивным и внелогическим, недосказанность мыслей, обрывки и паузы, немотивированные связи понятий, образное мышление, существующее параллельно с понятийным или даже вытесняющее его. Однако мера имитации внутренней речи у разных писателей не одинакова: если в «Герое нашего времени» М.Ю.Лермонтова она почти не чувствуется, то в романах Ф.М.Достоевского и особенно Л.Н.Толстого она очень велика, доходя в некоторых случаев до своего предела, за которым следует уже иной прием психологизма — т.наз. *«поток сознания»*. Функция В.м. в художественном произведении чрезвычайно важна: без В.м. невозможно было бы существование идейно-нравственной проблематики.

Лит.: *Соколов А.Н.* Внутренняя речь и мышление. М., 1968

А.Б.Есин

ВОА́ПП (Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей) существовало в 1928–32. Образовано на Первом съезде пролетарских писателей, проходившем в Москве весной 1928 при участии представителей 30 национальностей. Назначение ВОАПП — содействовать объединению национальных литератур и развитию пролетарской литературы во всех регионах СССР. В организацию вошли *РАПП*, ассоциации Украины, Белоруссии, Закавказья, Туркмении, Узбекистана и группа *«Кузница»*. По уставу ВОАПП не допускалось создание «организационно оформленных групп с литературно-политическими платформами... вроде фракции «левой оппозиции» (Литературные манифесты, 221). Руководящая роль в ВОАПП оставалась за функционерами *РАПП*. В статье «Классовая борьба в искусстве» (1929) А.В.Луначарский отмечал: «Партия вынесла резолюцию, которая помогла многим напостовцам, теперь принадлежащим к ВОАППу, в значительной мере исправить свою линию» (Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 8. С. 37). В резолюции Первого Всесоюзного съезда пролетарских писателей повторялись основные положения прежних документов. ВОАПП признает, что литература детерминирована социальным положением класса, но создается писателем, вследствии чего стираются классовые грани: «позиции уже во многом сблизились и перестали быть враждебным... Лозунг «живого человека» объединяет их» (Современные задачи пролетарской литературы // Печать и революция. 1929. № 9. С. 4). Состоялись специальные пленумы ВОАПП «Пролетарская литература и национальный вопрос» (1929), «Строительство социализма и национальная культура» (1931). Однако сближение разных творческих направлений произошло не на платформе ВОАПП, сохранявшей рапповскую ограниченность и осужденной в Постановлении ЦК ВКП (1932), а в рамках Союза писателей.

Лит.: Литературные манифесты: От символизма к Октябрю. Сб. материалов. М., 1929. *В.Н.Терёхина*

ВОДЕВИ́ЛЬ (фр. vaudeville) — название восходит к наименованию долины реки Вир, в Нормандии (Val de Vire), где в начале 15 в. жил суконщик Оливье де Баслен, искусный слагатель сатирических песен. Возможно также происхождение от названия городской песни — voix de ville («городские голоса»). В. — легкая комедийная пьеса с анекдотичным сюжетом, в которой диалог и драматическое действие, построенное на незамысловатой интриге, сочетаются с песнями-куплетами, музыкой, танцами. Первоначально песни-В. не имели отношения к драматическому искусству. Лишь в первой половине 18 в. французские писатели стали вставлять популярные песенки этого рода в свои одноактные пьески для ярма-

рочных театров (Л.Фюзелье, А.Р.Лесаж, Ж.Ф.Реньяр и др.). К середине 18 в. стихотворная форма В. изменилась: песня превратилась в *куплет*, и во французской драматургии появились образцы *комедии* с завершением актов, в особенности последнего, небольшими песенками-куплетами. Финальные песни комедии П.О.Бомарше «Женитьба Фигаро» (1784) также называли В. Так возникли «комедии-В.» и «комедии, украшенные В.». Как самостоятельный вид драматургии В. сложился в период Французской революции. После издания Законодательным собранием декрета 1791 о свободе публичных зрелищ в Париже П.А.О.Пинс и П.И.Барс открыли в 1792 профессиональный Театр-водевиль для постановки пьес исключительно этого жанра, вслед за которым появились и другие водевильные театры — Театр Трубадуров, Театр Монтажье. Со временем В., утратив сатирический пафос и превратившись в развлекательный жанр, стал разновидностью европейской комедиографии. Э.Скриб (1791–1861) канонизировал жанр во Франции и создал около 150 таких пьес. Основными темами Скриба были семейные добродетели и предприимчивость.

В России В. появился в первые десятилетия 19 в. под влиянием французского, разделившись на два типа: оригинальный русский В., вложивший в национальную французскую форму русское содержание, и переводной В., полностью сохранивший традиции и основные темы европейского жанра. Первые образцы оригинального русского В., создававшегося в 1812–30, принадлежат А.А.Шаховскому («Казак-стихотворец», пост. 1814, изд. 1815; «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец», пост. 1814, изд. 1816; «Крестьяне, или Встреча незваных», пост. 1814, изд. 1815). В. писали также Н.И.Хмельницкий («Бабушкины попугаи», 1819; «Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра» 1821), А.И.Писарев («Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье», 1824; «Хлопотун, или Дело мастера боится», 1825). Развитие русского В. с 1830 продолжалось в двух направлениях. С одной стороны, появилось немало чисто развлекательных В. с типичным сюжетом и заурядностью образов; с другой — наметилось появление В., отмеченных демократическими тенденциями. Среди авторов В. этого времени немало любителей-актеров и режиссеров. Некоторые В., созданные непрофессиональными драматургами 1830–40-х, заняли прочное место в комедийной литературе: «Лев Гурыч Синичкин» (пост. 1839, изд. 1840), «Жених нарасхват» (1840) Д.Т.Ленского; «Студент, корнет, артист и аферист» (1840), «Петербургские квартиры» (1840) Ф.А.Кони; «Шила в мешке не утаишь — девушки под замком не удержишь» (1841), «Актер» (1841) Н.А.Некрасова; «Булочная» (1841), «Чудак-покойник» (1842) П.А.Каратыгина; «Дочь русского актера» (1844), «Складчина на ложу в итальянскую оперу» (1843) П.И.Григорьева. Действующими лицами этих В. были помещики, купцы, чиновники, дворяне-меценаты, продажные политики. При этом поздний классический В. сблизился с серьезной *бытовой комедией* и *комедией характеров*, что привело к разрастанию прозаического текста за счет стихотворного и к освобождению куплета от драматических функций. В. все больше терял жанровые черты. Во второй половине 19 в. В. почти полностью исчез из репертуара русского театра. Особняком стояли одноактные пьесы А.П.Чехова («О вреде табака», 1886; «Медведь», 1888; «Предложение», 1888; «Юбилей», 1892; «Свадьба», 1890 и др.), развивающие традиции русского В. Элементы водевильного построения сюжета (парадоксальность, стремительность действия, внезапность развязки) встречались в сатирических миниатюрах Л.Андреева, В.Катаева и др.

Лит.: *Паушкин М.* Социология, тематика и композиция водевиля // Старый русский водевиль 1819–1849. М., 1937; *Успенский В.В.* Русский классический водевиль // Русский водевиль. М.; Л., 1959; *Samuels Ch. and L.* Once upon a stage: The merry world of vaudeville. N.Y., 1974; *Matthes L.* Vaderville. Heidelberg, 1983. *Е.А.Бекназарова*

«ВОЕ́ННЫЕ РОМАНИ́СТЫ» (англ. war novelists) — группировка писателей-дебютантов американской прозы второй половины 1940-х — начала 1950-х. Главными факторами, сплотившими эту общность, явились личное участие будущих литераторов во второй мировой войне и приверженность традициям социального реалистического письма, сформировавшимся в литературе США в межвоенное двадцатилетие. Критическая направленность произведений «В.р.» смыкалась с пафосом достижений американского реализма конца 1930-х. В числе писателей нового поколения был Г.Видал, автор романа «Уилливо» (1946) о военных операциях в северной части Тихого океана, а также «Колокол для Адано» (1944) Дж.Херси и «Галерея» (1947) Дж.Бёрнса, действие которых происходило в освобождаемой от фашистов Италии. В романе Н.Мейлера «Нагие и мертвые» (1948) получал поддержку пафос антифашистских романов С.Льюиса, Э.Хемингуэя, Дж.Стейнбека, были использованы некоторые структурные элементы трилогии Дж.Дос Пассоса «США» (1930–36).

Невзирая на заимствования отдельных элементов авангардистской поэтики, художественную основу творчества «В.р.» составляли принципы реалистического изображения и *натурализма*. Этот сплав присутствует в «Нагих и мертвых» при передаче батальных эпизодов и сцен армейского быта. Испытывавший, как и его сверстники-писатели, в т.ч. и коллеги по группировке «В.р.», воздействие идей марксизма, Мейлер откликался в романе на вопросы, диктуемые верностью постулатам исторического детерминизма — преемственности цивилизационных этапов, специфики национального характера, конфликта между богатыми и неимущими. Более органичным и цельным произведением реалистического склада стал роман Дж.Джонса «Отныне и вовек» (1951) — вторая (после книги Мейлера) вершина американской «военной прозы». Типичен в «Отныне и вовек» жизненный путь его главного героя Роберта Прюитта, сына бедняка-шахтера, рядового воинского контингента на Гавайях. Роман Джонса «Отныне и вовек» явился концом истории «В.р.». Из всех своих единомышленников лишь Джонс остался верен избранной стилистике и военной теме в романах «Тонкая красная линия» (1962) и «Только позови» (1978), в повести «Пистолет» (1958) и документальном эссе «Вторая мировая война» (1975). Роман Дж.Хеллера «Поправка-22» (1961), выдержанный преимущественно в гротескно-ироническом ключе и предвосхищавший некоторые постмодернистские интонации, перевел художественное осмысление военного опыта в иное эстетическое измерение.

Лит.: *Орлова Р.* Маленькие люди на большой войне (Военная тема в современном американском романе) // ВЛ. 1960. № 6; *Мулярчик А.С.* Послевоенные американские романисты. М., 1980; *Мендельсон М.* Романы о второй мировой войне // Он же. Роман США сегодня. М., 1983; *Олдридж Дж.* «Военные романисты»: Десять лет спустя. // Он же. После потерянного поколения. М., 1981; *Waldmeir J.* American novels of the Second world war. The Hague; P., 1969. *А.С.Мулярчик*

ВОЗРОЖДЕ́НИЕ, Р е н е с с а н с (фр. Renaissance) — термин, употребляемый для обозначения двух разнообразных, хотя и часто связанных явлений в истории культуры. В более широком смысле В. называется культурный подъем после сравнительно долгого периода упадка или застоя либо качественно новый период в развитии культуры, сопровождаемый бурным, по сравнению с предыдущим этапом, ее развитием. Это может относиться как к большому географическому региону (12 в. в истории культуры Западной Европы называют Возрождением 12 в.), так и к отдельной стране (принято говорить о В. провансальском, каталонском, ирландском и некоторых других культур в 19 в.). Последнее часто происходит в национальных культурах, долгое время подавлявшихся насильственно в условиях политической несвободы, и связано с борьбой за обретение национального статуса культуры. В более специальном смысле В. называется явление в истории культуры, при котором ее деятели, через голову предшествующих эпох ищут в античности образцы для подражания и стремятся их возродить. Большинство исследователей настаивает на том, что попытки обнаружить восточное славянское В. или В. на Руси неубедительны и это явление свойственно лишь культуре Западной Европы. В ней обращение к античности как эпохальный феномен имело место неоднократно. Однако его цели и последствия, соотношение с иными синхронными явлениями культуры, а также его функции каждый раз были различны — из-за чего происходит известная терминологическая неточность и путаница при обозначении одним термином «В.» внешне похожих феноменов в разные эпохи.

В качестве термина В. поначалу употребляется применительно к изобразительному искусству («Всеобщий словарь» А.Фюретьера, 1701), а в 19 в. переносится в область культуры в целом и словесности в частности. В. начинают называть имевшее место в первую очередь в Италии в 14–16 в. явление в истории культуры, основанное на разыскании греческих и римских памятников искусства, подражании античности и состязании с ней. Повод к появлению этого термина дали деятели самой итальянской культуры уже в 15 в., воспринимая свою эпоху как пробуждение и воскресение искусств после длительного периода сна человеческого духа и разума и искажения истинной сути искусства в предшествующие, «варварские» века, отделяющие их от античности и окрещенные не без презрения «средними» (Дж.Вазари впервые применительно к живописи, Л.Бруни — применительно к словесности). На основании этого самоопределения итальянской культуры 14–16 в. во второй половине 19 в. закладываются основы (прежде всего Я.Буркхардтом) последующего «мифа о В.», который не до конца изжит и в настоящем времени. «Открытие» античности и увлечение ею вслед за Италией во всей Европе в 16 в. прочно связывается в этой концепции с жизнерадостностью, носящей языческий характер, ученостью, светскостью, открытием личности и индивидуализмом, гуманизмом, подкрепленными великими географическими открытиями, изобретением книгопечатания, формированием национальных государств. В. провозглашается результатом подспудного вызревания буржуазных отношений в недрах феодального общества и противопоставляется средневековому обществу и его культуре как безусловно «положительное» и прогрессивное явление в истории развития человечества. Понятие В. постепенно переносится на всю эпоху, заслоняя параллельные явления в социальном и культурном развитии общества и превращается в точку отсчета как новой социальной системы (буржуазного общества), так и нового культурного этапа (т.наз. Нового времени). Все явления эпохи т.о. либо «подтягиваются» под ренессансные (протестантизм, бюргерская культурная традиция), либо объявляются «пережитком» *Средневековья* (натурфилософия, магия, контрреформация). Кроме того, вся современная цивилизация рассматривается в данной концепции как продолжение В., как кристаллизация указанных процессов. Соответственно в сознании 14–16 вв. обнаруживают понятия, свойственные 19 и 20 в.

Эта концепция В. подверглась критике и переосмыслению в 20 в. С одной стороны, многие исследователи говорят о преувеличении роли явления В. в культуре Западной Европы и самой Италии. По мнению Й.Хейзинги, никакой культурной целостностью указанный период не обладал и контраст между Средневековьем и В. явно преувеличен. В наше время особо акцентируется внимание на противоречивости явлений эпохи В., на особой значимости в эту пору и жизнестойкости средневековой концепции мира, на вычленении общих тенденций и характеристик В. и Средневековья, позволяющих отделить В. от Нового времени (С.С.Аверинцев, Г.К.Косиков). Так, особо подчеркивается риторически-традиционалистский характер культуры В., отсутствие философской оригинальности у гуманистов, сохранение до 17 в. средневековой «научной» картины мира, наконец, выявление прямой связи В. не с развитием буржуазных отношений, а с секуляризацией культуры, в свою очередь, опосредованной развитием городов. Предлагается также определить статус эпохи В. как переходной — в отношении общей картины мира и культуры — от Средневековья к Новому времени. Исследователи настаивают на необходимости четко различать роль феномена В. в истории культуры и в истории развития общественных отношений, шире говоря — цивилизации (Косиков).

С другой стороны, критикуются отдельные аспекты «мифа о В.» — рост индивидуализма и «отпадение» человека от Бога. Эта критика базируется на взгляде, в значительной степени модернизирующем В., основанном на преувеличенном значении индивидуальности и «атеистических» воззрений в 14–16 в. А.Ф.Лосев осуждает оборотную сторону титанизма. Э.Жильсон говорит о том, что В. связано не столько с приобретениями, сколько с потерями: В. не есть Средние века плюс человек, но Средние века минус Бог. С другой стороны, предпринимаются попытки найти черты, выделенные как характерные для В., также и в Средневековье. Жильсон настаивает на существовании средневекового гуманизма, без которого в принципе не было бы возможно В. и закономерным развитием и расцветом которого оно и явилось.

Проблема вычленения собственно ренессансного гуманизма и его соотношения с феноменом возрождения античности является — наряду с проблемой взаимоотношения их обоих с религией и со средневековой картиной мира — важнейшей в культуре 14–16 в. в Италии и 16 в. в остальной Европе. Синтез возрожденной античности и гуманизма, зародившегося в Италии, во многом был определен деятельностью Ф.Петрарки, который первым обозначил многие элементы парадигмы

ренессансной культуры: «Петрарка, истинный родоначальник нового преклонения перед классической humanitas (духовной культурой)», впервые заговорил о «ценности, которую имело имело для всего человечества воспитание духа в постоянном общении с великими учителями древности» (Гарен. 41). Петрарка же возвел «studia humanitatis» (гуманитарные науки и, в первую очередь, филологию) в ранг наиглавнейших, как помогающих исследовать жизнь и душу человека. Увлечение античностью в В. неразрывно связано с увлечением «земным» человеком, и, скорее всего, опосредовано им. Рецепция античности в эту эпоху т.о. также необъективна, как и в Средневековье, однако она гораздо более широка и объемна за счет ощущения гуманистами исторической дистанции по отношению к античности и к средним векам и состязания с античными авторами, а не простого подражания. Слово, риторика, наука, знание носят у античных авторов этический характер, они не только служат познанию «земной» природы человека, но и воспитывают в нем прекрасные качества (отсюда, в частности, распространение трактатов о воспитании). Античность приобретает у гуманистов статус «золотого века» в истории человечества, в состязании с которым возможно установить на земле идеально устроенное общество с гармонически развитыми идеальными людьми (идеал при этом понимается достаточно различно). В этой утопичности мышления гуманистов, по-новому осмысляющих соотношение земного и небесного, тварного и вечного, — одна из причин выхода В. за рамки собственно увлечения античностью.

Ощущение дистанции деятелей В. по отношению не только к античности, но и к непосредственно предшествовавшей им культурной эпохе приводит не к однозначному отрицанию последней, но к сложному диалогу со средневековой культурой на самых разных уровнях. Призыв «Ad fontes!» («К истокам!») относился в равной мере и к изучению античных источников, и Библии, и раннехристианских текстов. Гуманисты (в первую очередь, немецкие, французские и нидерландские) заново осваивали труды, легшие в основу христианской концепции мира, а значит и всего средневекового мировоззрения. Поэтому так много точек соприкосновения у гуманистов и протестантов. Гуманизм не означал атеизма: он в первую очередь обосновывал новое место религии в сознании, научном мышлении, культуре и общественной системе. Ярким выражением этой тенденции стало стремление гуманистов к согласованию античной и христианской мудрости, к синтезу античной культуры, философии и христианской веры. Особенно четко это заметно в период зрелого В. в трудах Эразма Роттердамского и итальянских неоплатоников. Неоплатонизм выдвигает идеи сополагаемости христианства с другими религиями, наибольшей адекватности постижения Божественной истины именно путем освоения множества учений. Отсюда — «всеядность» гуманистов не только по отношению к античности, но и к другим культурам (иудейской и некоторым восточным). Наряду с этим понимание гуманистами идеального как имманентной сути реального вело к реабилитации земного бытия, которое переставало представляться иерархически приниженным. На бытовом уровне эти идеи проявляются как непосредственное перенесение античного типа поведения, античных реалий в повседневную жизнь, в строительстве «идеальных» городов и зданий, в гуманистических диспутах, демонстрирующих различные склады ума, синтез которых и обеспечивает овладение истиной.

В истории В. выделяются три этапа: раннее, зрелое и позднее В. Наиболее продолжительными они были в Италии, где каждый длился в среднем по столетию (т.наз. треченто, кваттроченто и чинквеченто — 14–16 в.). В остальных европейских странах В. в целом приходится на один 16 в. Итальянское В. играет особую роль во всем западноевропейском В., являясь своеобразным эталоном. Итальянская культура была также проводником античных идей и произведений в Европе. Опыт итальянских гуманистов и творцов искусства позволил гораздо быстрее усвоить наследие античности и новые идеи в других странах, однако именно с итальянцами в первую очередь ведется полемика в зрелое и позднее В. Эволюция внутри самого В. связана с тем, что принципы и идеи, выдвинутые ранними гуманистами, развиваются, проверяются и дополняются в зрелое В. и оспариваются в поздний период, который характеризуется появлением трагического мироощущения и скептицизма. В ранний период делается больший акцент на освоении античности, в зрелое В. активнее синтезируется опыт средневековой культуры, художественная система приобретает большую четкость и многообразие, позднее В., закрепляя художественные открытия эпохи, в то же время предвосхищает переход к искусству Нового времени.

В соответствии со взглядами гуманистов именно поэзии в широком смысле слова принадлежит главная роль в раскрытии и изображении земной природы человека и его места в мире, в переустройстве действительности и формировании человека. Соответственно меняются статус, задачи и сам характер словесности. Прежде всего она утрачивает средневековый синкретизм, основой которого было христианство. Начинает вычленяться собственно литература, т.е. та сфера словесного творчества, которая не несет в себе в прежнем виде сакральной, назидательной, познавательной и прочих функций. Отдельное произведение перестает выражать мнение целого коллектива, неоспоримую истину. Авторское сознание переходит в качественно иную стадию, поэт, помимо овладения словесным ремеслом, должен быть творцом с индивидуальным талантом, его социальный статус повышается. Происходит постепенное осознание индивидуального в творчестве не только на уровне формы, но и содержания. При всей значимости категории жанра роль категории авторства возрастает и вступает в новые отношения с жанровыми канонами. Активно развивается идея земной природы национальных поэтических языков и их равноправия с латынью, о свободном языковом творчестве авторов.

Жанровая система В. также кардинально перестраивается. Средневековая иерархия жанров, связанная с христианским и сословным представлением о «возвышенном» и «низменном», подвергается пересмотру. Земное перестает однозначно отождествляться с низменным и комическим, и «низкие» жанры перестают играть исключительно подчиненную роль, становясь более независимыми. Большинство средневековых жанров либо постепенно отмирают, либо трансформируются. Наиболее радикальные перемены касаются *эпоса* и *драмы*. Большие эпические формы прекращают существование

в живой устной традиции, их материал перекочевывает в новый жанр рыцарских поэм, развивающийся в первую очередь в Италии («Влюбленный Роланд», опубл. 1506, М.Боярдо; «Неистовый Роланд», 1516, Л.Ариосто; «Морганте», 1478–80, Л.Пульчи). Средневековая эпическая традиция скрещивается здесь с куртуазной, а также с античным эпосом. Предпринимаются попытки возродить античную эпопею в чистом виде (латинская «Африка», 1339–42, Ф.Петрарки). Лиро-эпические жанры оказываются более живучими, однако воспринимаются уже с некоторой дистанцией (возникает мода на испанские романсы, шутливые подражания народной поэзии во Франции, английские народные *баллады* и *легенды* используются в трансформированном виде в поэмах и в драматургии). Так же дистанцированно воспринимается и народная смеховая традиция (памятники «священной пародии», *народные книги*), а арсенал ритуальных карнавальных действ отрывается от самого ритуала и включается в иную — античную и средневековую ученую письменную традицию, с принципиально измененной функцией («Гаргантюа и Пантагрюэль», 1533–64, Ф.Рабле; «Похвала Глупости», 1509, Эразма Роттердамского).

Роман, в первую очередь *рыцарский*, оказывается жанром, адекватным для выражения нового комплекса идей и одним из наиболее активно развиваемых в эпоху В. Основные образцы рыцарского романа создаются на Пиренейском полуострове (серия романов об Амадисе Галльском и др.). В то же время возникают не известные Средневековью разновидности романа — *плутовской* и пасторальный (см. *Пастораль*), в которых переосмысляются многие ключевые элементы поэтики романа средневекового. Новый вариант жанра представляет собой и эвфуистический роман в Англии. Создаются образцы романа, проблематика которых сближается с романами Нового времени («Дон Кихот», 1605–15, М.Сервантеса). Среди малых нарративных жанров В. самыми распространенными и при этом теснее всего связанными генетически со средневековыми оказываются *новелла* (точнее, сборник новелл), восходящая к *фаблио*, и *повесть* с доминирующей прозаической (а не стихотворной, как ранее) формой, восходящая к *ле* и *ди*. Распределение стихотворного и прозаического регистров также претерпевает изменение в эпоху В., как в нарративных, так и в драматических жанрах. Это происходит, в частности, в связи с сокращением разновидностей текстов, включаемых в понятие «литература», с переосмыслением оппозиции высоких и низких жанров, с возникновением и разработкой понятия *литературного языка*.

В драматургии в эпоху В. прежде всего развиваются *комедия* и *трагедия*, возникающие на пересечении античной и средневековой традиций и затем превращающиеся в новый по существу жанр (*комедия дель арте* в Италии, *комедия плаща и шпаги* в испанской драматургии, английская комедия и трагедия эпохи У.Шекспира и др.). *Мистерии, миракли, моралите* хотя и ставятся, однако новые тексты почти не создаются. В ренессансном театре используются некоторые приемы *фарсов, сотти* или моралите, но целостная концепция этих жанров постепенно разрушается.

В поэзии средневековая традиция оказывается наиболее устойчивой. Не случайно, начиная с Данте, именно поэты, наследуя традицию средневековых трактатов по поэзии, пытаются осмыслить новый статус литературного языка и в теоретических трактатах излагают новые взгляды на язык и литературу как на личное творчество людей, а не на отражение Божественной воли (П.Бембо, Ж.Дю Белле, Ф.Сидни). В лирике В. развиваются жанры *куртуазной литературы*, в которой с наибольшей силой проявлялась индивидуальность и мастерство поэтов и которые носили относительно светский и игровой характер (*канцоны, баллады, виреле*). Особой популярностью пользуется во всех западноевропейских странах и во все периоды В. возникший в позднее Средневековье *сонет*, который в новую эпоху постепенно вбирает, помимо любовной, самую разнообразную тематику (от возвышенных философских тем до отражения будничной жизни). Осваивается также античная традиция. На раннем этапе В. возникает неолатинская светская поэзия (в творчестве поэтов *Лионской школы*). В зрелое В. на национальных языках создаются *оды, элегии, сатиры* и другие образцы заимствованных у античных поэтов жанров, в которых переплетаются античные и современные мотивы.

Термин «В.» применяется, по некоторой аналогии, для обозначения специфических явлений западноевропейской средневековой культуры, связанных с увлечением античностью, — Каролингского и Оттоновского В. Первое происходит в 8–9 в. при дворе Карла Великого и его потомков, где постепенно был собран цвет культурной элиты из всех стран Западной Европы, от Ирландии до Италии, второе — в 10 в. при дворе германских императоров Оттона I, II и III, имеет более замкнутый характер и сосредотачивается не при дворе, а в монастырях. Каждое из них отличается своими особенностями, однако оба эти В., возглавлявшиеся самими монархами и преследовавшие также политические цели, имели основной задачей восстановление культуры и, в частности, словесности после длительного периода «темных веков». Книжная христианская традиция здесь впервые вступила во взаимодействие с античной, а также народной романской и германской культурой. Доминировала при этом христианская концепция мира, так что заимствованные из античности жанры и образцы наполнялись новым содержанием и соответствующим образом трансформировались (античная биография приобретала черты *жития*, драмы Хротсвиты (10 в.) представляли собой произведения «обращенного в христианство» Теренция и пр.) В результате усилий, предпринятых деятелями Каролингского и Оттоновского В., культурное развитие Европы не только было восстановлено, но в дальнейшем не прерывалось. Наиболее известны Алкуин, Павел Диакон, Теодульф, Эйнхард, Хросвита Гандерсгеймская, Лиутпранд.

Лит.: *Голенищев-Кутузов И.Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы XV — XVI вв. М., 1963; *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978; *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978; Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984; *Гарен Э.* Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986; *Косиков Г.К.* Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Методологические проблемы филологических наук. М., 1987; *Буркхард Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996; *Жильсон Э.* Средневековый гуманизм и Ренессанс // Новая Европа. М., 1996. № 8; *Garin E.* Medioevo e Rinascimento: Studi e ricerche. Bari, 1961; *Chastel A., Klein R.*. L'âge de l'Humanisme: L'Europe de la Renaissance. P., 1963; Bibliographie internationale de l'Humanisme et de la Renaissance. Genève, 1966; *Weiss R.* The Renaissance discovery of classical antiquity. N.Y., 1969; *Heydenreich L.N.* Italienische Renaissance. München, 1972; *Kristeller P.O.* Renaissance concepts of man. N.Y., 1972.

М.А.Абрамова

ВОКП (Всероссийское общество (с 1928 — объединение) крестьянских писателей) — создано в 1921. Ранее, сенью 1918, инициативная группа крестьянских поэтов писателей подавала заявление в Московский *Пролетльт* об образовании крестьянской секции. Подписавшие го С.А.Есенин, С.А.Клычков, С.Т.Коненков, П.В.Орешин казывали на то, что крестьянская секция ЦИК и издательство ЦИК заняты почти исключительно изданием агитационной литературы и не помогают в решении творческих дач. Однако ни в Московском Пролеткульте, ни в ЦК Всероссийского совета Пролеткульта вопрос о поддержке руппы решен не был ввиду классовой обособленности ролетарских организаций. Важную роль в становлении ОКП сыграла резолюция ЦК РКП(б) «О политике артии в области художественной литературы» (1925), которой говорилось о необходимости «дружественного приема и безусловной поддержки» по отношению к крестьянским писателям, «величайшего такта, осторожности, терпимости по отношению ко всем тем литературным рослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойут с ним» (это положение вошло в заявление «От ферации советских писателей», подписанное по поручению всероссийского союза крестьянских писателей .Деевым-Хомяковским, П.Замойским, К.Филимоновым 14 июля 1925). Подпись ВОКП стоит и под декларацией *ФОСП* от 8 ноября 1927. Однако после смерти сенина и публикации «Злых заметок» (1927) Н.Бухарина силилось давление рапповской критики, крестьянских писателей обвиняли в «есенинщине», реакционности. Так, книга Клычкова «В гостях у журавлей» (1930) была названа Кулацкими журавлями». Основным документом организации стала «Платформа крестьянских писателей», принятая на расширенном пленуме ЦС ВОКП 15–17 мая 1928. Опираясь на разграничение «писателей, пишущих о крестьянстве», и «подлинно крестьянских писателей», ВОКП заявляло, что «крестьянскими нужно считать таких писателей, которые на основе пролетарской идеологии, но при омощи свойственных им крестьянских образов в своих удожественных произведениях организуют чувство и сознание трудовых слоев крестьянства и всех трудящихся сторону борьбы с мелкобуржуазной ограниченностью — коллективизацию хозяйства, быта, психики, в сторону троительства социализма, и — в конечном счете — в сторону бесклассового коммунистического общества» (Литературные манифесты, 266). Своеобразие метода крестьянской литературы обсуждалось на Первом Всероссийском ъезде крестьянских писателей в 1929. В 1930-е многие члены ВОКП были объявлены «подкулачниками» и расстреляны (Н.А.Клюев, Клычков, Орешин, П.Васильев и др.).

Лит.: Литературные манифесты: От символизма к Октябрю. Сб. атериалов. М., 1929.

В.Н.Терёхина

«ВО́ЛЬНАЯ ФИЛОСО́ФСКАЯ АССОЦИА́ЦИЯ» («Вольфила») — организация писателей и деятелей ультуры, существовавшая в 1919–24 в Петрограде — Ленинграде и ставившая своей целью «исследования разработку в духе философии вопросов культурного ворчества, а также распространение в народных массах философски углубленного отношения к этим вопросам» («Объяснительная записка к проекту положения «Вольной Философской Академии», опубликованная о «Временнике Театрального Отдела Наркомпроса» 1918. Вып. 1). Инициаторами создания «В.», замысел оторой обсуждался в Петрограде уже в марте — апреле 1918, были Р.В.Иванов-Разумник и члены литературной группы «*Скифы*». Программа будущего общества основывалась на положении о том, что революция «открывает перед Россией и перед всем миром новые широкие и всеобъемлющие перспективы культурного творчества», «мечта о соборном строительстве единого здания мировой культуры может, наконец, осуществиться и должна принять характер конкретной организационной попытки». Под этим первым манифестом «В.» стояли подписи А.А.Блока, Иванова-Разумника, А.З.Штейнберга и К.Эрберга (К.А.Сюннерберга), работавших в то время в ТЕО Наркомпроса. Круг идей, намеченный в «Объяснительной записке», развил Блок в статье «Крушение гуманизма» (1919), с чтения и обсуждения которой и началась работа ассоциации. Сам документ послужил основой для последующего Устава «В.».

Учредительное собрание «В.» состоялось 25 января 1919 в Царском Селе на квартире Иванова-Разумника. Присутствовавшие здесь Блок, А.Белый, Иванов-Разумник, Б.А.Кушнер, В.Э.Мейерхольд, К.С.Петров-Водкин, Штейнберг и Сюннерберг стали членами-учредителями объединения. В учредители были записаны также отсутствовавшие Е.Г.Лундберг, Л.И.Шестов и А.М.Авраамов. Первое заседание планировалось провести в феврале 1919, на нем было намечено заслушать доклад Блока «Катилина — эпизод из истории мировой революции». Однако арест 13–15 февраля Иванова-Разумника, Блока, А.М.Ремизова и Е.И.Замятина (под предлогом их участия в заговоре левых эсеров) на полгода отсрочил начало работы ассоциации. В сентябре 1919 «В.» была разрешена как организация, подчиненная Петроградскому отделению Главнауки и получавшая субсидию от государства. Председателем ее был избран А.Белый, товарищем председателя — Иванов-Разумник. Активное участие в организационной работе принимали Сюннерберг, Штейнберг, позднее Д.М.Пинес. Первое открытое заседание «В.» состоялось 16 ноября 1919, на нем Блок прочел доклад «Крушение гуманизма»; докладу предшествовали краткие сообщения Иванова-Разумника, Сюннерберга и Штейнберга о задачах и организационных принципах ассоциации. Дальнейшие заседания, на которых обсуждались вопросы кризиса современной европейской культуры, развивали положения, намеченные выступлением Блока: доклады Иванова-Разумника «Эллин и скиф» (23 ноября 1919), «Три искушения (Христианство и социализм)» (1 февраля 1920), «Скиф в Европе» (23 февраля 1920), Белого «Кризис культуры» (21 декабря 1919 читался в отсутствии автора). Работа «В.» в соответствии с Уставом подразделялась на научно-теоретическую и просветительскую. Оба направления предполагали проведение лекций, собеседований, диспутов, публичные чтения докладов с их последующим обсуждением. «В.» практиковала работу в кружках: Иванов-Разумник руководил кружками «Критическая история литературы XIX века» и «Философия культуры», О.Д.Форш и А.Л.Векслер — «Творчество слова», Векслер — «Введение в теорию литературы», Н.Е.Фельтен — «Изучение Толстого». В конце 1921 при «В.» появились кружки по изучению творчества А.А.Блока и В.В.Розанова. В 1921 «В.» была разбита на отделы, что упорядочило ее работу. Отделы философии, культуры и литературы возглавлял Иванов-Разумник. Специальные заседания посвящались юбилеям писателей, ученых, общественных и политических

деятелей. Отмечались юбилеи Ф.М.Достоевского и Данте. Ежегодно несколько открытых заседаний посвящалось памяти Блока. Стенограмма первого такого вечера (28 августа 1921), на котором выступили Белый, Иванов-Разумник, Штейнберг, стала единственным увидевшим свет изданием, подготовленным «В.» (Памяти Александра Блока / А.Белый. Иванов-Разумник. А.З.Штейнберг. Пб., 1922).

Большинство «вольфильцев» (действительных членов и членов-соревнователей) составляла молодежь. В состав ассоциации входили почти все будущие «*Серапионовы братья*» (М.М.Зощенко, Л.Н.Лунц, И.А.Груздев, Н.Н.Никитин). В заседаниях принимали участие опоязовцы В.Б.Шкловский, Ю.Н.Тынянов, Б.М.Эйхенбаум. Вскоре к ассоциации примкнули бывшие участники *Религиозно-философских собраний в Санкт-Петербурге* — Н.О.Лосский, С.А.Аскольдов-Алексеев, А.А.Мейер, Л.П.Карсавин, Э.Л.Радлов. Деятельным членом «В.» был ее председатель Белый (во время своего пребывания в Петрограде в феврале — июле 1920 и в апреле — сентябре 1921). За этот период им были прочитаны курсы лекций «Культура мысли» (9 лекций, 9–30 марта 1920) и «Антропософия как путь познания» (9 лекций, 15 мая — 20 июня 1920). Белый регулярно председательствовал на заседаниях, участвовал в прениях, выступал с докладами. С целью расширения своего влияния в 1921 «В.» попыталась открыть ряд филиалов. В сентябре было создано Московское отделение «В.» с ярко выраженной антропософской направленностью (в него вошли активные члены Антропософского общества М.П.Столяров, В.О.Нилендер, А.С.Петровский, Я.И.Новомирский). Председателем был избран Белый, помощником председателя — Столяров.

В конце того же 1921 была предпринята неудачная попытка создания Берлинского филиала ассоциации под председательством Л.Шестова. Открытая деятельность «В.» прекратилась в мае 1924.

Лит.: *Гаген-Торн Н.И.* Вольфила: Вольная Философская Ассоциация в Ленинграде в 1920–1922 гг. // ВФ. 1990. № 4; *Иванова Е.В.* Вольная Философская Ассоциация. Труды и дни // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996; *Белоус В.Г.* Петроградская Вольная Философская Ассоциация (1919–1924) — антитоталитарный эксперимент в коммунистической стране. М., 1997.

Т.Н.Воронцова

«ВО́ЛЬНОЕ О́БЩЕСТВО ЛЮБИ́ТЕЛЕЙ РОССИ́ЙСКОЙ СЛОВЕ́СНОСТИ», О б щ е с т в о соревнователей просвещения и благотворения — литературное общество в Петербурге (1816–25), основанное литераторами Е.П.Люценко, А.А.Никитиным и др. Печатный орган — журнал «Соревнователь просвещения и благотворения» («Труды В.о.л.р.с.») (1818–25). Членами Общества были Н.И.Гнедич, А.А.Дельвиг, А.С.Грибоедов, В.К.Кюхельбекер, К.Ф.Рылеев, А.А. и Н.А.Бестужевы; на заседаниях читались произведения А.С.Пушкина. С июня 1819, когда председателем «В.о.л.р.с.» был избран Ф.Н.Глинка, член Коренной думы Союза Благоденствия, Общество стало рупором либеральных идей, что вызвало противодействие его правого крыла (В.Н.Каразин, Н.А.Цертелев, Б.М.Фёдоров) и политические доносы Каразина (1820). В программных текстах «В.о.л.р.с.» были сформулированы некоторые принципиальные для русского либерализма идеи: о неизбежной победе просвещения, об общественной силе поэтического слова («никакое могущество земное не сильно... остановить благородной деятельности ума и сердца»; «перо пишет, что начертается на сердцах современников и потомства». — Н.И.Гнедич // Соревнователь... 1821. Ч. 15. С. 138–139), о моральной твердости и внутренней независимости поэта от плебса («И что ж? пусть презрит нас толпа». — В.Кюхельбекер. Поэты, 1820).

Лит.: *Базанов В.* Ученая республика. М.; Л., 1964. *А.М.*

«ВО́ЛЬНОЕ О́БЩЕСТВО ЛЮБИ́ТЕЛЕЙ СЛОВЕ́СНОСТИ, НАУ́К И ХУДО́ЖЕСТВ» (первоначальное название: «Дружеское общество любителей изящного»; бытовое название: «Михайловское общество», по месту собраний с 1811 — Михайловскому замку) — литературно-общественная организация в Петербурге (1801–25). Создано по инициативе бывших воспитанников Академической гимназии — И.М.Борна и В.В.Попугаева. В первый период (1801–07, официальное разрешение с 1803; президенты в 1803–05 и 1805–07 Борн, в 1805–06 Попугаев). Общество включало главным образом разночинцев и выходцев из бедного дворянства (А.Х.Востоков, А.Е.Измайлов, Н.Ф.Остолопов, Г.П.Каменев, И.П.Пнин, А.Г.Волков, И.А.Кованько, сын А.Н.Радищева — Николай), развивавших традиции *Просвещения*, в частности, А.Н.Радищева (откуда принятое в научной литературе определение кружка как «поэтов-радищевцев»). Издания Общества — два стихотворных альманаха «Свиток муз» (1802, 1803), журнал «Периодическое издание В. о. л. с. н. и х.» (1804, вышел один номер). При участии Общества было предпринято незавершенное издание сочинений Радищева (1807). В творчестве участников Общества сентиментальная *лирика* соседствует с политической и морально-философской *публицистикой*: прозаические произведения Пнина («Вопль невинности, отвергаемой законами», 1802) и Попугаева («О рабстве и его начале и следствиях в России», 1815–16, повесть «Негр», 1804) пронизаны мотивами свободолюбия, протеста против рабства и других форм общественного неравенства. Второй период Общества (1807–12, 1816–25; президенты с 1807 Д.И.Языков, в 1816–25 Измайлов, печатный орган с 1818 — журнал «Благонамеренный») отмечен упадком, отсутствием идей и эклектичностью состава; участие в Обществе в 1817–20 молодых поэтов пушкинского круга (А.С.Пушкин был членом Общества с 1818) и будущих декабристов (В.К.Кюхельбекер, К.Ф.Рылеев, А.А.Бестужев и др.) имело случайный характер.

Лит.: *Десницкий В.* Из истории литературных обществ начала XIX в. Из истории «Вольного общества...» // Он же. Избранные статьи по русской литературе XVII — XIX вв. М.; Л., 1958; Поэты-радищевцы / Вступ. ст. П.А.Орлова. 2-е изд. Л., 1979. *А.М.*

ВО́ЛЬНОСТЬ ПОЭТИ́ЧЕСКАЯ (лат. licentia poetica) — в поэтике *классицизма* — использование в стихе («для ритма и рифмы») языковых дублетных форм, избегаемых в прозе: напр., судьбой / судьбою, счастье / счастие, восток / всток, зреть / зрети, между / меж, Зефи́р / Зе́фир, из пламени / из пламя («Из пламя и света рожденное слово», М.Ю.Лермонтов); к В.п. причислялись также *инверсии* и пр. От В.п. отличались дублеты типа берег / брег, отбиравшиеся по стилистическим соображениям и допустимые также и в прозе. *М.Л.Гаспаров*

ВО́ЛЬНЫЙ СТИ́Х — в русском *силлабо-тоническом стихосложении* — неравностопный *ямб* с неурегулированным чередованием строк разной длины (преимущественно 6- и 4-, потом 6- и 5-стопных). Употреблялся с 18 в. в *баснях*, «сказках» («Душенька», 1778, И.Ф.Богдановича), пиндарической лирике, в 19 в. в посланиях, элегиях («Погасло дневное светило...», 1820, А.С.Пушкина), драме («Горе от ума», 1822–24, А.С.Грибоедова, «Маскарад», 1835–36, М.Ю.Лермонтова), в 20 в. выходит из употребления. По аналогии В.с. иногда называются и неямбические неравностопные размеры: *хореи* («Товарищу Нетте», 1926, В.В.Маяковского), *анапесты* («Рыцарь на час», 1860, Н.А.Некрасова) и др. Не путать со *свободным стихом!* *М.Л.Гаспаров*

ВО́ЛЯ А́ВТОРА, или «последняя авторская воля» — одно из основных понятий современной *текстологии*, критерий выбора той или иной *редакции* текста как основной, канонической при подготовке издания. В.а. редко бывает выражена непосредственно, чаще текстологам приходится ориентироваться на косвенные данные: последнее прижизненное издание, последнюю *рукопись*, авторскую корректуру. Но и здесь есть свои сложности. Принятая в настоящее время за «каноническую» редакция романа Л.Н.Толстого «Война и мир» 1863–69, вовсе не является его последней редакцией. По формальным показателям таковой следует признать текст 1873, в котором перенесены в приложение или вовсе изъяты философские рассуждения, а французский текст заменен русским переводом. Однако вряд ли правомерно было бы следовать в данном случае «последней воле» писателя, испытывавшего в период подготовки издания чувство неприязни и отвращения к своему роману. И.В.Гёте, не следивший за изданиями романа «Страдания молодого Вертера» (1774), одно из них — небрежное, с ошибками — выбрал в качестве основного, но отказался от этого решения, когда на ошибки ему было указано. При выборе канонического текста учитывать следует лишь творческую В.а., направленную на более полное воплощение художественного замысла (что выясняется в ходе изучения истории текста) и свободную от разного рода привходящих обстоятельств, будь то цензурные или гонорарные соображения, изменение взглядов писателя или его возрастное равнодушие к своему произведению.

Лит.: *Лихачев Д.С.* «Воля автора» как принцип выбора текста для опубликования // Он же. Текстология. Л., 1983. *Т.Ю.*

ВООБРАЖЕ́НИЕ — способность вызывать в сознании и произвольно комбинировать образы предметов и событий. На определенных этапах истории литературы В. рассматривалось эстетикой и критикой как важнейшая составная часть творческого процесса. Признание В. как самостоятельной духовной способности, совершившееся впервые в философии Платона, сопровождалось его негативной оценкой: В. — источник ложных, иллюзорных образов; поэтическое В., возбуждая в нас страсти, которые «следовало бы держать в повиновении», тем самым «орошает то, чему надлежало бы засохнуть» («Государство», 606d); В. не в состоянии породить образ подлинной красоты, который может быть получен лишь из «припоминания» предыдущих состояний души. Платоновский скепсис в отношении В. оказал влияние на его дальнейшую интерпретацию и привел к тому, что В. как «сомнительная» способность к порождению фикций было в полной мере реабилитировано в философии лишь в 18 в. Однако, несмотря на философскую дискредитацию В. в платонизме, понятие В. уже в эпоху античности начинает использоваться и позитивно осмысляться в таких областях теории словесности, как *поэтика* и *риторика*. В трактате «О возвышенном» Псевдо-Лонгина (1 в.), заложившем основы литературной *критики*, В. осознано как источник возвышенного, которое рождается в тот момент, когда, «движимый энтузиазмом и страстью, ты словно бы видишь вещи, о которых говоришь». Согласно риторической концепции Квинтилиана, оратор создает «*виде́ния*», благодаря которым слушатель видит отсутствующие вещи так, словно бы они предстали перед его глазами («О воспитании оратора», 6.2.29–32, 10.7.15; ок. 94). На исходе античности уже возникают попытки преодолеть посредством идеи В. миметическую трактовку искусства. Филострат Афинский в «Жизнеописании Аполлония» (6:19; первая половина 3 в.) провозглашает подражание низшей по отношению к фантазии способностью, поскольку подражание может воссоздавать лишь увиденное, а фантазия — то, что никогда не было увидено. Христианская мысль *Средневековья*, унаследовав от платонизма отрицательное отношение к В., все же оставило за ним определенную роль в духовной жизни человека. Согласно св. Августину, В. компенсирует неполноту наших ощущений («воображающей душе дозволено из доставленного ей ощущениями порождать то, что не достигло целиком органов чувств». — Epistolarum classis I, № VII); при чтении Библии В. помогает живей воспринять события Священной истории, но их *интерпретация* оставляется разуму как высшей способности.

Ренессансная мысль впервые освобождает поэтическое В. от необходимости считаться с реальностью, заявляя о независимости его созданий: Ф.Сидни в трактате «Защита поэзии» (опубл. 1595) пишет, что поэт, создавая идеальный мир *«вымысла»*, «ничего не утверждает, и, следовательно, никогда не лжет». Дж.Паттенхем («Искусство английской поэзии», 1589) сравнивает поэта с Богом, «который без всяких усилий со стороны своего Божественного воображения создал весь мир из ничего». Ф.Бэкон вводит В. в число трех основных способностей души, закрепляя его за поэзией: «История соответствует памяти, поэзия — воображению, философия — рассудку» («О достоинстве и приумножении наук», 1605. Кн. 2. Гл. 1). Отголоски теоретических споров о природе В., возможно, слышны в песне из третьего акта комедии «Венецианский купец» (1596) У.Шекспира, в которой выясняется вопрос, где «зарождается» фантазия (fancy) — в сердце, голове или в глазах. Предоставив В. новые значительные полномочия, эстетическая мысль 16–17 вв. все же оказалась далека от того, чтобы провозгласить полное всевластие В. в литературном творчестве: В. сотрудничает с контролирующим разумом, осуществляющим такие рациональные моменты в творческом процессе, как риторические «расположение» и «украшение». Сохраняется и известное опасение перед способностью В. завести слишком далеко: напр., в «Карманном оракуле» (1647) Б.Грасиана рекомендуется «управлять своим воображением», поскольку «оно на все способно, если его не обуздывает высокое благоразумие» (§ 24). 18 в. ознаменован интенсивной разработкой учения о В. как основном

факторе творческого процесса. В литературно-критических и эстетических трудах английских писателей А.Э.К.Шефтсбери и Дж.Аддисона развивается мысль о В. как источнике самоценного художественного вымысла, не требующего при своем восприятии сопоставления с реальностью: «Что доставляет человечеству большее наслаждение, чем... слушание и рассказывание странных, невероятных вещей?» — вопрошает Шефтсбери («Характеристики людей, нравов, мнений, эпох». Ч. 2; 1711), а Аддисон отмечает, что при восприятии чудесного и фантастического «мы не заботимся о разоблачении лжи и охотно отдаемся приятному обману» («Опыт об удовольствиях, доставляемых воображением», 1712). У Аддисона В. впервые осознается как способность, подлежащая развитию и совершенствованию: «Поэт должен затрачивать столько же усилий на формирование своего воображения, сколько тратит философ на воспитание своего разума». Риторическая традиция в понимании В., восходящая к Квинтилиану, в первой половине 18 в. находит продолжение в трактате И.Я.Бодмера и И.Я.Брейтингера «О влиянии и использовании воображения» (1727), где В. трактовано как способность создавать такие словесные образы, которые не позволяют «восприимчивой» душе читателя-слушателя «оставаться непотревоженной в своем покое». Классицистическая эстетика той же эпохи уже вынуждена признать В. как реальную силу, которая, однако, нуждается в управлении и обуздании: «Слишком жаркое воображение делает поэта неразумным... Кто даст волю своим стремлениям, отбросив все правила, тот испытает на себе судьбу юного Фаэтона» (И.Х.Готшед. Опыт критической поэтики для немцев. § 17; 1730). В трактатах по эстетике второй половины 18 — начала 19 в. В. занимает прочное место в системе эстетических категорий. И.П.Зульцер во «Всеобщей теории изящных искусств» (1771–74) определяет В. как «способность души ясно представлять себе предметы органов чувств и внутренних ощущений в момент, когда эти предметы не воздействуют непосредственно на душу» (ч. 1) и усматривает в В. «арсенал, где художник берет оружие, помогающее ему одержать победу над душами людей» (ч. 2). В английском *предромантизме* возникает идея об активном участии читательского В. в восприятии художественного текста: «Первые же строки книги... порой так овладевают воображением и будят в нем столь бесчисленные движения фантазии, что фантазия самого поэта остается едва ли не позади нашей» (А.Элисон. Опыт о природе и принципах вкуса, 1790). Стремление более детально разработать понятие В. приводит к попыткам разграничить В. и фантазию: согласно английскому философу Д.Стюарту, фантазия (fancy) создает отдельные образы, составляющие метафорический язык поэта, а В. — сложные сцены и характеры на основе этих образов («Элементы философии человеческого разума», 1:3, 5, 8; 1792).

Радикальный шаг в трактовке В. совершается в философии и эстетике И.Канта. Если его предшественники (Шефтсбери, Аддисон, Д.Юм) трактовали работу В. как ассоциативный процесс, механически порождающий некий конгломерат образов, то Кант увидел в В. продуктивную способность, осуществляющую не механическое ассоциирование идей, но синтез «второй реальности», целостной и завершенной в себе: «Воображаемое (в качестве продуктивной способности) очень могущественно в создании как бы другой природы из материала, который ей дает действительная природа» («Критика способности суждения». § 49; 1790). Представление о В. как силе, порождающей высшую, трансцендентную реальность, было подробно разработано в эстетике и литературной критике *романтизма,* и с особой остротой — в английском романтизме (поздний У.Блейк, С.Т.Колридж, П.Б.Шелли). Блейк впервые резко противопоставил В. и природу («Природа не имеет плана, а воображение имеет; у природы нет мелодии, — а у воображения есть!» — «Лорду Байрону в пустыне», 1822), приписав В. причастность к той высшей Божественной реальности, куда физической природе нет входа: «Мир воображения — мир вечности; это Божественное лоно, в которое все мы уйдем после смерти нашего растительного тела» («Видение Страшного суда», 1810). Колридж в своей литературной теории различает В. и фантазию, связывая первую, вслед за Кантом, с принципом синтеза, а вторую — с принципом ассоциации: если фантазия — не более чем «особый вид памяти», получающий «материал в готовом виде в соответствии с законом ассоциативного мышления», то В. — «синтетическая и волшебная сила», «преобразующая всё в единое грациозное и разумное целое»; при этом В. у Колриджа все-таки «подчиняет искусство природе» (Biographia literaria. Гл. 13–14; 1817), и здесь — принципиальное отличие его концепции от мистически-трансцендентного понимания В. у Блейка. В эссе «Защита поэзии» (1822) Шелли, развивая мысль о В. как «принципе синтеза», усматривает в нем также «великий инструмент морального блага»: «Человек, чтобы быть добрым в наивысшей степени, должен обладать сильным и ясным воображением; он должен ставить себя на место другого и других; боли и радости всего человеческого рода должны стать его собственными». Цель поэзии, согласно Шелли, в том, чтобы совершенствовать в человеке В. как «орган его моральной природы». В. («фантазия», «мечта») — одна из главных поэтических тем предромантизма и романтизма: В. посвящены «Ода к фантазии» (1746) английского поэта Дж.Уортона; поэма «Новое Сотворение мира, или Воображение» (1790) шведского поэта Ю.Х.Чельгрена; «Фантазия» (1798) и «Фантазус» (1811) Л.Тика; «Фантазия» (1818) Дж.Китса; в России — «Мечта» (1804) К.Н.Батюшкова; «Мир поэта» (1822) П.А.Катенина. В романтической лирике В. описывается как магическое орудие поэта, позволяющее преодолеть границы пространства и времени: «И на крылах воображенья, / Как ластица, скиталица полей, / Летит душа, сбирая наслажденья, / С обильных жатв давно минувших дней» (Катенин. Мир поэта).

После заката романтизма концепция В. надолго теряет эстетическую актуальность и лишь с середины 20 в. под влиянием философских феноменологических исследований о В. (прежде всего книг Ж.П.Сартра «Воображение», 1936, «Воображаемое: Феноменологическая психология воображения», 1940) вновь появляется во влиятельных работах по эстетике и поэтике литературы. Современное представление о поэтическом В., вобравшее в себя воздействия психоанализа, *феноменологии*, учения об *архетипах* К.Юнга, наилучшим образом демонстрируется работами Г.Башляра и его последователей. Подобно романтикам, Башляр полагает, что В. «воплощает созидательную силу «души» (Башляр Г. Психоанализ огня. М., 1993. С. 165), однако он видит в В. уже не стихию чистой свободы и игры, но устойчи-

вую структуру, которая организована и вертикально, благодаря «связи нового поэтического образа с архетипом, дремлющим в глубине подсознания» (Bachelard G. La poetique de l'espace. P., 1972. P. I), и горизонтально, поскольку «метафоры... обладают взаимным притяжением и связываются друг с другом»; такая интерпретация В. позволяет Башляру говорить о его «объективных закономерностях» («Психоанализ огня». С. 163). Понятое как сверхличностная структура, В. перестает быть орудием индивидуального «произвола» поэта, что позволяет современным исследователям говорить не только о В. отдельных писателей, но и о В. определенных эпох, стилей, направлений, а также об определенных образах как продуктах «коллективного В.»: так, Башляр в «Поэтике пространства» исследует общие закономерности, присущие литературным образам обжитого, «счастливого пространства» (с. 17–18); Ж.Дюран в книге «Антропологические структуры воображения» (1960) предпринимает попытку построения универсальной структуры человеческого В., различая в нем два основных режима — дневной и ночной.

Лит.: *Durand G.* Les structures anthropologiques de l'imaginaire. P., 1960; *Bachelard G.* La poetique de la rêverie. 2 éd. P., 1961; *Bloom H.* Figures of capable imagination. N.Y., 1976; *Warnock M.* Imagination. L., 1976; *Vietta S.* Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte: Barock und Aufklärung. Stuttgart, 1986; *Barck K.* Poesie und Imagination: Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne. Stuttgart; Weimar, 1993; *Dürbeck G.* Einbildungskraft und Aufklärung: Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750. Tübingen, 1998.

А.Е.Махов

ВОРТИЦИ́ЗМ (англ. vorticism от vortex — вихрь, водоворот) — авангардное крыло в искусстве и литературе английского *модернизма*. Среди источников английского понятия называют досократовское учение о четырех элементах, возникших в процесс водоворотного движения; книгу У.Блейка «Милтон» (1804–08; «Все втянуто в свой водоворот»); книгу физика Аллена Апворда «Новое слово» (1908) — о водоворотном, спиралевидном движении планет в космосе; раннее стихотворение Эзры Паунда (1885–1972) «Плотин» (1909; «...водоворот воронки»); работы теоретика итальянского *футуризма*, художника Умберто Боччини (1882–1916), заявившего, что акт художественного творчества совершается лишь в состоянии эмоционального водоворота, вихря. Инициаторы и теоретики В. — писатель и художник Уиндем Льюис (1882–1957), считающийся основоположником абстракционизма в Великобритании, и американский поэт Паунд, сыгравший важнейшую роль в истории английского *авангардизма* начала 20 в. Признание необходимости отказаться от наивной романтической веры в природу и создавать абстрактные, геометрические формы, выражающие обнаженную суть явлений объединяло с вортицистами философа Т.Э.Хьюма, порой именуемого в критике идеологом В. Мотивы «вортекса» Льюис использовал в своих работах уже в 1912, в частности в выставленных на Второй постимпрессионистской выставке в Лондоне (организованной Р.Фраем) иллюстрациях к трагедии У.Шекспира «Тимон Афинский» (1608), где геометрические, изображенные фрагментарно, как будто после взрыва, фигуры закованных в латы людей увлечены движением в центр «вортекса» — водоворота, а также в картине «Творение», изображающей предельно стилизованные фигуры мужчины и женщины, охваченные вихрево-водоворотным танцем.

Первый шаг к организационному оформлению В. — уход Льюиса и группы художников (Ф.Этчеллс, К.Хэмилтон, Ч.Невинсон, Э.Уодсворт) из «рукодельных» (по определению Льюиса) «Мастерских Омега» Фрая, продолжавших традицию У.Морриса. К созданному ими в 1913 Авангардистскому центру искусств (Rebel Art Centre) присоединился Паунд, отошедший от *имажизма*, после того, как его возглавила поэтесса Эми Лоуэлл. Испытав на себе поначалу влияние футуризма, вортицисты быстро от него отмежевались. «Эпилептическая риторика» — так назвал Льюис лекции Ф.Т.Маринетти в Лондоне. На одной из них (5 мая 1914 в галерее Доре на Бонд Стрит) он вместе с другими антифутуристами (Хьюмом, А.Годье-Бржезка, Э.Уодсвортом) устроил Маринетти обструкцию. Хотя они, как и футуристы, видели цель художника в выражении энергии машинного века, однако В. не столько восторгался машиной, ее движением, сколько стремился, выразив ее концептуальную суть в изобразительных и словесных формах, доминировать над нею. В отличие от футуризма, претендовавшего на «мировое господство», В. ставил перед собой цели национального масштаба. Футуризм принципиально не годился «умеренным авангардистам» — вортицистам, сочетавшим свой авангардизм с *неоклассицизмом*, т.е. не желавшим отказываться от «традиции», искавшим стабильность в «водовороте» перемен. В отличие от футуризма, В. основывался на синтезе культур и времен, уделяя особое внимание примитивному и восточному, в частности, китайскому, искусству. Активность итальянских футуристов в Лондоне в 1912–13 (выставки, выступления их лидера Маринетти) побудила Льюиса и Паунда начать издание журнала, чтобы выразить в нем свой взгляд на современное искусство, продемонстрировать, что это такое на практике и собрать вокруг себя единомышленников — литераторов и художников-авангардистов. Название «В.» для обозначения группы, данное ей Паундом, стало фигурировать после выхода в июне 1914 первого номера «Журнала великого английского вортекса» — «Бласт» («Взрыв»). Название как зигзаг молнии пересекало его эпатажную красную обложку. В июле 1915 вышел второй (и последний) номер журнала.

Ядро группы В. — Льюис, Паунд и французский скульптор Анри Годье-Бржезка, с 1910 живший в Англии (в 1914 погиб на фронте). Каждый из них дал определение «вортексу» на страницах «Бласта». Паунд в своей рубрике «Вортекс» писал о единстве эстетики авангардизма, будь то литература, живопись, скульптура, музыка: главное — существование некой изначальной энергии и формы, воплощаемой затем в звуке, слове, образе, цвете. Он полагал, что В. отличается от имажизма большей энергетикой образов, а энергия — главное в искусстве: «Образ — это не понятие, представление... Вортекс — это водоворот, через который пропускаются идеи и в котором они вращаются» (Pound E. Gaudier-Brzeska: A Memoir. N.Y., 1970. P. 93).

Истинный неоклассицист, ориентированный на выявление прочных опор жизни, Льюис определял идею «вортекса» как неподвижный центр в сердцевине суетной жизни, «великую неподвижную точку, где концентрируется вся энергия. И там, в этом центре, находится вортицист» (Hunt V. I have this to say. N.Y., 1926. P. 211). Обнажение такого конечного, предельного, неподвижного центра жизненных потоков и перекрестка худо-

жественных периодов, «точки максимальной энергии» и есть акт творения (Blast. 1915. № 2. P. 46). Одна из основных мишеней В. — викторианство, его мораль, идеология, эстетика, инерционное господство которых делало Англию «Сибирью сознания» (определение Льюиса). Другая мишень — *импрессионизм* (французский и английский) как искусство *мимесиса*. Для В. принципиально важно то, что художник не заимствует форму у внешнего мира или природы, а сам создает ее, т.е. отнимает у природы ее созидательную функцию. Эстетика В. основана на отделении искусства от жизни и природы, утверждении приоритета творческого, преобразующего начала, убеждении в необходимости создания изобразительного или словесного эквивалента событию или явлению, подобного *объективному коррелятту* Т.С.Элиота. Для передачи «сущности» объекта, сцены, эмоции нужно, как считал Льюис, найти их «логику и математику» и передать их в «линиях и формах картины», в словесных «уравнениях», или «формулах» эмоций (правда, он был вынужден признать, что даже в самом абстрактном искусстве присутствует неизбежный изобразительный элемент). У.Льюис полемизировал с Г.Ридом, утверждавшим, что В. — феномен *эскапизма*: художник-абстракционист убегает от механизированного мира науки в мир *воображения*. В манифесте вортицистов говорилось, что современного художника вдохновляют «разные виды машин, механизмов, фабрик, новые и просторные здания, мосты» (Wyndham Lewis on Art / Ed. W.Michel. N.Y., 1969. P. 340). Энергия, порождаемая рычагами, рукоятками, моторами, предполагала новый язык, новые формы. Вортицисты не отрицали того, что индустриальные пейзажи ужасны, но были убеждены, что «вортекс» способен поглотить это уродство, взорвать, преобразить его в прекрасные изобразительные формы. Вдохновленные научными открытиями в физике и математике, вортицисты стремились передать их суть в искусстве. Льюис основывался на открытиях астронома А.С.Эддингтона, используя в своих картинах формы спиралевидного водоворота. Название его вортицистской пьесы «Враг звезд» (Бласт. № 1), напоминающей произведения С.Беккета, навеяно звездой Алгол, периодически заслоняемой другой, более тусклой звездой. В искусстве В. нашел выражение в абстрактных композициях острых углов, резких линий, смешении разных планов, обыгрывании машинных форм. Годье-Бржезка сравнивал свои абстрактные работы с поэзией Паунда. В. стремился преодолеть барьер между изобразительными и словесными искусствами. В поэзии и прозе стиль В. основан на обрывистых, резких ритмах и параллельных конструкциях, соответствовавших, как считали вортицисты, машинному веку. В «Бласте» (№ 2) опубликованы «Прелюдии» и «Рапсодия ветреной ночи» Элиота — единственные литературные произведения в этом журнале, в полной мере адекватные В., однако эти урбанистические стихи скорее развенчивали, нежели воспевали машинную цивилизацию (Элиот по духу не вортицист, тем не менее входил в то, что Паунд называл «нашей маленькой бандой»). Стремление к «чистой форме» ощутимо в стихотворении Паунда «Шахматная игра» («Бласт». № 2), а в дальнейшем в его «Песнях» (1917–68), хотя, как иронически заметил Льюис, его пламенная пропаганда нового искусства не сопровождалась адекватными ей художественными экспериментами. Объединенные эстетико-философской общностью, вортицисты тем не менее всегда оставались союзом независимых индивидуалистов, склонных иронико-сатирически оценивать друг друга: Паунд характеризовал В. в целом как «вырви-глаз». Льюис называл Паунда «Троцким от литературы», «революционным простофилей», Элиота — «псевдоистом». Годье-Бржезку прозвали «первобытным Мессией». В марте 1915 состоялась выставка вортицистов в галерее Доре. Однако война положила конец В. как группе и направлению. В 1914 на фронте оказался Годье-Бржезка, в 1915 — Льюис. Вортицисты полагали, что война завершит то, что они начали, — сметет «остатки» викторианской культуры. «Эта война — великое лекарство» — трагически ироничные слова Годье-Бржезки в его послании в «Бласт» (№ 2. P. 33) из Франции с фронта, написанные перед его гибелью. Быстро утратил иллюзии по поводу «целительных» свойств войны и Льюис. Попытка Льюиса и Уодсворта в 1919 возродить В. как «Группу X» оказалась тщетной, она распалась после первой же выставки. Вернувшись с войны, Льюис отошел от абстракционизма, стал более традиционным (об этом свидетельствовала его первая самостоятельная выставка «Пушки», галерея Гупил, февраль 1919), занялся критикой искусства. В дальнейшем «уроки» В., эстетическая память о нем присутствует в творчестве Льюиса, Паунда, Элиота.

Лит.: *Wees W.C.* Vorticism and the English avant-garde. Manchester, 1972; *Cork R.* Vorticism and abstract art in the first machine age. Berkeley; L., 1976. Vol. 1–2; *Materer T.* Vortex: Pound, Eliot, and Lewis. Ithaca; L., 1979.

Т.Н.Красавченко

ВОСПИТА́НИЯ РОМА́Н (нем. Bildungsroman) — романное повествование, в основе которого лежит история стадиального развития личности, чье сущностное становление, как правило, прослеживается с детских (юношеских) лет и связывается с опытом познания окружающей действительности. Хотя истоки можно найти уже в произведениях античности («Сатирикон», 1 в., Петрония; «Золотой осел», 2 в., Апулея), а многие черты его отчетливо проявляются в «Гаргантюа и Пантагрюэле», 1533–64, Ф.Рабле, «Симплициссимусе», 1669, Х.Я.К.Гриммельсхаузена, как жанр В.р. был осмыслен и декларирован в качестве программного эпохой *Просвещения* с ее доминирующим принципом формирования человека. Классические образцы жанра — роман К.М.Виланда «Агатон» (1766), трилогия И.В.Гёте «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» (1777–85, не закончен, изд. 1911) «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–96), «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–29), а также единственный незавершенный роман Ф.Шиллера «Духовидец» (1789), где, по словам автора, в форме воспоминаний «невымышленного» лица дается «история заблуждений человеческой души» (Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1956. Т. 3. С. 535).

Просветительская концепция В.р. (тесно связанная с теорией «эстетического воспитания» Ф.Шиллера) была поддержана романтиками (теоретически — Шлегелем, в художественной сфере — философско-символическими романами Л.Тика «Вильям Ловель», 1795–96, и «Странствия Франца Штернбальда», 1798; Новалиса — «Генрих фон Офтердинген», опубл. 1802) и подкреплена дальнейшим развитием литературы — как немецкой, где В.р. традиционно является одним из приоритетных жанров и черты его можно найти в романистике 19 в. (роман одного из вождей леворадикальной литературной группы «*Молодая Германия*» К.Гуцкова «Валли сомневающаяся»),

1835) и 20 в. (романы Т.Манна «Признания авантюриста Феликса Круля», 1954, «Волшебная гора», 1924; романы Г.Канта, К.Вольф, Э.Штриттматтера, З.Ленца), так и мировой (в широком диапазоне жанровых модификаций — от «Исповеди» Ж.Ж.Руссо, изданной в 1782–89, до автобиографических трилогий Л.Н.Толстого и М.Горького).

С самых своих истоков В.р. тесно связан с педагогическими, философско-педагогическими и мемуарно-педагогическими трудами («Киропедия» Ксенофонта, 5–4 вв. до н.э.; «Приключения Телемака», 1693–94, Ф.Фенелона; «Эмиль, или О воспитании», 1762, Ж.Ж.Руссо; «Левана, или Учение о воспитании», 1806, Жан-Поля (Рихтера); «Педагогическая поэма», 1933–36, А.С.Макаренко). В широком смысле к В.р. можно отнести многие романы 18–20 вв., затрагивающие проблемы социально-психологического развития личности: «История Тома Джонса, найденыша», 1749, Г.Филдинга; «Приключения Родрика Рэндома», 1748, и «Приключения Перигрина Пикля», 1751, Т.Дж.Смоллетта; романы «Приключения Оливера Твиста», 1838, «Жизнь и приключения Николаса Никльби», 1839, и, особенно, «Дэвид Копперфильд», 1850, Ч.Диккенса; романы О.Бальзака, Г.Флобера, А.Мюссе, Э.Золя, Р.Роллана, Ф.Мориака.

Лит.: *Бахтин М.М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1979; *Волгина Е.И.* Эпические произведения Гёте 1790-х гг. Куйбышев, 1981; *Jakobs J.* Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München, 1972; *Swales M.* The German Bildungsroman from Wieland to Hesse. Princeton, 1978; *Selbmann B.* Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart, 1984; *Beller W.* Goethes «Wilhelm-Meister»-Romane: Bildung für eine Moderne. Hannover, 1995.

Г.В.Якушева

ВОСПОМИНА́НИЯ см. *Мемуары*

ВСЕМИ́РНАЯ (МИРОВА́Я) ЛИТЕРАТУ́РА — литературный процесс в масштабе всемирной истории. Истоки постановки проблемы восходят к трактату Данте «О монархии» (1312–13), предполагающей существование глобального культурного процесса; первые попытки осмысления — к концу 17 в. (*спор «древних» и «новых»* во Франции); термин принадлежит И.В.Гёте (первые упоминания — в разговоре с И.П.Эккерманом, запись от 31 января 1827): «Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи». Немецкий исследователь Ф.Штрих составил подборку из 20 высказываний Гёте на данную тему в последние годы жизни (Strich, 369–372). В значительной мере концепция Гёте, предполагающая самоценность каждой из составных (т.е. национальных) частей мирового литературного процесса, была подготовлена концепцией его учителя И.Г.Гердера, утверждавшего равноценность различных исторических эпох культуры и литературы («Идеи к философии истории человечества», 1784–91). Для Гердера искусство всегда было звеном в цепи общеисторического процесса, а к идее мировой литературы он шел через утверждение национальной самобытности и национального достоинства. Понятие В.л. было обогащено эпохой *романтизма* и закрепилось в 20 в., когда расширились межнациональные литературные контакты и когда наличие фактов взаимовлияния и типологических соответствий в мировом культурном процессе стало очевидным. Существенную роль в формировании исторической оценки в отношении к произведениям искусства сыграл труд Дж.Вико «Основания новой науки об общей природе наций, благодаря которым обнаруживаются также новые основания естественного права народов» (1725). Реконструировав на основе мифов ранние стадии развития человечества, Вико моделировал процесс формирования языка и социального сознания в первобытном обществе. Концепция феноменологии человеческого опыта, выступающая против «тщеславия» отдельных наций, была поддержана также трудами по всемирной истории Вольтера, экономико-социальными штудиями А.Р.Ж.Тюрго, Ж.А.Кондорсе, который в книге «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» (1793–94) утверждал, что «прогресс разума» неизбежно приведет к «вечной истине, вечной справедливости, равенству», вытекающему «из самой природы» человека — и, следовательно, утверждающему равенство разных наций и культур.

Ф.Шиллер выдвинул понятие «мировой истории» как «всеобщей», «универсальной», Гегель — понятие «мировой души» и «мирового духа». Симптоматично при этом, что, на много столетий опережая время, Шиллер уже свой 18 век рассматривал как канун слияния отдельный наций в единое человеческое сообщество («Что такое мировая история и для какой цели ее изучают», 1789), а себя, как и одного из своих героев — маркиза Позу («Дон Карлос», 1783–87), любил называть «гражданином мира». В понятии «универсальности» ранних немецких романтиков (В.Г.Ваккенродер. Фантазии об искусстве, 1799) также в общей форме выражена идея мировой культуры. После участившихся в 18 в. изданий курсов национальных литератур (английской, немецкой, французской, итальянской) начинают создаваться и курсы литератур европейских, рассматривающие литературные явления разных стран как единый поток. Ф.Шлегель в 1802–04 прочел лекции об истории европейской литературы; он же утверждал, что одна литература неизменно ведет к другой, ибо литературы не только последовательно, но и рядом друг с другом образуют одно великое, тесно связанное целое. В произведениях Новалиса и Л.Тика переплетаются мотивы восточных и западных литератур. Идея универсальности, овладевшая умами просветителей и поддержанная романтиками, породила и представление о «литературной республике», «республике писателей», гражданами которой являются «все поэты без национальных различий» (Дж.Берше. О «Диком охотнике» и «Леноре» Г.А.Бюргера, 1816); примеры универсальности духа стали находить и у писателей прошлого — в первую очередь у У.Шекспира.

Аккумулирующая опыт *Просвещения* и раннего романтизма гётевская концепция В.л. была связана, однако, с наступлением того времени, когда на смену одностороннему влиянию одной литературы на другую придет взаимовлияние литератур. В этой связи особое внимание уделялось посреднической роли переводчиков. В частности, об этом писал немецкий поэт и публицист 19 в. Георг Гервег («Об ассоциациях писателей», 1840). Гётевскую концепцию В.л. называл «пророческой» и главный теоретик «*Молодой Германии*» Л.Винбарг, включивший в свой сборник «К новейшей литературе» (1835) статью «Гёте и мировая литература». В то же время идея «открытости», взаимовлияния и потенциального равенства литератур находила в середине 19 в. активных противников. Э.М.Арндт в статье

«Не совращайте нас, или "Мировая литература"» (1842) выступал против переводов на «целомудренный» немецкий язык самых отвратительных литературных отбросов» из Парижа и Лондона, уверяя, что чем больше появляется в Германии книг со всего мира, тем скуднее и безжизненнее становится отечественная словесность.

К началу 20 в. выкристаллизовались три основные трактовки понятия В.л.: 1) простая сумма всех произведений, начиная с примитивных песен первобытных племен до многообразных форм художественного творчества современных высокоразвитых народов; 2) избранный из литературного богатства всех наций более узкий круг произведений высочайшего уровня, входящих в мировую сокровищницу художественной литературы (взгляд, близкий романтикам и уязвимый в том, что трудноустановимы и к тому же изменчивы критерии такого отбора); 3) процесс взаимовлияния и взаимообогащения литератур, возникающий лишь на определенной ступени развития цивилизации (взгляд, близкий Гёте). Существуют еще два варианта интерпретации понятия: В.л. как литература регионов общего языка (эллинский Восток, латинский Запад) и В.л. как общность национально-типических проявлений — вне зависимости от влияний и культурных обменов, что наиболее близко современному пониманию термина. В частности, на фоне многочисленных мировых энциклопедий, словарей и лексиконов мировой литературы, включающих имена, понятия и явления всех литератур мира — на уровне самых значительных ее образцов, в 1983–89 в СССР была создана академическая «История всемирной литературы» в 8 т., рассматривающая литературный процесс в его синхронической и диахронической целокупности на всех уровнях качества, включая Восток и Запад, Америку и Европу, древность и Новое Время, и выявляющая при этом общие закономерности развития литератур различных народов и регионов земного шара. В 1919 М.Горький, выдвигая свой проект издания «Библиотеки всемирной литературы», писал, что «всемирной, единой литературы нет, потому что нет еще языка, единого для всех», но что литературное творчество всех писателей «насыщено единством общечеловеческих чувств, мыслей, идей... единством надежд на возможность лучших форм бытия» (Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941. С. 275). Введенное Горьким в отечественную культуру понятие «В.л.» вместо понятия «мировая литература» (предполагающего механическую совокупность литератур мира, вне представления об их типологической общности и участия каждой, даже самой малой из них, в созидании единой мировой культуры) оказалось наиболее соответствующим современному уровню культурологического сознания. В отечественном литературоведении среди обращавшихся к разработке проблемы В.л. следует отметить Н.П.Верховского — первого в России исследователя темы «мировая литература», В.М.Жирмунского, М.П.Алексеева, Г.М.Фридлендера, Н.И.Конрада, С.В.Тураева, а также исследователей, усилия которых направлены на определение системного единства литератур мира, связи В.л. со всемирной историей, выявление типологических отношений между литературами разных народов (определение их сходства, близости, родства, общности и единства), что в итоге приводит к выводу о всеобщей взаимосвязанности литературных явлений, «генетического» родства жанровых структур, *архетипов*, образов и стилистических исканий.

Лит.: *Берковский Н.Я.* Тема мировой литературы в эстетических взглядах позднего Гёте // Уч. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. 1939. Вып. 3. № 46; *Жирмунский В.М.* Литературные течения как явление международное: Доклад на V конгрессе Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Л., 1967; *Аветисян В.А.* Гёте и проблема мировой литературы. Саратов, 1988; *Тураев С.В.* Гёте и формирование концепции мировой литературы. М., 1989; *Beil E.* Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur. Leipzig, 1915; *Strich Fr.* Goethe und die Weltliteratur. 2. Aufl. Bern, 1957; *Träger C.* Weltgeschichte-Nationalliteratur. Nationalgeschichte-Weltliteratur // Weimarer Beiträge. 1974. № 7.

Г.В.Якушева

ВСЕРОССИ́ЙСКИЙ СОЮ́З ПИСА́ТЕЛЕЙ (ВСП) — одно из первых профессиональных объединений литераторов, существовавшее в 1918–32. В него входили А.А.Ахматова, В.В.Вересаев, Е.И.Замятин, Л.М.Леонов, В.И.Немирович-Данченко, В.Ф.Ходасевич, В.Я.Шишков, В.Б.Шкловский, П.Е.Щеголев и др. ВСП объединял прежде всего тех, кого А.В.Луначарский назвал в 1920 «попутчиками» и кого обвиняли в искусственном «подборе отрицательных черт нашей действительности, искажении ее и внесении «разложения в читательские массы» (Литературные манифесты. М., 1929. С. 290). В заявлении о создании *ФОСП* (1925), подписанном представителями ВСП, говорилось о необходимости «вести идейную борьбу с такого рода специфическими тенденциями», которая не должна «вырождаться в травлю» (там же). Федерация считала, что «на старом поколении писателей, как и на писателях, выросших за годы революции, лежит обязанность вплотную подойти к литературной молодежи и передать ей все, что необходимо для овладения писательской работой» (Там же. С. 291).

В.Н.Терёхина

ВСЕРОССИ́ЙСКИЙ СОЮ́З ПОЭ́ТОВ (ВСП, СОПО — Союз поэтов) образован в конце 1918 в Москве. В охранной грамоте, выданной Наркомпросом, говорилось: Всероссийский союз поэтов и функционирующая при нем эстрада-столовая преследует исключительно культурно-просветительные цели и является организацией, в которую входят членами все видные современные русские поэты» (РГАЛИ. Ф. 2145. Оп. 1. Д. 118. Л. 1). В 1919–25 в клубе СОПО (бывшее кафе «Домино», Тверская, 18) выступали А.Белый, С.Городецкий, С.Есенин, Н.Клюев, В.Маяковский, Б.Пастернак и др. Первым председателем СОПО был В.Каменский, его сменяли В.Шершеневич, И.Аксёнов, Г.Шенгели. Несколько раз на пост председателя избирали В.Брюсова. В 1921 вышел первый коллективный сборник под названием «СОПО». На обороте титульного листа было сообщено о том, что намечен «ряд сборников-бюллетеней союза под общим наименованием «СОПО», где будут представлены все литературные направления и школы, объединяемые ВСП». Среди участников были символисты, акмеисты, футуристы, имажинисты, эклектики, неоромантики и др. Во второй сборник «Союз поэтов» (1922) включены стихи беспредметников, экспрессионистов, а также М.Цветаевой, И.Сельвинского. Следующие два сборника СОПО вышли в 1926 и 1927 под названием «Новые стихи». Деятельность СОПО после 1925 ослабевает в связи с дальнейшей дифференциацией поэтов по классовому признаку и в 1930 прекращается.

Лит.: *Аброскина И.* Литературные кафе 20-х годов (Из воспоминаний И.Грузинова «Маяковский и литературная Москва») // Встречи с прошлым. М., 1978. Вып. 3.

В.Н.Терёхина

ВСТАВНА́Я НОВЕ́ЛЛА — законченное повествование, включенное в роман или повесть и как бы выпадающее из основной сюжетной линии. В.н. может быть рассказ героя или описание его сна, найденный документ, в частности, дневник или письмо, историческое отступление. Таковы «Повесть о капитане Копейкине» в «Мертвых душах» (1842) Н.В.Гоголя, сон Обломова в романе И.А.Гончарова «Обломов» (1859) глава «Отшельник» в философско-сатирической повести Вольтера «Задиг, или Судьба» (1748).

ВТОРА́Я СИЛЕ́ЗСКАЯ ШКО́ЛА см. *Силезская школа поэтов.*

ВУЛЬГА́РНЫЙ СОЦИОЛОГИ́ЗМ в литературоведении — система взглядов, вытекающая из догматического истолкования марксистского положения о классовой обусловленности идеологии и приводящая к упрощению и схематизации историко-литературного процесса. В.с. устанавливает непосредственную зависимость литературного творчества (вплоть до стиля) от экономических отношений, классовой принадлежности писателя, отождествляя содержание и цели художественной литературы с содержанием и целями общественных наук, превращает литературу в «образную иллюстрацию» социологии. Наиболее полное выражение В.с. получил в работах В.М.Фриче, В.А.Келтуялы, В.Ф.Переверзева, у теоретиков *Пролеткульта,* у критиков журналов «На литературном посту», «На посту», теоретиков *ЛЕФ.*

ВЫ́МЫСЕЛ — плод *воображения* (фантазии) автора, создание сюжетов и образов, не имеющих прямых соответствий в предшествующем искусстве и реальности. Посредством В. писатель воплощает свой взгляд на мир, а также демонстрирует творческую энергию. Деятельность воображения писателя, о чем говорил З.Фрейд, нередко порождается неудовлетворенными влечениями и подавленными, загнанными в подсознание желаниями. Наряду с опорой на впрямую наблюдаемые писателем факты, использованием *прототипов* и мифологических, исторических, литературных источников В. составляет важнейший и универсально значимый способ художественного обобщения, без которого искусство непредставимо, ибо в его основе «умение наделять продуктивностью силу воображения» (Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 169). Последовательный и полный отказ от В. ставит творчество на границу с иными формами литературной деятельности (философская эссеистика, документальная информация, публицистика), а то и выводит за пределы словесного искусства в строгом смысле; *художественность* без участия В., по словам М.Горького, «невозможна, не существует» (Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 330). В. в литературе неоценимо важен как средство создания органичного целостностного образного мира; при его неизменном участии творятся «лабиринты сцеплений» (Л.Толстой), обладающие смысловой насыщенностью и эстетической выразительностью. Вместе с тем В. не является произвольным фантазированием: он имеет определенные границы. В. предстает в литературе либо как домысливание (часто неприметное) мифологических и исторических источников (античная драма, древнерусская повесть) или жизненных прототипов (автобиографические произведения; «Война и мир» Л.Н.Толстого; многие повести Н.С.Лескова), либо в виде активной трансформации материала и демонстрирования полета воображения с помощью условных форм (произведения Данте и Дж.Милтона, Дж.Свифта, Н.В.Гоголя). Сфера В. — отдельные компоненты формы произведения (стечения обстоятельств, составляющие сюжет; неповторимо-индивидуальные черты персонажей и их поведения; бытовые детали и их сочетания), но не исходные принципы формообразования. Последние определяются внехудожественной реальностью и прежде всего формами природы и культуры (в широком смысле), выступающими в качестве жизненных аналогов образности (напр., комическое в «низких» жанрах античной и средневековой литературы как преломление карнавального смеха; авантюрный сюжет как отражение авантюрного поведения человека; художественные *тропы* как воплощение ассоциирующей способности людей; синтаксис художественной речи как претворение экспрессии разговорных и ораторских высказываний). В. не входит и в сферу художественного содержания, которое предопределено духовным миром писателя и первичной реальностью (преимущественно идейной жизнью и психологией общества): автор, по словам М.М.Бахтина, «преднаходит» своего героя, но «выдумать» его не может (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 173).

На ранних этапах словесного искусства, еще причастного мифологическому миросозерцанию, В. был ярко выраженным и выступал как безудержная фантастика, однако он не фиксировался сознанием. Жизненная и художественная правда в фольклоре, литературах древности и *Средневековья* обычно не разграничивались; события *преданий, легенд,* эпических поэм, летописных сказаний, *житий* мыслились как имевшие место, эти жанры составляли область неосознанного В. Существенной вехой становления осознанного В. явилась *сказка,* которая вступила в стихийное противоречие с мифологизированным сознанием и предвосхитила позднейшие жанры тем, что «никогда не выдается за действительность» (Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 87). Вечно живое сказочное начало, сердцевиной которого является максимально активный В., художественно воплощает самые заветные человеческие чаяния. Сюжеты волшебных сказок дистанцируют и освобождают людей от не удовлетворяющей их реальности, побуждают человека надеяться (догадываться), что «он действительно может способствовать украшению и умножению богатств творения» (Толкиен, 299).

Уже древнегреческими мыслителями, понимавшими поэзию прежде всего как подражание, признавались и права В., который, по Платону, присутствует в *мифе*; по Аристотелю, поэт говорит не о бывшем, а о возможном; более настойчиво отмечалась роль художественной фантазии в эпоху эллинизма. Историческое становление В. протекало преимущественно в форме инициативного домысливания мифов (античная трагедия) и исторических преданий (песни о подвигах, *саги, эпопеи*). Для упрочения индивидуального В. были особенно благоприятны серьезно-смеховые жанры поздней античности (*«Мениппова сатира»*), где авторы, вступив в контакт с близкой им реальностью, освобождались от власти предания. В. ясно осознан в куртуазном и *животном эпосе, фаблио* и иных формах новеллистики западноевропейского Сред-

невековья, чего в главных жанрах древнерусской литературы (воинские повести, жития святых) не было вплоть до 17 в.: авторы мыслили себя хранителями предания, но не сочинителями.

Возрастание активности В. в литературе Нового времени предварено «Божественной комедией» (1307–21) Данте. Традиционные образы и сюжеты резко трансформированы в произведениях Дж.Боккаччо и У.Шекспира; беспрецедентно смел В. в повестях Ф.Рабле. В литературе *предромантизма* и особенно *романтизма* он проявил себя с максимальной полнотой и яркостью. Здесь В. осознается как важнейшее свойство поэзии, тогда как ранее (особенно в эстетике *классицизма*) словесное искусство понималось как достоверное воссоздание природы; традиционной ориентации на литературные образцы прошлого в качестве современной нормы стало противопоставляться «сочинительство по собственным законам» (Клейст Г. Избранное. М., 1977. С. 511). При опоре на мифологические, фольклорные и литературные источники писатели первой трети 19 в. обновляют и преображают сам их смысл: И.В.Гёте обращается к давним сюжетам и образам, чтобы наполнять их каждый раз новым содержанием («Фауст», 1808–31); творчество А.С.Пушкина изобилует заимствованиями, подражаниями, реминисценциями, *цитатами*, оставаясь при этом глубоко оригинальным. В 20 в. тенденция к обновлению и переосмыслению традиционных образов и мотивов унаследована в драматургии И.Ф.Анненского, Ю.О'Нила. Ж.Ануя, в поэзии В.Я.Брюсова, Т.С.Элиота, А.А.Ахматовой, Б.Л.Пастернака, в «Иосифе и его братьях» (1933–43) Т.Манна и «Мастере и Маргарите» (1929–40) М.А.Булгакова, исторических романах Т.Уайлдера. Одновременно в литературе широко бытуют сочиненные образы и сюжеты, не имеющие прямых аналогов ни в истории и предшествующей литературе, ни в близкой писателям реальности (отмеченные фантастичностью и экзотикой сюжеты повестей Э.Т.А.Гофмана, Э.А.По, Н.В.Гоголя, поэм Дж.Байрона, А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова). Понимание поэзии как «сочинительства» связано с установкой авторов на оригинальное обобщение, нередко — с их претензией на полную духовную самостоятельность, порой — с элитарными устремлениями. В эпоху романтизма обозначились и новые границы В.: установка автора на освоение близкой реальности и самовыражение будила энергию прямого наблюдения жизни и самонаблюдения, так что в персонажах произведения нередко запечатлевались черты непосредственного окружения автора (поэмы Байрона).

В реалистической литературе 19–20 вв., резко сократившей дистанцию между первичной реальностью и художественным миром, В. нередко отступает перед воспроизведением лично известных автору фактов и людей. Избирательно включая в свои произведения реальные лица и действительные события, неприметно их домысливая и «перестраивая», писатели 19 в. (вслед за сентименталистами) действительные факты часто предпочитали вымышленным и подчас подчеркивали преимущество писания «с натуры» (С.Т.Аксаков, Н.С.Лесков). Поздний Толстой, усомнившись в возможностях искусства, подверг В. суровому суду: «Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо» (Полн. собр. соч. М., 1952 Т. 52. С. 93). Ф.М.Достоевский тоже отдавал предпочтение «натуре» перед В., отмечая, однако, что адекватное воспроизведение единичного факта не может исчерпать его сути. «Проследите иной, даже и вовсе не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира... Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимотекущее, да и то по наглядке, а конец и начало — это все еще пока для человека фантастическое» (Достоевский Ф.М. Об искусстве. 1973. С. 291). Изображенное писателем-реалистом составляет, как правило, органичный сплав выдуманного и невыдуманного. Так, А.П.Чехов опирался в своих произведениях на лица, события, бытовые детали, почерпнутые из окружающей реальности, и вместе с тем до неузнаваемости перекомпоновывал виденное; Т.Манн говорил о «стимулирующем действии фактов» и «живых деталей» на его творчество, в плодах которого первичная реальность, однако, резко преображена (Манн Т. Письма. М., 1975. С. 8).

В 20 в. В. неоднократно подвергался критике как явление, себя исчерпавшее и вынужденное уступить место «литературе факта», — см. *Документальное*. Этот взгляд восходит к авангардистской эстетике 1920-х. В литературе 20 в. В. весьма ярко явлен (наряду со сказкой) в произведениях, отмеченных условностью образов и броскостью обобщения (романтические произведения М.Горького, «Город Градов», 1928, А.П.Платонова). Преобладающая ныне сфера открытого активного В. — жанры *детектива, приключенческой литературы, научной фантастики*. Типы и формы использования В. в литературе, как видно, весьма многообразны: писатели могут говорить и о реально бывшем, и о возможном (Аристотель), и, напротив, о невозможном.

Лит.: *Асмус В.* В защиту вымысла // Он же. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968; *Белецкий А.И.* Вымысел и домысел в художественной литературе, преимущественно русской // Он же. Избр. труды по теории литературы. М., 1964; *Родари Дж.* Грамматика фантазии: Введение в искусство придумывания историй. М., 1978; *Стеблин-Каменский М.И.* Заметки о становлении литературы (к истории художественного вымысла) // Он же. Историческая поэтика. Л., 1978; *Толкиен Дж.Р.Р.* О волшебных сказках [1947] // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. М., 1991; *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995; *Льюз Д.* Истинность в вымысле // Возможные миры и виртуальные реальности. М., 1997. Вып. 1; *Миллер Б.* Может ли вымышленный персонаж стать реальным? // Там же. *В.Е.Хализев*

Г

ГАЗЕ́ЛЬ (араб. газаль) — в поэзии народов Ближнего и Среднего Востока лирическое стихотворение, состоящее из двустиший (бейтов) на одну рифму. См. *монорим*. Мастерами Г. были Рудаки, Саади, Хафиз, Физули, Навои. К форме Г. обращались И.В.Гёте, В.Я.Брюсов.

Лит.: *Мирзоев А.М.* Рудаки и развитие газели в X — XV вв. Душамбе, 1958.

ГАЛА́НТНАЯ ЛИТЕРАТУ́РА (фр. galant — вежливый, обходительный; ст.-фр. gale — удовольствие) — 1. Общее обозначение эротической литературы; 2. Любовная литература в переходный период от позднего *барокко* к *рококо* и *Просвещению*. Наряду с галантным романом создавались произведения малых форм (*сонеты*, *оды*, *песни*, *мадригалы*, *кантаты*, галантные стихотворные письма), в которых культивировалась «галантная» любовь, изображался «галантный» молодой человек и «галантное» поведение героя. Образцом Г.л. послужил роман Гелиодора «Эфиопики» (3–4 вв.). В Англии большим успехом пользовались галантные романы Дж.Лили («Эвфуэс, или Анатомия ума», 1579; «Эвфуэс и его Англия», 1580), галантно-пасторальный роман Т.Лоджа «Розалинда, или Золотое наследие Эвфуэса», 1590). Под влиянием пасторального романа «Астрея» (1607–18) французского писателя О.д'Юрфе в салонной культуре Франции сложился жанр прециозного галантно-героического романа. Псевдоисторические романы М.де Скюдери «Артамен, или Великий Кир» (1649–53) и «Клелия, или Римская история» (1654–61) воспринимались как руководство по галантно-салонной любви. Расцвет Г.л. относится к рубежу 17 и 18 вв. Галантный стиль отличает ранние романы П.Мариво (1688–1763). В галантно-эротических романах К.П.Ж.Кребийона-сына («Софа», 1742; «Заблуждения сердца и ума», 1736–38), Ж.П.Флориана («Галатея», 1783) и Ш.Б.Луве де Кувре («Любовные похождения кавалера де Фобласа», 1787–90), в повести Ш.Дюкло «Акажу и Зирфила» (1744) в гривуазной манере воспевается любовь, сладострастие и наслаждения. В Италии развитие Г.л. 17–18 вв. связано с академией «*Аркадия*» (П.Ролли, К.И.Фругони, П.Метастазио). Два направления Г.л. сложились в Германии 17 в. Стилистике французской *прециозности* и второй *силезской школы* следовали Х.Г.фон Гофмансвальдау, Г.Абшац, Б.Нейкирх, лирическая поэзия которых отличалась поэтической виртуозностью. Полемически к ним была настроена группа немецких поэтов раннего Просвещения (Х.Грифиус-сын и др.), которые ввели в свою поэзию игриво-ироническое отношение к любви. К позднейшим образцам немецкого галантного романа относится «Кавалер, блуждающий в любовном лабиринте» (1738) И.Г.Шнабеля.

Лит.: *Singer H.* Der galante Roman. 2. Aufl. Stuttgart, 1966. *А.Н.*

ГА́ЛЛЬСКИЙ КРУЖО́К ПОЭ́ТОВ (нем. Hallesche Dichterkreise). Первый Г.к.п. в Галле был основан в 1733 студентами-теологами Самуилом Готгольдом Ланге и Иманюелем Пира. В роли теоретика выступал Георг Мейер. Будучи по своим религиозным взглядам пиетистами, галльские поэты, осуждая лютеранский догматизм, стремились к пробуждению индивидуального религиозного чувства. Основные мотивы лирики: религия, природа, дружба, добродетель. Своим кумиром они считали английского поэта Дж.Милтона, который привлекал их благочестием и масштабом поэм на библейские темы. Галльские поэты выступали против учения Иоганна Христофа Готшеда о преобразовании жизни на основе разумных начал: для них вера была важнее рационализма. Ланге и Пира совместно издали сборник «Песни дружбы Тирсиса и Дамона» (1747). Переводчики Горация и других античных поэтов, они стремились внедрить в немецкую поэзию *белый стих*. Увлечение античной лирикой и опыты создания нерифмованных стихотворений были подхвачены вторым Г.к.п., который объединял немецких поэтов-анакреонтиков (См. *Анакреотическая поэзия*) середины 18 в. Во главе его стоял Иоганн Вильгельм Людвиг Глейм (1719–1803), который после учебы в университете в Галле занял должность секретаря соборного капитула и каноника, обосновавшись близ Галле в Гальберштадте (поэтому кружок иногда именуют Гальберштадтским). Ядро кружка составили Иоганн Петер Уц (1720–96) и Иоганн Николаус Гётц (1721–81). Помимо них в содружество анакреонтических поэтов входили Иоганн Георг Якоби, Иоганн Беньямин Михаэлис, Вильгельм Гейнзе, Гюнтер Гёккинг и др. Глейм первым стал переводить стихи Анакреона и его подражателей, используя для этого стихотворный размер, близкий подлиннику, и отказавшись при этом от рифмы. Его сборник «Опыт шуточных песен» (1746) имел шумный успех и вызвал в немецкой поэзии направление анакреонтической лирики. Лирика Глейма и его друзей развивалась в русле поэзии *рококо*. Используя изящную, зачастую шутливую форму, галльские поэты воспевали радости, которые дарует Венера и Вакх. Однако их стихи не выражали индивидуального чувства, а следовали общепринятому *канону* анакреонтики; *лирический герой* гордился своим легкомыслием, ценя в жизни одно лишь наслаждение. В поэзии второго Г.к.п. показная веселость была *игрой*, *биографии* поэтов существенно отличались от их поэтического воплощения. Самый талантливый член кружка И.Уц в сборнике «Лирические стихотворения» (1749, доп. в 1756), наряду с традиционным весельем и беззаботностью, предается серьезным раздумьям о бедствиях своих соотечественников, вызванных политическими раздорами князей (стихотворение «Германия в беде», 1746). Сборник нерифмованных *од* Анакреона издал в 1746 Гётц. Он переводил также Тибулла, Катулла, Лафонтена, Шольё, Вольтера. Особую популярность получил перевод стихотворной *новеллы* французского поэта Ж.В.Л.Грессе «Вер-Вер» (1734) о лютеранском пасторе, мечтающем стать правителем острова, который Венера заселила юными красавицами. Якоби издал сборник «Поэтические опыты» (1763). Встретившись с Глеймом, поэзия которого произвела на него сильное впечатление, он переселился в Гальберштадт. Лирика Якоби сентименталь-

на и изобилует эротической символикой. Михаэлис, Гейнзе, Гёккинг в своем творчестве подражали Глейму и французским образцам анакреонтической лирики. Историческое значение Г.к.п. в том, что они познакомили немецкого читателя с античной поэзией.

Лит.: *Rasch W.* Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung des 18. Jahrhundert. Berlin, 1936. *В.А.Пронин*

«ГАМАЮ́Н» — первый русский поэтический кружок в Белграде в 1923–25. Для его названия использован заголовок стихотворения А.А.Блока «Гамаюн, птица вещая» (1899), поэзия которого имела особое значение для русских эмигрантов Югославии. Участники кружка находили в блоковском стихотворении отзвуки своей изгнаннической судьбы и трагических событий в России. В состав «Г.» входили молодые поэты Ю.Б.Бек-Софиев, И.Н.Голенищев-Кутузов, Ю.Ф.Вереницын, А.П.Дураков, И.фон Меран, Б.Н.Пущин, А.М.Росселевич, Б.Ф.Соколов, Е.Л.Таубер, В.А.Эккерсдорф. Руководитель кружка и инициатор его создания — Голенищев-Кутузов. Близок к кружку был Е.В.Аничков, историк литературы, литературный критик, прозаик. В 1924 в Белграде издан сборник произведений участников кружка — «Гамаюн — птица вещая: Стихи. Сборник 1». В него вошли стихотворения всех участников кружка, за исключением Таубер и Аничкова. Обложку и оформление сборника выполнил художник и журналист В.Жедринский, сценограф Народного театра в Белграде и сотрудник сербской газеты «Политика». В 1925 Голенищев-Кутузов переехал в г. Никшич (Черногория). В 1926 за Аничковым, уехавшим в университет в Скопле, последовал его ученик Дураков. Позднее уехал в Париж Бек-Софиев. После отъезда своих основных участников кружок распался. Часть участников «Гамаюна» вошла в состав литературного объединения *«Книжный кружок»*.

Г.П.Манчха

«ГАТАРАПА́К» — литературно-художественный кружок, созданный в Париже в 1921–22 группой молодых русских эмигрантов — поэтов и художников. Активное участие в его деятельности принимали поэты Б.Б.Божнев, А.С.Гингер, В.С.Познер, Б.Ю.Поплавский, М.А.Струве, М.В.Талов, С.И.Шаршун, художники-авангардисты В.Барт и Д.Какабадзе и др. Члены кружка собирались еженедельно на Монпарнасе, в кафе «Хамелеон». Как и все последующие группы, объединявшие молодых литераторов, творчество которых началось лишь в период эмиграции, члены «Г.» уделяли внимание прежде всего современным литературе и искусству. Большая часть литературных вечеров проходила в чтении новых стихов членов кружка и их совместном обсуждении. Члены «Г.» следили за литературным процессом на родине: отдельные вечера были посвящены новым стихам, полученным из советской России, а также творчеству Н.С.Гумилева, А.А.Ахматовой. На вечера приглашались европейские литераторы и художники (Вольдемар Жорж, Висенте Гуидобро). Членами кружка организовывались вечера поэзии, концерты, выставки. После прекращения деятельности «Г.» его члены участвовали в литературных объединениях *«Через»*, *Союз молодых писателей и поэтов в Париже*, *«Кочевье»*, *Объединение писателей и поэтов* и др.

Т.Л.Воронина

ГЕЙДЕЛЬБЕ́РГСКИЕ РОМА́НТИКИ, Гейдельбергский романтизм (нем. Heidelberger Romantik) — кружок писателей, связанных с г. Гейдельберг (в университете которого Й.Гёррес читал лекции по германистике в 1806–07); т.наз. второе (после *иенских романтиков*) поколение в немецком романтизме. Кружок в Гейдельберге существовал в 1805–09, однако Г.р. как школа активно действовали и в 1810–20-х. В круг Г.р. входили К.Брентано, А.фон Арним, Й.фон Гёррес, братья Я. и В.Гриммы; под влиянием Г.р. сформировалась творческая личность крупнейшего лирика немецкого романтизма — Й.фон Эйхендорфа. Печатный орган Г.р. — «Газета для отшельника» («Zeitung für Einsiedler», 1808). Г.р. видели свой идеал в прошлом, в народном немецком творчестве, в патриархально-христианских устоях жизни (Арним в романе «Бедность, богатство, вина и покаяние графини Долорес», 1810, в противовес «Люцинде», 1799, Ф.Шлегеля с ее культом свободной чувственности, подчеркивает религиозный смысл брака); основные достижения Г.р. — собрания фольклорных текстов (собрание немецких песен «Волшебный рог мальчика», 1806–08, Арнима и Брентано; «Семейные народные книги», 1807, Гёрреса; «Детские и домашние сказки», 1812–14; «Немецкие предания», 1816–18, братьев Гримм). Филологическая деятельность Г.р. (особенно братьев Гримм, создавших *мифологическую школу* в литературоведении) не только заложила основы немецкой фольклористики и медиевистики, но и способствовала росту национального патриотизма в преддверии освободительных антинаполеоновских войн. В собственном творчестве Г.р. доминирует *эпос*, стилизующий окрашенное в сказочно-мистические тона *Средневековье* (роман «Хранители короны», 1817, Арнима; стихотворные «Романсы о розарии», 1802–12, Брентано), *сказка*, *баллада* (Брентано), изощренно-музыкальная *лирика*, создающая тем не менее иллюзию народной «непосредственности» (Брентано и особенно Эйхендорф, стихи которого стали основой одного из лучших песенных циклов Р.Шумана).

Лит.: *Жирмунский В.М.* Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков // Записки неофилологического общества. Пг., 1915. Вып. 8; *Он же.* Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. *А.М.*

ГЕКСА́МЕТР, гексаметр (греч. hexametros — шестимерный) — в античном стихосложении — 6-стопный *дактиль*, в котором на 1–4-й стопах дактиль (— ∪∪) может заменяться спондеем (— —); *цезура*, рассекающая (обычно) третью стопу, делит стих на два полустишия, с нисходящим и восходящим ритмом. Схема Г. с наиболее употребительной цезурой: — ∪∪ — ∪∪ — | ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ⏑. В *силлабо-тоническом стихосложении* обычно передается сочетанием дактилей (́∪∪) с *хореями* (́∪), т.е. становится 6-иктным *дольником* («Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына», «Илиада»). В античной поэзии Г. был основным размером *эпоса*, *идиллии*, *сатир*, *посланий*, а в сочетании с *пентаметром* — *элегий* и *эпиграмм*. В новоевропейской поэзии употреблялся почти исключительно в переводах или стилизациях античных тем и жанров (идиллии «Герман и Доротея», 1797, И.В.Гёте; «Ундина», 1811, Ф.де Ламотт-Фуке в пер. В.А.Жуковского, 1837). *М.Л.Гаспаров*

ГЕ́НДЕР (англ. gender — род) — одно из основных понятий западной *феминистской критики*, ориентирующее читателя на смысловую дифференциацию явлений (в частности, литературных) по половому признаку. Широко используется в трудах американских и британских литературоведов (Е.Гошило, К.Келли, Р.Марш, Б.Хелдт, Дж.Эндрю). Г., полагает Эндрю, нельзя рассматривать лишь как врожденное мужское или женское начало — его «конструирование» на личностном уровне происходит в процессе социализации индивида. Г. является не просто генетическим или культурным «конструктом», он определяет отношения личности с окружающим миром: важно выявить особую репрезентацию гендерных отношений в специфическом политико-экономическом и культурно-историческом контексте. Сексуально-гендерная система, отраженная в литературном произведении, является и социокультурным конструктом, и семиотическим аппаратом, особой репрезентативной системой, определяющей степень значимости индивидов в общественной жизни. В таком смысле — и это доказывает литературный анализ — сексуально-гендерная система становится частью идеологии данного общества, репрезентация гендерных отношений — частью государственно-идеологического аппарата. «Игнорирование вопроса о гендерной природе текста означало бы сведение человеческого фактора в литературе к такому минимуму, который недопустим для большинства произведений искусства» (Heldt, 6). Сравнительное исследование мужской и женской природы через литературный анализ позволяет Марш привлечь внимание к политико-экономическим проблемам (женское политическое бесправие, экономическая угнетенность, домашнее насилие). Среди основных целей, определяющих применение гендерного подхода в литературном анализе, Марш выделяет: 1) выявление гендерной природы литературного творчества, его образной системы, позволяющее точнее понять идейное содержание и ментальную природу литературы (проникновение в скрытые процессы мышления и чувствования); 2) переоценку произведений авторов-женщин (в особенности в России), которые ранее оттеснялись на периферию литературного процесса, были незаслуженно забыты, неадекватно поняты критикой. Ориентация британских и американских исследователей на «ревизионистское перечитывание» литературных и критических текстов, созданных авторами-мужчинами, приводит к радикальному пересмотру традиционных концепций национальных литератур и культур.

Лит.: Пол, гендер, культура / Под ред. Э.Шоре и К.Хайдер. М., 1999; *Andrew J.* Narrative and desire in Russian literature, 1822–49: The feminine and the masculine. L., 1993; *Heldt B.* Terrible perfection: Women and Russian literature. Bloomington; Indianapolis, 1987; *Kelly C.* A history of Russian women's writing, 1820–1922. Oxford, 1994; Gender and Russian literature: New perspectives / Ed. R.Marsh. Cambridge, 1996.

А.Ю.Большакова

ГЕНДИА́ДИС (греч. hen dia dyoin — одно через два) — фигура слова: употребление существительных вместо существительного и прилагательного («Рим силен отвагой и мужами» вместо «отважными мужами»). По-русски редок; близки к Г. обороты вроде «тоска дорожная, железная» (вместо «железнодорожная») (А.А.Блок), «факт, живой и трепещущий» (В.В.Маяковский).

М.Л.Гаспаров

ГЕ́НИЙ (лат. genius, от gigno — «рождаю», «производжу») — воплощение высших творческих способностей. Первоначально в римской мифологии — покровитель семьи, обеспечивающий воспроизведение рода, олицетворение сил и способностей мужчины. Уже в римской литературе Г. под влиянием греческой культуры в значительной мере отождествляется с демоном как личным божеством, сопровождающим человека сквозь всю его жизнь и определяющим его судьбу: «Гений, спутник, управляющий звездой, под которой родился человек, бог человеческой природы» (Гораций. Послания, II, 2, 187–188). В аллегорической литературе средних веков Г. — «священник», «жрец» при «божестве» Природы (Алан Лилльский. Поэма «Жалоба Природы», 12 в.) или при Венере («Согласие двух языков», 1512, Ж.Лемера де Бельжа); в «Романе о Розе» Жана де Мёна (ок. 1260) Г. зачитывает указ «богини» Природы, критикующий девственность и призывающий к сексуальной активности. Литература Нового времени усваивает античный мотив Г. как сопутствующего человеку божества, разнообразно его варьируя (Г. как источник титанической мощи и богоподобия — «Песнь странника в бурю», 1771–72, И.В.Гёте; заблудившийся на земле и принявший человеческий облик Г. избавляется от материальной оболочки силой искусства — «Чудесная восточная сказка об обнаженном святом», 1798, В.Ваккенродера; слияние «хранителя гения» с «милым образом» возлюбленной — «Мой гений», 1815, К.Н.Батюшкова; «гений чистой красоты» как воспоминание о небесной родине человека — «Лалла Рук», 1821, В.А.Жуковского; «враждебный гений», олицетворение враждебной к человеку судьбы — «Андрей Шенье», 1825, А.С.Пушкина).

Идея Г. как высшей способности к художественному творчеству формируется в 17–18 вв., вместе с развитием представления о творце как свободной личности, противопоставившей свое вдохновение, основанное на полете *воображения*, рациональным правилам искусства. Оппозиция Г. и «правил» появляется во Франции в литературном *«споре древних и новых»*: Ш.Перро, отстаивающий точку зрения «новых», отмечает, что для писателя необходимы «знание правил своего искусства и сила своего гения», при этом «менее ученое произведение, в котором, однако, больше гения, часто превосходит произведение того, кто лучше знает правила своего искусства, но чей гений обладает меньшей силой» («Параллели между древними и новыми», 1692. Т. 3). В трактовке понятия Г. как творческого дара очень быстро происходит метонимический перенос, благодаря которому под Г. начинают понимать не только свойство (творец «обладает» Г.), но и самого носителя свойства (сам творец — Г.); возникает представление о Г. как особом типе творческой личности, впервые подробно изложенное в редакционной статье Дж.Аддисона в журнале «Зритель» (1711. № 160): Г. творит «без всякой помощи искусства или учености», он всем обязан лишь природе, ибо он — «великий естественный гений», ему также присуще «нечто величественно-необузданное и сумасбродное». Вслед за статьей Аддисона в Англии появляются многочисленные трактаты о Г., написанные в духе *предромантизма*: «О гении», 1719, Х.Фелтона; «Трактат о гении», 1755, У.Шарпа; «Опыт об оригинальном гении», 1767, У.Даффа; «Опыт о гении», 1774, А.Джерарда; «О литературном гении», 1796, А.Д'Израэли. Основными свойства-

ми Г. провозглашаются способность к «плодотворному ассоциированию идей» (Джерард) и особенно «изобретательное и гибкое воображение» (Дафф), позволяющее создавать «красоты, которые никогда не были предписаны правилами, и достоинства, не имеющие примеров» («Мысли об оригинальном творчестве», 1759, Э.Юнга). В английской эстетике и литературной критике 18 в. Г. противостоит не только системе «правил», но и всей миметической концепции искусства, поскольку не подражает природе, но творит нечто принципиально новое: «В волшебной стране фантазии гений может скитаться полным дикарем; здесь — его творческая сила, здесь он может управлять как хочет собственным царством химер» (Юнг. Там же). Творения Г., по Юнгу, возникают не «силой искусства», но так же естественно, как природный организм: в поэтическом произведении есть «нечто от природы растения», оно «само распускается из животворного корня гения» (представление о Г. и его творении как «естественных организмах» позднее было развито И.Г.Гердером). Вместе с тем в ряде эстетических трудов 18 в. заметно стремление приспособить идею Г. к традиционной риторико-рационалистической системе понятий, связав его с категориями *«вкуса»*, «воспитания», *«остроумия»:* Джерард заявляет о «необходимости вкуса для гениев во всех искусствах» (цит. соч.); Г.Э.Лессинг в 1759 утверждает, что «мы приобретаем гениальность посредством воспитания» (Lessing G.E. Werke. München, 1972. Bd 3. S. 416); Ш.Баттё часто употребляет слово Г. в значении «остроумие», понимая под Г. отдельный удачный прием («Изящные искусства, сведенные к единому принципу», 1746). Несмотря на этимологическую близость латинских слов genius и ingenium (*остроумие*), эти понятия постепенно разводятся, поскольку *предромантизм* видел в остроумии сухую логическую игру, недостойную Г.: «Высшая поэзия есть творение гения, она должна лишь изредка, для украшения, использовать отдельные приемы остроумия. Существуют шедевры остроумия, в которых не участвовало сердце; но гений без сердца — лишь наполовину гений. Последнее и высшее действие гениального творения состоит в том, чтобы привести в движение всю душу целиком» (Ф.Г.Клопшток. О святой поэзии, 1755). Установленная в эпоху чувствительности связь между идеей Г. и понятиями «души» и «сердца» как средоточиями личностной цельности в дальнейшем привела к мысли о моральной стороне Г., его «несовместимости со злодейством»: «Что такое гений без доброго сердца?» — вопрошает Д.И.Хвостов («Записки о словесности», 1829 // Литературный архив. М.;Л., 1938. Т. 1. С. 272).

Новый этап в осмыслении понятия Г. был ознаменован движением *«Бури и натиска»* (известным также под названием «эпохи гениев»), которое видело в Г. не только творческую, но и демонически сильную личность (подобную Прометею или Фаусту), способную преодолевать границы повседневности. Связь между идеями Г. и воображения, установленная в английской эстетике, находит развитие у теоретика движения Я.М.Р.Ленца: образы, порождаемые Г., обладают всей ясностью и конкретностью реальных впечатлений; «прежде чем он начнет писать, образ уже сидит в его душе, со всеми своими отношениями, светом, тенью, колоритом» (Ленц. Заметки о театре, 1774). Философ И.Г.Гаманн, оказавший значительное влияние на «Бурю и натиск» и на позднейший немецкий *романтизм,* придал учению о Г. ярко выраженное антирационалистическое, мистическое звучание: Г. — дар Божественного милосердия, это особая форма «безумия» и «глупости», угодных Богу; творениям Г. присущи беспорядок, темнота и даже особая «чернота», напоминающая о том, что Г. сродни испепеляющему огню: «Не ищите белокурых среди спутниц Аполлона... Всякая из них может сказать: Не смотрите, что я так черна, ибо это огонь гения опалил меня» (Hamann J.G. Sämtliche Werke. Wien, 1950. Bd 2. S. 107). Во второй половине 18 в. появляются попытки определить Г. как определенный психологический склад: Г. приписывается ряд устойчивых черт характера, среди которых доминирует склонность к меланхолии. Уже *барокко* связало творческое начало с меланхолическим темпераментом, «темной желчью» («Меланхолики обладают более сильным воображением... и меланхолия из всех состояний души — самая плодотворная для создания всяческих произведений искусства» — Г.Ф.Харсдёрфер. Немецкий секретарь, 1656. Т. 1); 18 и отчасти 19 вв. развивает этот мотив: меланхолия — неразлучная спутница Г., и более того — его мать (Лафатер И.К. Гений // Он же. Физиогномические фрагменты, 1775–78). «Нежное стихотворение, подобно радуге, вырастает лишь на темной почве; поэтому поэтическому гению нравится стихия меланхолии» (И.В.Гёте. Изречения в рифмах, 1814). Утверждаются также представления об одиночестве Г., его неспособности жить повседневной жизнью и обреченности на разлад с окружающим миром (Гёте. Торквато Тассо, 1790); в истории литературы выделяются писатели, служащие образцами Г.: предромантические и романтические критики главным Г. мировой словесности объявляют У.Шекспира с его смелостью, «дикостью», презрением к правилам, в античной литературе его аналогом признается Пиндар. Комплекс идей о Г., выработанных в ходе 18 в., был обобщен в эстетике И.Канта — наиболее значительном опыте включения категории Г. в универсальную философскую систему. По Канту, «Гений — это врожденная способность души, посредством которой природа дает искусству правила»; он отделен от *вкуса* (поскольку вкус — лишь способность суждения, а не продуктивная способность); его главное свойство — оригинальность; образующие его душевные способности — воображение и рассудок в их «счастливом сочетании», позволяющем «схватывать быстро исчезающую игру воображения и придавать ей единство в понятии» («Критика способности суждения», § 46, 48, 49; 1790). Гердер вносит в комплекс идей о Г. новый мотив органической целостности: «Гением стал лишь тот, кто... создал живое целое» («О критике, вкусе и гении», 1800); душа Г. — отображение мировой души в ее полноте и цельности: так, для «великого духа» Шекспира «весь мир — только тело, вся явления природы — члены этого тела, все возможные характеры и мировоззрения — лишь черты этого духа, а все целое может именоваться так же, как гигантский бог Спинозы: Пан! Универсум!» (И.Г.Гердер. О Шекспире, 1773).

Для романтиков Г. — «божественное в человеке» (Ф.В.Й.Шеллинг. Философия искусства, 1807), которое может проявляться помимо и вопреки личности поэта; отсюда — романтическая концепция двойственности Г., допускающая его личную ничтожность, и представление о гениальности как бессознательном: «То самое могучее в поэте, что вдыхает в творения его добрую

и злую душу, есть бессознательное... поэт великий... откроет и раздарит клады, которых сам не увидит» (Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. Программа 3. § 13; 1804). Г. трактуется как универсальное, протеическое существо, способное совмещать в себе множество противоречивых идей, образов и «индивидуальностей»: «гениальный человек», согласно Новалису, «должен, чтобы сформировать свою индивидуальность, вбирать в себя и ассимилировать в себе все новые индивидуальности» (Novalis. Das allgemeine Brouillon. 1798/99 // Idem. Schriften. Stuttgart, 1968. Bd 3. S. 290). Романтического Г. отличает способность к мгновенному синтезу, он не нуждается в длительных мыслительных процедурах, чтобы найти правильное решение, которое приходит к нему как озарение: «Синтетические операции — прыжки... Гений — прыгун по преимуществу» (Там же. С. 273). При этом «гений не делает ошибок» (У.Блейк. Маргиналии 1808 г.). Распространившаяся в эпоху романтизма идея о Г. как способности к бесконечному перевоплощению приводит к мысли о том, что Г. проявляется не только в создании абсолютно нового, но и в обновлении и комбинировании старого. Г. — своего рода воскреситель и искупитель прошлого, возвращающий его нам в преображенном виде: «В поэзии в такой же мере, как и в философских исследованиях, гений заявляет о себе наиболее ярко тогда, когда он открывает новые стороны давно известных вещей, извлекает старые истины из состояния забвения...» (С.Т.Колридж. Biographia literaria. Гл. 4). *Иенские романтики* реабилитируют барочную категорию остроумия, видя в нем одно из свойств Г. («Гений — это хотя и не произвол, но свобода, как остроумие, любовь и вера, которые должны однажды стать искусством и наукой» — Ф.Шлегель. Критические фрагменты, № 16; 1797), в то время как английские романтики (прежде всего Колридж) противопоставляют остроумию *воображение* как подлинную стихию Г. Идея Г. как творческой силы в романтическую эпоху нередко сливается с мифологическим образом Г. как духа-покровителя, посредника между человеком и небом; творческий дар персонифицируется в образе Г.-божества: «Гений светлый, добрый Гений, / Как отраден твой приход! / Сердце жаждет вдохновений, / Как росы засохший плод...» (П.А.Катенин. Гений и поэт, 1830).

Проблема различения Г. и таланта активно обсуждается с конца 18 в. При всем разнообразии мнений можно выделить три основных направления в решении этого вопроса: 1) Г. понимается как сила, создающая нечто новое, а талант — как высокая способность к воспроизведению и подражанию («Тот, кто за некоторое время способен сделать больше, чем другие, обладает силой; кто может сделать больше и лучше — имеет талант; кто может создать такое, чего еще никто не создавал, — обладает гением» — И.К.Лафатер. Афоризмы о человеке, № 23; 1788); 2) талант — производительная способность, в то время как Г. — некое свойство восприятия, способность видеть мир особым, принципиально новым образом; Г. определяет стадию восприятия, а талант — стадию выражения. «Гений — это инстинктивная способность все видеть и все понимать, а талант — дар все передавать и все выражать» (Ш.Ж.Л.де Шендолле. Дневник, 1833); Т. Де Квинси сходным образом трактует талант как проявление «воли и активности», а Г. — как «функцию пассивной природы», как определенный модус восприятия («Автобиографические очерки», 1853). А.Шопенгауэр, приспосабливая концепцию Г. как определенной формы «пассивного восприятия» к нуждам своей философской системы, видит в Г. «субъекта, свободного от воли», способного полностью раствориться в созерцании и стать «ясным зеркалом сущности мира» («Мир как воля и представление». Ч. 1, 1819); 3) Г. — универсальная творческая способность, талант — специализированная способность к определенному виду активности. Эта точка зрения пользуется наибольшим признанием и изложена, в частности, в «Эстетике» Г.В.Ф.Гегеля, где Г. определен как «всеобщая способность к подлинному порождению произведения искусства», а талант — как «частная способность» к определенным видам творчества (Ч. 1. Гл. 3. С:1.b).

Антиномия Г. и мира (обыденности, земной реальности), намеченная еще предшественниками романтизма, была осознана в позднем романтизме как невозможность для Г., воплощающего универсальное, не ведающее границ сознание, примириться с ограниченным посюсторонним бытием. В дальнейшем этот разрыв между Г. и миропорядком так и не был преодолен. Гёте предпринимает попытку вписать Г. в систему мирового устройства, представив его своего рода законодателем мира и определив его как «такую человеческую силу, которая, посредством действий и поступков», дает миру «закон и правило» («Поэзия и правда», IV, 19; 1811–33), однако в позднейшем развитии идеи Г. мотив его противопоставленности миру продолжает доминировать: образ Г. либо эволюционирует в сторону ницшеанской идеи «сверхчеловека», презирающего Божественное мироустройство (усвоенной фашистской идеологией), либо принимает вид болезненной психической или физической аномалии, несовместимой с гармонией и нормой (связь Г. и болезни в романе «Доктор Фаустус», 1947, Т.Манна). Усталость европейского художественного сознания от образа Г. и сопряженных с ним неразрешимых противоречий вылилась в попытки избавиться вообще от концепции Г.: Ш.Бодлер видит в Г. «не более чем детство, сознательно возвращенное и оснащенное взрослыми физическими орудиями самовыражения» («Художник современной жизни». Разд. 3 // Бодлер Ш. Романтическое искусство, 1869); Б.Кроче, осмысливший искусство как совокупность «выражений», по своей природе тождественных «выражениям» обыденного языка, видит в Г. чисто «количественное понятие», поскольку «наша фантазия по природе своей тождественна» фантазии Г. («Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика», 1902). Тривиализация, которой подверглась идея Г. в массовой культуре, может восприниматься в литературе 20 в. и как правомерная реакция на чрезмерности романтического культа Г., и как вызов, бросаемый измельчавшей культурой подлинно духовной личности. Для героя романа Р.Музиля «Человек без свойств» (1930–43) поводом к «отпуску от своей жизни» становится именно осознание своего времени как эпохи, когда «футболисты и лошади обладают гением» (Кн. 1. Гл. 13).

Лит.: *Bauerhorst K.* Der Geniebegriff, seine Entwicklung und seine Formen. Breslau, 1930; *Schmidt-Dengler W.* Genius: Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologie in der Goethezeit. München, 1978; *Schmidt J.* Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750–1945. Darmstadt, 1985. Bd 1–2.

А.Е.Махов

«ГЕОРГИА́НЦЫ» (англ. Georgians) — название группы английских поэтов 1910-х, сознававших общий кризис викторианского мировосприятия и эстетики и пытавшихся, наряду с другими поэтами — участниками «поэтической революции» 1910-х, раздвинуть эстетические рамки поэзии, трансформировать традиционные стиховые формы. С 1912 по 1922 «Г.» издали пять антологий, составленных Эдвардом Маршем (1872–1953). Инициатива издания первых выпусков принадлежала поэту Руперту Бруку (1887–1915). Название антологий «Георгианская поэзия» связывают или с «Георгиками» Вергилия (38–30 до н.э.), или (чаще) с именем короля Георга V, во времена которого они были изданы. В группу «Г.» входило около 40 поэтов. В первом выпуске Г. представлены стихи Брука, Уильяма Х.Дэвиса (1871–1940), Джона Мейсфилда (1878–1967), Д.Г.Лоуренса (1885–1930), Уолтера Деламара (1873–1956), Ласселеса Аберкромби (1881–1938), Гордона Боттомли (1874–1948), Джона Дринкуотера (1882–1937), У.У.Гибсона (1878–1962). В последующих антологиях печатались Эдмунд Бланден (1896–1974), Р.Ходжсон (1871–1962), Зигфрид Сассун (1886–1967), Роберт Грейвз (1895–1985), Исаак Розенберг (1890–1918) и др. «Г.» полемизировали с имажистами (см. *Имажизм*). Каждая из этих группировок стремилась утвердить свой приоритет в новаторстве и возрождении английской поэзии. «Г.», как и имажисты, были противниками лжеромантической традиции в поэзии, но имажисты были последовательнее. «Г.» объявили себя провозвестниками новой эры в английской поэзии. Они отказались от помпезности викторианского стиха, отвергли архаизмы в поэтике. Первые выпуски антологий внесли некоторое обновление в «выдохшуюся» английскую поэзию, в тот период, казалось, исчерпавшую свои возможности. Стихи «Г.» значительно традиционнее, чем у имажистов и других поэтов-экспериментаторов той поры. Э.Паунд, Т.С.Элиот, «поэтический клан» Ситуэллов подвергли критике антологии «Г.». «Г.» предлагали избавить поэзию от всего, доказавшего свою несостоятельность, и сосредоточиться исключительно на изображении тех сторон действительности, жизнестойкость и ценность которых поддавалась бы проверке личным опытом поэта. Постоянно акцентируя национальные начала своего творчества, они противопоставляли «большому» миру социальных бурь, технологических революций и мировоззренческих потрясений «малый» мир дорогого сердцу каждого британца уголка доброй старой Англии, где можно было бы укрыться от фатального натиска перемен. Отсюда — особое значение в их поэзии сельской и патриархальной тематики. Остро ощущая конфликт между городом и деревней, всей душой преданные сельской идиллии, они бежали от реальности, удаляясь в деревенские хижины, поэтизировали природу, мир детства, незатейливый быт, жизнь зверей и птиц. Уединенные сады, цветущие луга, тенистые леса, тихие сельские вечера, крестьянские домики, утопающие в лунном свете, или романтическая экзотика Востока — служили им источником вдохновения. Мечтая о стабильном мироустройстве, равновесие которого было нарушено, они обращались к прошлому Англии, стремясь обрести в сельской жизни ту надежность и спокойствие, которых так недоставало современной жизни. Это тяготение к спокойной, естественной жизни проявилось и в возрождении традиции анималистской поэзии. Наиболее видные «Г.» не были пасторальными поэтами в классическом смысле. И Грейвз, и Сассун, и Мейсфилд с самого начала проявляли значительную свободу по отношению к георгианским принципам в отличие от «правоверных» «Г.» — Дринкуотера, Дж.К.Сквайра (1884–1958), считавших себя наследниками Дж.Китса и У.Вордсворта.

Участие в первой мировой войне определило эволюцию многих «Г.» и перевело в разряд «окопных поэтов» Грейвза, Розенберга, Сассуна, Брука, автора «Военных сонетов» (1915), погибшего в 1915 и обретшего славу национального поэта, еще более возросшую после посмертной публикации сборника «1914 и другие стихотворения» (1915). Перелом в военной поэзии произошел благодаря Сассуну, который в стихотворениях-репортажах развенчивал пропагандистские мифы, и У.Оуэну (1893–1918), ставшему наиболее ярким «окопным» поэтом и сумевшим в документальном изображении реальности войны в своих стихах использовать формальные и эстетические достижения георгианской и романтической традиций. Несмотря на попытки реформировать английскую поэзию, «Г.» по существу остались в рамках традиционных форм поэтической выразительности. Они довольствовались теми ритмическими и строфическими вольностями, которые были разработаны за 100 лет до них — в стихах английских романтиков и поэтов-викторианцев или, как У.Деламар, прибегали к иной, но также традиционной системе английского стиха — *тонической*. Попытку преодолеть инерцию традиционализма предпринял в самом начале только Лоуренс. Несмотря на участие и в георгианских, и в имажистских антологиях, он не относился ни к одной из группировок, ему был чужд умеренный романтизм «Г.», их созерцательность, иллюстративность. Несколько поэтов, начинавших свой путь как «Г.», — Грейвз, Сассун, Бланден впоследствии возражали против того, чтобы их считали «Г.», т.е. традиционалистами. В 1930–40-е понятие «Г.» обрело уничижительный оттенок, впоследствии исчезнувший.

Лит.: *Ионкис Г.Э.* Английская поэзия первой половины XX века. М., 1967; *Collins A.S.* English literature of the twentieth century. 3 ed. L., 1956; *Daiches D.* Critical history of English literature. L., 1960. Vol. 1–2; *Pinto S. de.* Crisis in English poetry. 1880–1940. L., 1961. *Т.Н.Красавченко*

ГЕО́РГИКИ (греч. gēorgicos — земледельческий) — дидактическая поэма, заключающая в себе описания и наставления в сельскохозяйственной сфере человеческой деятельности; древнейший образец — поэма Гесиода «Труды и дни» (8 в. до н.э.). «Георгиками» — собственно «земледельческими стихами» — назвал свое дидактическое сочинение Вергилий (70–19 до н.э.), в котором практические советы по земледелию, плодоводству, скотоводству и пчеловодству, сочетались с описаниями разных времен года, красот природы, преимуществ жизни на лоне природы, сельских досугов и трудов, благотворно преобразующих как природу, так и самого человека. Новаторство Вергилия заключалось в философском осмыслении сельскохозяйственной тематики и шире — взаимоотношений природы и человека, в сопряжении поучений с рассуждениями о судьбах Рима и о должном образе жизни.

В русле этой традиции — поэмы А.Полициано «Деревенщина» (1483), Л.Аламанни «Обработка сада» (1546), Р.Рапена «Сады» (1665). Явное идейно-тематическое родство «Георгик» Вергилия с его же

эклогами способствовало тому, что название поэмы стало восприниматься как обозначение жанра, близкого *пасторали*. В «Рассуждении о георгике» (1697), предпосланном новому, выполненному Дж.Драйденом, переводу поэмы Вергилия на английский язык, Дж.Аддисон указывал на присутствие в Г., в отличие от пасторали, явно выраженного дидактического начала. Именно в Англии с ее идеологией землевладения и землепользования складываются в Новое время наиболее благоприятные условия для развития Г. Один из первых образцов в этом роде — поэма Т.Тассера «Пятьсот правил хорошего хозяйствования» (1573), однако подзаголовок «Георгики» впервые поставил к своей поэме о выращивании яблок и изготовлении сидра Дж.Филипс («Сидр», 1708). За поэмой Филипса последовали: «Хмельник» (1752) К.Смарта, «Сельское хозяйство» (1754) У.Додсли, «Руно» (1757) Дж.Дайера. Кроме сельскохозяйственных, создаются Г., посвященные отдельным видам сельских досугов — «Невинный Эпикур, или Искусство рыболовства» (1697) Н.Тейта, «Сельские досуги» (1713) Дж.Гея, «Охота» (1735) У.Сомервиля; садово-парковому искусству — «Возвращенный рай, или Искусство садоводства» (1728) Дж.Лоуренса, «Английский сад» (1772–82) У.Мейсона. Практические наставления, не связанные с сельской тематикой, но соотносящиеся посредством авторских отступлений с общими проблемами национальной жизни содержит поэма Дж.Армстронга «Искусство сохранения здоровья» (1744), также причисляемая к Г. Опыт бурлескных Г. представляет собой поэма Гея «Тривия, или Искусство ходить по улицам Лондона» (1716). Особое место в жанровой традиции Г. занимают «топографические» или описательные поэмы. Понятие описательной, или «местной», поэмы впервые использовал английский критик Сэмюел Джонсон (1709–84), назвав так поэму «Холм Купера» (1642) Дж.Денема и объявив его создателем нового жанра, основу которого «составляет поэтическое описание какого-либо конкретного пейзажа, дополненное теми украшениями, которые могут придать обращение к историческому прошлому и случайные размышления» (цит. по: Зыкова, 1999. С. 147). В описательной поэме, по сравнению с Г., на первый план выходят картины природы, смены времен года и времени суток, сценки из сельской жизни; они проникнуты патетическими интонациями патриотического характера, философскими медитациями по поводу божественного всеприсутствия, хотя и соседствуют с дидактическим эпизодом, содержащим поучения и наставления. Нередко наличествует мораль, вытекающая из противопоставления жизни на лоне природы городской суете. И если описательность была известна древней поэзии (описание щита Ахилла в «Илиаде» Гомера; описание протекающей в центральной Европе реки Мозель в поэме «Мозелла», 4 в., Авсония), то в Новое время она возникает на иной почве, как бы рождаясь заново. «Философско-гносеологической основой описательной поэзии явился сенсуализм Дж.Локка. Стремление передать зримый мир средствами слова, совместить непосредственное чувственное восприятие с абстрактно-логическим характерно для художественных исканий эпохи *Просвещения*» (Жирмунская, 180), а на решение вставшей в этой связи проблемы размежевания границ живописи и поэзии направляют свои теоритетические усилия Ж.Б.Дюбо («Критические размышления о поэзии и живописи», 1719), Г.Э.Лессинг («Лаокоон», 1766), И.Г.Гердер («Критические *леса*», 1769). Классический образец описательной поэмы — «Времена года» (1726–30) Дж.Томсона; к этому же роду в английской поэзии принадлежат «Виндзорский лес» (1713) А.Поупа, «Задача» (1784) У.Каупера. Во Франции — это поэма кардинала Берни «Времена года, или Французские георгики» (1763); «Времена года» (1768) Ж.Ф.де Сен-Ламбера, вольное переложение поэмы Томсона; «Месяцы» (1779) А.Руше; «Четыре времени года, или Лангедокские георгики» (1781) Ж.-К.Пейро. Самыми известными стали поэмы Ж.Делиля «Сады» (1782) и «Сельский житель, или Французские георгики» (1800). К этой же традиции в немецкой литературе относятся «Весна» (1749) Э.Клейста, в швейцарской — «Альпы» (1732) А.Галлера. В Польше описательную поэму создает К.Козьмян («Польские селяне», 1802–30).

В России наряду с переводами (Вергилия, Томсона, Клейста, Сен-Ламбера, Делиля) и откровенно беспомощными подражаниями («Досуги сельского жителя», 1826; «Четыре времени года русского поселянина», 1830, Ф.Слепушкина), единственный серьезный опыт описательной поэмы — «Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе» (1798) С.С.Боброва. Вместе с тем, с традициями природоописательной поэзии исследователи связывают «Воспоминания в Царском Селе» (1814) А.С.Пушкина, а также его замыслы поэм «Кавказ» (ставшей позднее «Кавказским пленником», 1820–21) и «Таврида». Следы жанра Г. можно усмотреть в прозаических «Записках об уженье рыбы» (1847) С.Т.Аксакова.

Лит.: *Гаспаров М.Л.* Вергилий — поэт будущего // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979; *Жирмунская Н.А.* Жак Делиль и его поэма «Сады» // Делиль Ж. Сады. Л., 1987; *Лотман Ю.М.* «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Там же; *Шайтанов И.О.* Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989; *Зыкова Е.П.* «Воспоминания в Царском Селе» (1814) и жанр описательной поэмы в европейской литературе // Университетский пушкинский сборник. М., 1999; *Она же.* Пастораль в английской литературе XVIII века. М., 1999; *Durling D.* L. Georgic tradition in English poetry. N.Y., 1935; *McKillop A.D.* The background of Thomson's Seasons. L., 1942; *Reynolds M.* The treatment of nature in English poetry between Pope and Wordsworth. N.Y., 1966; *Chalker J.* The English georgic: A study in the development of a form. L., 1969; *Guitton Ed.* Jacques Delille (1738–1813) et «Le poème de la nature» en France de 1750 à 1820. Lille, 1976. *Т.Г.Юрченко*

ГЕРМЕНЕ́ВТИКА — (греч. hermēneutikē — истолкование) — теория интерпретации текста и наука о понимании смысла. Получила широкое распространение в современном западном литературоведении, в осмыслении основных методологических принципов, на которых базируется построение новейшей теории литературы. Этимологию Г. соотносят с именем бога торговли, покровителя дорог — Гермеса, который, согласно древнегреческой мифологии, передавал повеления олимпийских богов людям. Он должен был объяснять и истолковывать смысл этих посланий. С Г. традиционно связано представление об универсальном методе в области гуманитарных наук. Как метод истолкования исторических фактов на основе филологических данных Г. считалась универсальным принципом интерпретации литературных памятников. Предметом литературной Г., как и философской, является *интерпретация*, понимание. Функция интерпретации состоит в том, чтобы научить, как следует понимать произведение искусства в его абсолютной

художественной ценности. Инструментом интерпретации считается сознание воспринимающей произведение личности, т.е. интерпретация рассматривается как производная от восприятия литературного произведения. Классическая Г. уходит своими корнями в систематику древнегреческих исследований (см. *Схолия*), когда интерпретация и критика были связаны с толкованием произведений Гомера и других поэтов. Школы риторов и софистов сделали первый шаг на пути к интерпретации. *Александрийская филологическая школа* проделала огромную работу по собиранию памятников прошлого и их описанию. Ренессансная стадия Г. отмечена вниманием к духовной жизни классической и христианской античности. Было осознано, что классическая и библейская Г., развивающиеся параллельно, пользуются многими общими способами интерпретации и, следовательно, существует некое всеобщее искусство интерпретации.

Основоположником современной Г. считается немецкий ученый Фридрих Даниель Эрнст Шлейермахер (1768–1834), профессор теологии и философии в Галле и Берлине, автор трактатов «Диалектика» (1804, изд. 1839), «Критика» (1803, изд. 1834), «Герменевтика» (изд. 1838), изданных посмертно по его лекционным тетрадям. В отличие от греческих интерпретаторов, трактовавших и формировавших все акты интерпретации как логические и риторические категории, «понимание» и «интерпретация» трактуются Шлейермахером как инстинкт и активность самой жизни. Целостность понимания произведения художника или мыслителя достигалась не путем изучения хронологической последовательности его работ и их внешней логики, а постижением внутренней логики их единой, цельной конструкции. Русский писатель, публицист и философ В.В.Розанов в труде «О понимании» (1886) отождествлял понимание с разумом: «Какова бы ни была деятельность разума, она всегда будет по существу своему пониманием, и кроме этого же понимания ничего другого не может иметь своею целью (Розанов, 7)». Классическим в истории Г. стало эссе немецкого философа Вильгельма Дильтея «Происхождение герменевтики» (1908). Дильтеевский метод интерпретации основывался на теории понимания как интуитивного самопостижения, являющегося основой всякого человеческого знания, которое противопоставляется естественно-научному объяснению, рассудочному проникновению в сущность явлений. Для постижения «внутренней реальности», духовной жизни Дильтей предлагал систематическое упорядоченное понимание относительно постоянных «выражений жизни» — интерпретацию. Искусство понимания он основывал преимущественно на интерпретации литературных произведений. Принципиальным методологическим положением Дильтея явилось то, что он отвел интерпретации место на стыке теории познания, логики и методологии гуманитарных наук, считая ее их надежным связующим звеном. Важным этапом в современном развитии Г. стал выход в свет книги Ханса Георга Гадамера «Истина и метод. Основные черты философской герменевтики» (1960). Понятие традиции наиболее значимо для Гадамера. Герменевтический опыт характеризуется, с одной стороны, принадлежностью к традиции, с другой — осознаваемой исторической дистанцией, разделяющей говорящего и интерпретатора. В задачу Г. не входит, по Гадамеру, создание метода понимания, она занята лишь выявлением условий, при которых оно происходит. Во временном интервале, разделяющем создателя и интерпретатора текста, Гадамер призывает видеть позитивную и продуктивную возможность понимания. Время не является зияющей пропастью, а служит несущей основой, в которой коренится современность. Задача истинного понимания не может быть достигнута путем отказа интерпретатора от своих собственных понятий и трансплантации себя в дух какого-либо времени. Позитивная роль временного интервала заключается в его способности служить фильтром; благодаря дистанции во времени снимаются частные познавательные интересы, что ведет к подлинному пониманию. Гадамер утверждает, что смысловые потенции текста далеко выходят за пределы того, что имел в виду его создатель. Текст не случайно, а необходимо не совпадает с намерением создателя.

История герменевтических учений делится на два больших периода — традиционную классическую и современную литературную Г. Основные отличия литературной Г. от традиционной филологической Г. внесены Дильтеем и Гадамером и связаны с проблемами исторической природы понимания, исторической дистанции, ролью собственно исторической позиции в процессе понимания. В литературной Г. обосновывается вывод, что произведение искусства нельзя понять само по себе как единичный продукт творческой деятельности. Произведение искусства является материальной объективацией традиции культурного опыта, поэтому его интерпретация имеет смысл лишь тогда, когда намечает выход в непрерывность культурной традиции (Гадамер). Художественное произведение является фактом культуры, и при его интерпретации необходимо реконструировать его место в духовной истории человечества. Исторически в Г. видели фундамент формирования гуманитарного знания, системную основу гуманитарных наук. Новейшая литературная Г. обходит эти вопросы и ориентируется на создание отдельных интерпретационных методик и моделей. Будучи удаленной от господствующей в западном литературоведении до середины 1960-х тенденции рассмотрения художественного произведения как замкнутой структуры и акцентируя проблематику условий и функций воздействия и восприятия искусства, современная литературная Г. тем не менее вынужденно отталкивается от структуралистских, лингвистических и коммуникативных концепций, поскольку именно они исходят из наличия в творческом акте не только автора и сообщения, но и потребителя. Современная литературная Г. немалое внимание уделяет освоению идеи этих направлений, зачастую смазывая классические представления о том, что такое интерпретация и каковы ее специфические задачи.

Наиболее крупным представителем современной литературной Г. является профессор университета в Виргинии Эрик Дональд Хирш. Его программные работы — «Достоверность интерпретации» (1967), «Три измерения герменевтики» (1972), «Цели интерпретации» (1976). Хирш исследует общетеоретические проблемы Г. применительно к тем спорам, которые ведут различные школы и направления интерпретации. Он выступает против концепций *«новой критики»*, игнорирующей личность создателя произведения и его авторский замысел. Еще более острую полемику ведет он с представителями *структурализма*, *постструктурализма* и *деконструктивизма*, прежде всего с Ж.Деррида.

Суть интерпретации для Хирша, как и деконструктивистов, состоит в том, чтобы из знаковой системы текста создать нечто большее, чем его физическое бытие, создать его значение. Но если в процессе деконструкции текста создаются совершенно произвольные и самостоятельные его интерпретации, то в процессе реконструкции текста, которую отстаивает Хирш, все созданные интерпретации должны быть соотнесены с авторским замыслом. Авторское намерение является для Хирша «центром», «оригинальным ядром», которое организует единую систему значения произведения в парадигме многочисленных его интерпретаций. Для того чтобы найти возможные области согласия в многочисленных конфликтующих теориях интерпретации, Хирш предпринимает анализ «измерений» Г. Первое, что он предлагает сделать, — это отделить дескриптивное измерение, выражающее природу интерпретации, от нормативного измерения, заключающего в себе ее цель. Очень важным моментом позиции Хирша является утверждение, что цель интерпретации всегда определяется системой ценностей интерпретатора, его этическим выбором. Примером дескриптивного измерения является разделение между смыслом и значением. Хирш подчеркивает, что одно значение не может иметь высшую цель по сравнению с другим на основании того, что оно якобы вытекает из природы интерпретации. По своей природе все значения онтологически равны. В повседневной практике интерпретации Хирш видит подтверждение онтологического равенства всех возможных значений интерпретируемого текста. В доказательство приводится один из наиболее ярких примеров из истории Г. — победа гуманистов над средневековым методом анахронической аллегоризации, которой в значительной мере способствовал Шлейермахер. Предпочтение оригинального значения — не что иное, как эстетический выбор исследователя, связанный с его конечной целью. Нормативное измерение Г. в целом — всегда этическое измерение. Именно этические принципы руководили средневековыми интерпретаторами в выборе «лучшего» значения, которым была для них христианская аллегоризация. Только недавно, по мнению Хирша, сторонники историзма вернулись к мысли, что «лучшая» интерпретация всегда анахронична, хотим мы этого или нет. Поскольку мы замкнуты пределами собственной культуры, этический выбор всегда осуществляется по некоторым стандартам сегодняшних исторических обстоятельств. Поэтому мы, по сути, возвращаемся к квазисредневековой концепции интерпретации. Хирш признает социальную обусловленность взглядов интерпретатора, их связь с господствующей идеологией. Это приводит к убеждению, что эрудиция интерпретатора должна находиться на уровне самых высших социальных ценностей. Г. четко определяет сферу этического выбора.

Кроме дескриптивного и нормативного измерений, Хирш предлагает осмыслить третье, метафизическое, измерение Г., связанное для него с концепцией историчности. Описание этого измерения Хирш проводит в полемике с приверженцами метафизики М.Хайдеггера («Бытие и время», 1927) о фатальной невозможности реконструировать прошлое. Любая реконструкция прошлого никогда не бывает аутентичной, потому что невозможно исключить из нее мир, современный интерпретатору. Иными словами, наше собственное настоящее дано заранее в любой исторической реконструкции. Но Хирш отвергает эти доводы в применении к текстуальной интерпретации. Он убежден, что анахроничность — не метафизическая необходимость, а определенный этический выбор. Хирш обвиняет метафизиков в отсутствии строгости при определении возможностей интерпретации, в излишне универсальном подходе ко всем интерпретаторам, в неумении избрать в конечном счете сферу ценностей. Хирш настаивает на том, что при определении истинных целей интерпретации надо обращаться не к ее «природе», а к этическим убеждениям самых интерпретаторов, т.к. интерпретатор свободен в выборе цели, контекста, условностей языка, т.е. в выборе значения. Противоречия с историзмом для Хирша не конфликт теорий, а столкновение разных систем ценностей. В предпочтении современного значения анахроничному он видит тот же конфликт, который разделял когда-то средневековых аллегористов и гуманистов. Иногда это не столько конфликт, сколько неумение заметить, что «смысл» и «значение» — разные понятия, не конкурирующие друг с другом. Невосстановимость значения прошлого, по Хиршу, связана у хайдеггерианцев с расширительной трактовкой герменевтического круга, важнейшей эпистемологической концепцией Г., касающейся и ее философского обоснования, и ее методологии.

Главное в герменевтической интерпретации не только историческая реконструкция литературного текста и последовательное усреднение нашего исторического контекста с контекстом литературного произведения, но и расширение осведомленности читателя, помощь ему в более глубоком понимании себя. Поэтому понимание текста, постижение его значения — не просто чтение, но и исследование, которое, начинаясь с рационального осмысления, должно вести к осознанному восприятию. Осознание системы ценностей той или иной эпохи помогает поместить произведение в его исторический контекст и оценить его во всем его своеобразии.

Лит.: *Стафецкая М.Л.* Герменевтика и рецептивная эстетика в ФРГ // Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984; Герменевтика: История и современность. М., 1985; *Цурганова Е.А.* Два лика герменевтики // РЛЖ. 1993. № 1; *Розанов В.В.* О понимании. М., 1996; *Gadamer H.G.* Wahrheit und Methode. Tübingen, 1960; *Hirsch E.D.* The aims of interpretation. Chicago; L., 1976; *Schleiermacher F.D.E.* Hermeneutik und Kritik Fr./M., 1977. *Е.А.Цурганова*

ГЕРМЕТИ́ЗМ (ит. l'ermetismo) — итальянская поэзия 1920–30-х со сложным поэтическим языком, требующим особенной читательской интуиции. Термин «Г.» впервые использовал литературный критик Франческо Флора (1891–1956) в книге «Герметическая поэзия» (1936) по отношению к лирике Поля Валери (1871–1945) и Джузеппе Унгаретти (1888–1970).

Впоследствии поэзией Г. стали называть также творчество Эудженио Монтале (1896–1981), Сальваторе Квазимодо (1901–68) и следующего поэтического поколения, т.наз. флорентийского Г. второй половины 1930-х (поэты Марио Луци, Альфонсо Гатто, Луиджи Фаллакара, Алессандро Парронки, Пьеро Бигонджари, критики Карло Бо и Оресте Макри). Существует тенденция рассматривать Г. как вообще характерное явление культуры 20 в. Манифестом флорентийского Г. принято считать доклад Карло Бо на пятом симпозиуме католических писателей (сентябрь 1938), опубликованный почти одновременно под заглавием «Литература как жизнь» в журнале «Фронтеспицио». Г. в книге Флоры был представлен как новое

искусство, занимающее пограничное место между поэзией и музыкой, как лирика, не сводимая к тому или иному смыслу; а содержащая всю его полноту, а так же как новая поэтическая техника, восходящая к Э.А.По и французским символистам и построенная на аналогии. К особенностям поэтики Г. следует отнести использование *свободного стиха*, несоблюдение пунктуации, акцентирование фонического своеобразия слова, выделение и усиление семантики слова при помощи его обособления (стих из одного слова, недоговоренность в диалоге поэта с читателем, пустое пространство и пробелы на бумаге).

Лит.: *Flora F.* La poesia ermetica. Bari, 1936; *Petruciani M.* La poetica dell'ermetismo italiano. Torino, 1956; *Ramat S.* L'ermetismo. Firenze, 1973; La critica e gli ermetici / Acura M. Fioraventi. Bologna, 1978; *Valli D.* Storia degli ermetici. Brescia, 1978; *Di Carlo F.* Letteratura e ideologia dell'ermetismo. Foggia, 1981; *Barberi Squarotti G., Golfieri A.M.* Dal tramonto dell'ermetismo alla neoavanguardia. Brescia, 1984; *Mainenti P.* False fame di ermetici e crepuscolari del Novecento: Ungaretti, Montale, Quasimodo, Moretti, Corazzini. Cosenza, 1993. *Н.Б.Карданова*

ГЕРОИ́ЧЕСКОЕ (греч. herōs — герой), героика — эстетическая категория, разновидность возвышенного, в тематическом воплощении предполагающая художественное воспроизведение мужественного и самоотверженного поведения индивидуума или масс во имя высоких целей. Этическая составляющая в Г. не была изначально обязательной. Древние греки называли героем сына бога и человека (полубога) или человека, превращенного в бога. Такие герои, как правило, и совершали наиболее выдающиеся подвиги, выполняя волю судьбы, богов или действуя во имя самоутверждения. Во многом таковы и средневековые рыцари. Роланд погубил себя и свой отряд из-за собственной гордыни, но он любит «Францию милую» и верен сюзерену — этого наряду с воинским подвигом достаточно для вечной славы («Песнь о Роланде», 12 в.).

Теоретическое осознание Г. прошло долгий путь развития. Дж.Бруно как человек *Возрождения* выступил против идеи боговдохновленности героя, сравниваемого в этом случае с орудием и пустым сосудом, провозгласив превосходство его собственной человечности («О героическом энтузиазме», 1585). В 17 в. это же утверждал и Б.Грасиан-и-Моралес, хотя с государственническо-аристократических позиций (трактат «Герой», 1637). Дж.Вико в «Основаниях новой науки об общей природе наций» (1725) впервые подошел к Г. исторически, указав на заблуждение относительно добродетели гомеровских героев. Он говорил о грубости и дикости героев древних и отводил им хронологическую нишу: «век героев» находится между «веком богов» и «веком людей», и в современном обществе Г. невозможно. Эпоха *Просвещения* в целом приняла эту концепцию, хотя Французская революция и прошла под лозунгами античной героики. Г.В.Ф.Гегель вернулся к исторической локализации Г. и не связывал его только с воинскими подвигами. Для него герои — это и те, кто основывал государства, узаконивал институт брака, способствовал развитию земледелия, чья воля совпадала со всеобщими силами, направлявшими ход истории. Нравственный облик древних «героев» Гегель, подобно Вико, оценивал весьма невысоко, считая, что в цивилизованном обществе места героям нет. Возможность возрождения Г. провозгласил обратившийся к *Средневековью романтизм*. Новалис, Л.Тик, В.Г.Ваккенродер исповедовали Г. как проявление надындивидуального Божественного начала, а вместе с тем толковали его субъективистски и волюнтаристски. В 1840 в России проблему современного героя поставил роман «Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова; в 1841 в Англии выходит сочинение Т.Карлейля «Герои, культ героев и героическое в истории». По Карлейлю, Г. есть выдающееся деяние отдельной личности, в которой, однако, проявляется Божественная воля. Мир без Г. — пустой и безбожный. История есть смена типов Г.: сначала герой — божество, потом пророк, поэт, пастырь, наконец вождь. Позднеромантическая концепция Ф.Ницше ставила героя — «белокурую бестию», сверхчеловека, вне добра и зла, освобождала его от нравственности. Эта антидемократическая концепция получила отклик в ряде волюнтаристских теорий, в т.ч. в русской марксистской среде начала 20 в., отразившись в художественном творчестве раннего М.Горького, писателей *Серебряного века*. После революции 1905–07 «веховское» направление русской мысли отреагировало на революционную героику интеллигенции статьей С.Н.Булгакова «Героизм и подвижничество» (Вехи. 1909) и отказом от прежних наивных представлений о служении народу. Советская идеология, напротив, всячески поддерживала Г., а в литературе способствовала созданию некого подобия героического эпоса (наиболее органичны ранние опыты — у В.В.Маяковского, А.Г.Малышкина, А.С.Серафимовича, А.Веселого). Официальное литературоведение объявило *социалистический реализм* искусством, «героическим по преимуществу». В 1965 В.Я.Лакшин в статье «Писатель, читатель, критик» защищал героинь рассказа А.И.Солженицына «Матренин двор» (1959) и повести В.Н.Семина «Семеро в одном доме» (1965) от нападок догматической критики, утверждая, что героем человека делает не только подвиг, но и постоянное подвижничество, непритязательная самоотдача. Последующее развитие литературы позволило потеснить критерий Г. другими нравственными категориями. После краха СССР журнал «Знамя» (1992. № 11) статьей критика-эмигранта П.Вайля провозгласил «смерть героя», частного человека как норму и литературу как частное дело.

С.И.Кормилов

ГЕРО́Й литературный — действующее лицо в литературном произведении, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей. По степени участия в ходе событий и по степени близости их автору или авторской заинтересованности Г.л. может быть «главным» или «второстепенным». Произведение, особенно эпическое и драматическое, всегда содержит иерархию изображенных лиц, так что лица «второго плана» воспринимаются как «служебные», необходимые не сами по себе, а для понимания лиц «первого плана». Именно с лицами первого плана связан т.наз. «наивный реализм» восприятия и проистекающие из него споры с героями, а то и суд над ними. Г.л. часто не отграничивается, с одной стороны, от *типа* — когда последнему приписывается нормативное для всякого образа единство индивидуального и общезначимого, с другой стороны — от *характера*, когда таковым считается всякое изображение человека в словесном искусстве. Нивелирующую роль играет, очевидно, понятие

«*образ*»; разграничительную — понятие «*персонаж*», под которым обычно подразумевается «субъект действия», «действующее лицо», а также субъект речи. Персонаж может быть отличим от Г.л. по степени участия в действии — как второстепенное действующее лицо и как субъект высказываний, не доминирующих в речевой структуре произведения. Второй критерий особенно важен в произведениях эпистолярной, исповедальной и дневниковой формы или в случаях с героями-резонерами в эпике, где у них может не быть сюжетных функций. В *лирике* кроме основного субъекта речи и носителя лирического события, которого считают Г.л., но не персонажем («лирическое "я"», «лирический герой»), выделяют также «героя *ролевой лирики*», т.е., в сущности, персонажа — субъекта речи, чье высказывание для автора — не средство, а предмет изображения (ср., напр., поэзию Н.А.Некрасова). Характер может быть противопоставлен типу как индивидуализированный персонаж — неидивидуализированному или как персонаж, в котором раскрыт «внутренний» аспект, т.е. побудительные причины поведения и поступка, духовная «самодеятельность», — персонажу, показанному лишь «извне», через поведение и поступок.

Лит.: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1979; *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л., 1979; *Михайлов А.В.* Из истории характера // Человек и культура. М.1990; *Jackson W.T.H.* The hero and the king. N.Y., 1982; *Berger C.* Der Autor und sein Held. Berlin, 1983. *Н.Д.Тамарченко*

«ГЁТТИНГЕ́НТСКАЯ РО́ЩА см. *«Союз рощи»*.

ГИМН (греч. hymnos — хвала) — торжественная песнь, обращенная к божеству; первоначально — часть архаического ритуала богопочитания, хоровая обрядовая песня, имеющая своей целью привлечение внимания божества и получение от него поддержки. Древнейшие культовые Г. — шумеро-аккадские (3 тыс. до н.э.), а также древнеегипетские (середина 2 тыс. до н.э.), древнеиндийские (Ригведа, 10 в. до н.э) и древнеиудейские (нашедшие отражение в *псалмах* Ветхого Завета). В Древней Греции различались Г., посвященные Аполлону — пеаны, посвященные Дионису — *дифирамбы*, исполнявшиеся во время шествий — просодии, для девичьих хоров — парфении, сопровождавшиеся пляской — гипорхемы. Для древнего Г. характерно трехчастное строение: призывание-обращение к божеству; прославление-описание величия божества и изложение мифа о нем; просьба-моление о помощи. Форму ритуальных древнегреческих Г. сохранили молитвы «Илиады» Гомера, однако сами эти Г. до нашего времени не дошли. Гекзаметрические, приписывавшиеся в древности Гомеру, т.наз. «гомеровы гимны», образцы гимнического жанра Каллимаха (ок. 310–240 до н.э.), Горация (65 до н.э. — 8 н.э.), орфические Г. — чисто литературные произведения, предназначенные не для ритуального пения, но для чтения или декламации, хотя могли быть использованы и в ритуале. Первую попытку классификации Г. предпринял ритор Менандр (3–4 в.), отнесший жанр к торжественному красноречию и определивший его как частный случай похвальных речей.

У истоков христианской гимнографии — творчество христианского гностика Бардесана (рубеж 2–3 в.), автора псалмов на сирийском языке. Один из наиболее значительных гимнографов поздней античности Амвросий Медиоланский (340?–397) — создатель христианских Г. в форме четверостиший ямбическим диметром, которому приписывается Г. «Te Deum laudamus» («Тебя, Господи, славим»), вводит пение Г. в западное богослужение. Г. христианским мученикам слагает Пруденций (348 — после 405). «Гимны кресту» Венанция Фортуната (ок. 530 — после 600) включаются в католическую службу. Восточная церковь как гимнографа почитает Романа Сладкопевца (490–560). В средние века рифмованные Г., представляющие собой *парафразы* библейских текстов и близкие к *секвенциям*, составляют обширную область религиозной лирики. Самый известный автор Г. раннего *Средневековья* — Рабан Мавр (780–856). Вершина религиозной поэзии 13 в. — Г. Марии Магдалине Филиппа Гревского; среди авторов Г. — Фома Аквинский (1225–74) и Фома Челанский (ум. 1256), перу которого принадлежит, в частности, секвенция «Dies irae» («День гнева»). У истоков итальянской поэзии — написанный на итальянском языке Г. св. Франциска Ассизского (1182–1226) «Песнь о солнце», парафраза псалма 148. Наряду с духовными Г., получают распространение и Г. нерелигиозные. Таковы пародийные Г. *вагантов* Бахусу. В период Реформации в форме Г. слагались гуситские песни в Чехии, оказавшие влияние на формирование немецкого протестанского хорала. Наибольшую известность получил хорал М.Лютера (1483–1546) «Ein feste Burg ist unser Gott» («Наш Бог — твердыня наша»). Тенденция к созданию Г. на национальном языке, наметившаяся в эпоху *Возрождения* и окрепшая в Реформацию, приводит к широкому распространению, начиная с 16 в., поэтических переложений псалмов. Г. утрачивает свое литургическое значение и сближается с богословской *одой*. Вместе с тем, Г. начинают называть произведения чисто светской тематики, но исполненные чувствами восторга или воодушевления, особой торжественности — серьезные или, наоборот, пародийные.

Во Франции жанр расцветает в творчестве поэтов «*Плеяды*» и, прежде всего, П.де Ронсара (1524–85), в Г. на философские, научные, мифологические темы размышляющего о тайнах мироздания и человеческих судьбах. Возвышенные Г. Ронсара пародирует в своем бурлескном «Гимне глухоте» Ж.Дю Белле (1522–60). Творчеству Реми Белло (1528–77) обязан своим рождением *Г.-блазон*. Парафраза псалмов находит здесь своего автора в лице Ф.Малерба (1555–1628). Г. оказывается созвучным и чувствам французских романтиков: «Гимн утру» (1830) создает А.Ламартин. Формой выражения вдохновенной приподнятости, испытываемой поэтом — жрецом и пророком, становится Г. в творчестве немца Ф.Г.Клопштока (1724–1803). Традицию Клопштока продолжили И.В.Гёте — в Г. «Песнь Магомета» (1774), «Прометей» (1774), «Ганимед» (опубл. 1789) и Ф.Шиллер, ода «К Радости» которого стала в 1823 словами финального хора Девятой симфонии Л.ван Бетховена. Героический порыв и пантеистическая воодушевленность отличают «Гимны идеалам человечества» (1790–93) Ф.Гёльдерлина; мистерия жизни и смерти, завершающаяся верой в торжество человеческого духа, предстает в «Гимнах к Ночи» (1800) Новалиса. К жанру Г. в Германии обращаются А.фон Платен (1796– 1835), Ф.Ницше (1844–1900), И.Р.Бехер

(1891–1958); в Австрии — Р.М.Рильке (1875–1926). Дань Г. отдали многие английские поэты 16–19 вв: Э.Спенсер, Дж.Донн, Дж.Милтон, Дж.Томсон, К.Смарт, П.Б.Шелли, Дж.Китс, А.Суинберн. В Италии «Священные гимны» создает А.Мандзони (1785–1873); Г. Сатане выходит из-под пера Дж.Кардуччи (1835–1907). В Польше Г. пишут Ю.Словацкий (1809–49) и Ян Каспрович (1840–1926).

В России традиция переложения псалмов связана с творчеством Симеона Полоцкого, М.В.Ломоносова, Г.Р.Державина, Ф.Н.Глинки, Н.М.Языкова. Примеры светской модификации жанра — «Гимн бороде» (1756–57) Ломоносова, «Гимн в честь чумы» из «Пира во время чумы» (1830) А.С.Пушкина, «Гимн огню» (1900) и «Гимн солнцу» (1903) К.Д.Бальмонта, Г. судье, обеду, ученому, критику — В.В.Маяковского.

Г. называется также торжественная песнь, прославляющая единство и мощь государства и ставшая, наряду с государственным флагом и гербом, важнейшим элементом державной символики. Часто таким государственным Г. становится песня, возникшая в период революционной или национально-освободительной борьбы (французская «Марсельеза», 1792, К.Ж.Руже де Лиля).

Лит.: *Цветков П.* Гимны св. Амвросия Медиоланского. М., 1891; *Рубцова Н.А.* Форма обращения как конструирующий принцип гимнического жанра // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; *Гаспаров М.Л.* Древнегреческая хоровая лирика; Топика и композиция гимнов Горация // Он же. Избранные труды. М., 1997. Т. 1; *Danielewicz J.* Morfologia hymnu antycznego. Poznań, 1976.

Т.Г.Юрченко

ГИМН-БЛАЗО́Н — жанр, культивировавшийся поэтами «*Плеяды*» и созданный Реми Белло (1528–77), снабдившим выпущенный им в 1556 перевод од Анакреона «собранием небольших гимнов собственного изобретения». Белло соединяет поэтику *блазона* с традициями антологической анакреонтики и эпиграмматики, а предметами его шутливых воспеваний становятся дающие названия его произведениям объекты окружающего микрокосма — улитка, светлячок, бабочка: в них видит поэт отблески славы Божьей. Г.-б. нашел отражение также в наследовавшем традиции *лапидариев* сборнике Белло «Любовь и новые превращения Драгоценных камней» (1575). К жанру Г.-б. обращался П.де Ронсар (1524–85): «Лягушка», «Муравей». *Т.Ю.*

ГИМНОГРА́ФИЯ см. *Литургическая поэзия*.

ГИПЕ́РБОЛА (греч. hyperbolē — преувеличение) — стилистическая *фигура* или художественный прием, основанный на преувеличении изображаемого. Преувеличение может быть количественным (у Евгения Онегина «щетки тридцати родов / И для ногтей и для зубов»), может относиться к характеру персонажа (неумеренные страсти романтических героев, заострение разных отрицательных черт, ярко обрисовывающих сущность персонажей в сатирических произведениях). Гиперболизированы характеры персонажей Ф.М.Достоевского. Л.Н.Толстой, напротив, считал любое преувеличение ложью и всячески избегал Г. В этом отношении к нему близок поздний А.П.Чехов. Гиперболизация не обязательно выходит за рамки правдоподобия: скупость Плюшкина, лень Обломова — в пределах вероятного. Но есть и преувеличения, заведомо рассчитанные на нарушение всякой меры. Гиперболистом-«гигантистом» был В.В.Маяковский («Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», 1920). На уровне художественного мира произведения буквальная реализация Г. порождает фантастику (иногда *гротеск*). *С.И.Кормилов*

ГИСТРИО́Н (лат. histrio — актер) — актер в Древнем Риме. В эпоху *Средневековья* — бродячий актер, который был одновременно автором, рассказчиком, музыкантом, танцором, певцом. Г. назывались во Франции *жонглерами*, в Германии — *штильманами*, в Польше — франтами, в России — *скоморохами*. Подвергались постоянным преследованиям со стороны властей.

ГЛО́ССА (греч. glōssa — язык, говор) — 1. Перевод или толкование непонятного слова или выражения преимущественно в древних памятниках письменности (Гомеровский глоссарий). В византийскую эпоху получают распространение Г. к отдельным местам Библии. В Новое время авторы иногда сами пишут глоссарии к своим произведениям («Сказание о старом мореходе» С.Т.Колриджа, пародийные примечания В.В.Набокова к роману «Ада, или Страсть»); 2. В испанской поэзии 15–17 вв. стихотворение из нескольких строф (обычно четыре *децимы*), последние строки которых составляют особую строфу (вводное мотто), поясняемое последующими строфами. Наиболее известный автор Г. — испанский поэт В.Ф.Эспинель (1550–1624). К жанру Г. обращались и немецкие романтики — Ф. и А.В.Шлегели, Л.Тик, Л.Уланд.

ГНО́МА (греч. gnome — мысль, мнение) — жанр *афористики*, краткое изречение поучительно-философского содержания, обычно стихотворное. В античной литературе могла входить в состав *хрии*. Жанровым термином не стала, хотя сходные формы дидактической поэзии известны в новоевропейской литературе (напр., у И.В.Гёте). Аналогичные формы распространены также в индийской, арабской и персидской поэзии.

М.Л.Гаспаров

ГОВОРНО́Й СТИХ — 1. В русской устной поэзии (в противоположность речитативному и песенному стиху; см. *Народный стих)* — рифмованный *акцентный стих*, не связанный с пением и употребительный в скоморошьих прибаутках, свадебных приговорах, *пословицах*, *загадках* и пр.; при переходе в письменную литературу — основной вид досиллабического стиха 17 в.; 2. В классической письменной поэзии (в противоположность *напевному стиху* и *ораторскому стиху*, см. также *Мелодика стиха)* — стих, наиболее близкий к интонациям разговорной речи, с простыми фразами, не избегающий ритмико-синтаксических *переносов*, со свободной тематической композицией; употребителен в *басне*, *комедии*, отчасти послании и поэме 19 в.

М.Л.Гаспаров

ГОД БАЛЛА́Д (нем. Balladenjahr) — так назвали 1797 И.В.Гёте и Ф.Шиллер. Обратившись к одному жанру, два поэта состязались в сочинении баллад, восхищаясь достижениями друг друга, подсказывая сюжетные ходы. Гёте обращался к балладе и прежде: «Фульский король» (1774), «Лесной царь» (1782). Для Шиллера жанр баллады был новым, и потому Гёте наставлял своего младшего друга, предлагая сюже-

ты и советуя, как их лучше преподнести публике. Он подарил Шиллеру сюжет баллады «Ивиковы журавли». Едва закончив обработку таинственной истории, произошедшей с греческим поэтом второй половины 6 в. до н.э., ставшим жертвой разбойников, Шиллер 17 августа 1797 послал ее Гёте. В ответном письме 22 августа Гёте посоветовал, чтобы стая журавлей появлялась дважды: в пути на Истмитские игры и в самый момент праздника при стечении многих зрителей. Характерно, что поэтов, соревновавшихся в создании баллад, в первую очередь привлек сюжет, посвященный состязанию древнегреческих лириков. В июне 1797 Шиллер пишет «Перчатку», «Кубок» (так в переводе В.А.Жуковского, в оригинале «Водолаз»), «Поликратов перстень». Каждый из сюжетов баллад находится на грани реальности и представляет собой маленькую драму, в которой имеется сценическое пространство, *диалог*, напряженное динамичное действие, непредсказуемая *развязка*. Шиллер удивляет диковинными происшествиями, Гёте стремится постичь таинства мироздания, заглянуть в бездну. Оттого в его балладах 1797 «Коринфская невеста», «Кладоискатель», «Бог и баядерка», «Ученик чародея» доминирует мрачный сумрачный колорит. Как и в более ранних балладах, поэта волнует любовная проблематика, но любящие в балладах 1797 неизменно становятся жертвой суеверий и аскетизма. Иной колорит присущ созданным тогда же балладам Гёте о любви пажа к дочери мельника, которая над ним зло подшутила, придя на свидание к нему вместе со всей своей многочисленной родней, учинившей расправу над незадачливым ухажером. Баллады «Паж и дочка мельника», «Юноша и мельничный ручей», «Раскаяние дочери мельника» были написаны под впечатлением от музыкального спектакля «Мельничиха», который Гёте видел в 1797 во Франкфурте-на-Майне в исполнении итальянских артистов. Гёте сочинил их для задуманного им аналогичного представления на немецком языке, сохранив незамысловатые комедийные ситуации. Г. б. дал стимул для становления и развития жанра баллады во многих европейских странах, где были вскоре переведены лиро-эпические произведения Гёте и Шиллера.

Лит.: *Ланштейн П.* Жизнь Шиллера. М., 1984; *Конради К.О* Гёте. М., 1987; *Koff H.A.* Goethe im Bildwandel seiner Lirik. Leipzig, 1958.

В.А.Пронин

ГОЛИА́РД (фр. goliard) — в средневековой Франции бродячий актер из недоучившихся студентов и беглых монахов, участник сатирических представлений и исполнитель песен. Происхождение названия имеет две версии. По одной — оно происходит от романского gula (глотка), от которого могло быть образовано слово «guliart» («обжора»). По другой — восходит к имени библейского Голиафа — великана, убитого Давидом. «Бой Давида с Голиафом аллегорически толковался как противоборство Христа с сатаною; поэтому выражение «голиафовы дети», «голиафова свита» и пр., обычные в рукописях XIII в., означают попросту «чертовы слуги»... Таким образом, это был ругательный синоним слова «*вагант*» — не более того» (Гаспаров, 362). Положительное переосмысление понятия Г. происходит в том же 13 в. в Англии, где не было бродячих актеров-студентов и где создается миф о стихотворце Голиафе, покровителе вагантов.

Лит.: *Гаспаров М.Л.* Поэзия вагантов // Он же. Избранные труды. М., 1997. Т. 1.

Т.Ю.

ГОЛУБО́Й ЦВЕТО́К (нем. Blaue Blume) — мистический образ из романа «Генрих фон Офтердинген» (1800) Новалиса, цветок с человеческим лицом, который ищет главный герой; обладая небесной голубизной, он цветет глубоко под землей. В неосуществленном продолжении романа Г.ц. должен был отождествиться с возлюбленной героя, что не исключает многозначности его толкования: в Г.ц. видели эротический символ «акта познания в библейском смысле» (Schulz, 36); «прообраз человеческой души» (Ritter H. Der unbekannte Novalis. Göttingen, 1967. S. 47); символ поэзии как трансцендентной силы, объединяющей все сущности мира в космическое и духовное всеединство; посланца потустороннего мира — подлинной родины человека. Г.Гейне в книге «Романтическая школа» (1835) впервые придал Г.ц. значение универсального символа *романтизма* как такового. В дальнейшем к мотиву Г.ц. обращались поэты (в 1900–10-х — Г.Тракль. «Покой и молчание», «К Новалису», оба 1913; А.Блок. «В углу дивана...», 1912), что не помешало тривиализации образа, который в начале 20 в. включается в символику немецкого молодежного движения и упоминается в песнях следопытов и бойскаутов. Г.ц. всплывает также в лозунге левого студенческого движения 1968: «Сделайте голубой цветок красным».

Лит.: *Hecker J.* Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumesymbolik der Romantik. Jena, 1931; *Schulz G.* Der Fremdling und die blaue Blume // Romantik heute. Bonn; Bad Godesberg, 1972; *Arendt D.* Das romantische Heimweh nach der blauen Blume oder der Traumweg «nach Hause» // Etudes Germaniques. 1996. № 2.

А.Е.Махов

«ГОЛУБЫ́Е ГУСА́РЫ» (фр. Hussards bleux) — группа французских писателей середины 20 в., воскресивших в своем творчестве легенду о «голубых гусарах», как условно называли героев Стендаля — Фабрицио дель Донго («Пармская обитель», 1839) и Жюльена Сореля («Красное и черное», 1831), имея в виду образы, созданные Жераром Филипом в одноименных фильмах 1948 и 1954. Молодые авторы, которым в послевоенные годы было 20 или 30 лет, находили скучным пафос книг о движении Сопротивления и тягодумный *экзистенциализм*, предпочитая авантюрно-любовные сюжеты и героя-«гусара». Один за другим выходят снискавшие у читателей славу романы «Голубой гусар» (1950) Роже Нимье и «Гусар на крыше» (1951) Жана Жионо. Перу Нимье, служившего в 1944 в гусарском полку, принадлежат также романтические произведения «Шпаги» (1948) и «Влюбленный д'Артаньян» (1962).

«Г.г.» не были «школой», т.е. они не собирались вместе и не издавали манифестов, но их объединял общий герой — молодой, беспечный, пылкий. К направлению «Г.г.» относятся также Мишель Деон и Жак Лоран, Франсуа Нурисье, Кристина де Ривуар, Франсуаза Саган. Всех «Г.г.», включая де Ривуар и Саган, называют еще и «потомками лейтенанта», имея в виду чин Стендаля в наполеоновской армии.

Лит.: *Бреннер Ж.* Потомки лейтенанта // Он же. Моя история современной французской литературы. М., 1994.

О.В.Тимашева

ГОНГОРИ́ЗМ (исп. gongorismo), культеранизм, — направление в испанской поэзии 17 в., названное по имени его лидера и начинателя Луиса де Гонгора-и-Арготе (1561–1627). С 1610 («Ода на взятие Ларраче») Гонгора стал разрабатывать «темный» стиль в поэзии, однако

поворотным стал 1613, когда в Мадриде были распространены списки его поэмы «Полифем и Галатея» и первой части «Одиночеств». Помимо большого количества сложных *тропов* (главным образом, *метафор*), восприятие стихотворного текста затрудняла заимствованная лексика (из греческого, латыни, итальянского), а также непривычный для испанского языка синтаксис (гипербатон — нарушение нормативного порядка слов). Новации Гонгоры вызвали литературную дискуссию, которая вошла в историю под названием «спор консептистов и культеранистов». Противники Г. (Хуан де Хауреги, 1583–1641, Франсиско Кеведо, 1580–1645, Лопе де Вега, 1562–1635) исходили из того, что поэзия может быть сложной за счет понятий, идей (или *концептов*), которые в ней содержатся, и упрекали Гонгору в том, что он затемняет содержание декорумом, чисто словесной *игрой*. Одним из наиболее рьяных противников Г. был Хауреги, написавший критический трактат «Лекарство против поэтической чумы «Одиночеств» (изд. 1624), в котором обвинил автора поэмы в полном отсутствии логики и здравого смысла. Дискуссия развернулась вокруг тезиса Горация о двойном предназначении поэзии — поучать и развлекать. Консептисты видели пользу в самом предмете поэзии, в том нравственном содержании, которое в ней заключено, а форму считали орнаментом, сладкой оболочкой «пилюли», содержащей горькую истину; «умопостижимость» поэзии стала их главным требованием. Гонгора перенес акцент на сам процесс чтения, полагая, что расшифровка, разгадывание трудного текста несут в себе главную пользу: «Темнота и трудный слог Овидия... служат поводом к тому, чтобы неуверенный разум, изощряясь в размышлениях, трудясь над каждым словом (ибо с каждым занятием, требующим усилий, разум укрепляется), постигал то, чего не смог бы понять при чтении поверхностном; итак, надо признать, что польза тут в обострении ума и порождается она темнотой поэта» (Испанская эстетика: Ренессанс, Барокко, Классицизм. М., 1977. С. 166). Последователями Гонгоры были граф Х.Вильямедьяна (1582–1622) и П. Сото де Рохас (1584?–1658). Г. и консептизм вместе с тем объединяют рациональная природа поэзии, тяготение к *остроумию* как основному принципу построения образа, риторическая природа поэтического высказывания, свойственные литературе *барокко*.

Лит.: *Collard A.M.* Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española. Madrid, 1967; *Orozco Díaz E.* Lope y Góngora frente a frente. Madrid, 1973; *Martínez Alarcón A.* La batalla en torno a Góngora. Barcelona, 1978; *Alonso D.* Góngora y el gongorismo // Idem. Obras completos. Madrid, 1978. T. 5. *М.Б.Смирнова*

ГОРОДСКО́Й РОМА́НС — жанровая разновидность русского романса, формирующаяся во второй половине 19 в. на основе традиций русской народной *песни*, *канта* 18 в. и т.наз. «российской песни» — произведений для голоса в сопровождении, главным образом, фортепиано, написанных на русские поэтические тексты, обычно лирического содержания. Впервые термин *«романс»* начал использоваться в России в конце 18 в. и обозначал музыкальное, поэтическое произведение для голоса в сопровождении фортепиано, реже арфы или гитары, причем оба термина «песня» и «романс» существовали параллельно, часто подменяя друг друга. Во второй четверти 19 в. наметилась тенденция к разветвлению жанра романса на две ветви: «классический» («профессиональный») и «городской» («любительский»). Г.р. создавался любителями музыки на тексты народных песен, на собственные стихи или стихи малоизвестных авторов, реже — значительных поэтов и предназначался для домашнего и публичного исполнения. Присущие Г.р. обнаженность лирической темы, простота и доступность ее выражения, открытость чувств, доверительность интонации, незатейливость и напевность мелодии, близкой к народнопесенной и потому легко запоминающейся, обусловили его популярность у неподготовленной в музыкальном отношении аудитории. Создателями городских романсов второй половины 19 — начала 20 в. были композиторы А.А.Алябьев, А.Е.Варламов А.Л.Гурилев, П.П.Булахов, А.И.Дюбюк, С.Л.Донауров. Среди наиболее популярных произведений этого жанра, бытовавших в те годы в России, — «Песня цыганки» («Мой костер в тумане светит...», 1853) Я.И.Полонского, «О, говори хоть ты со мной...» (1857) А.А.Григорьева, «Под душистою ветвью сирени...» (1857) В.В.Крестовского, «Дышала ночь восторгом сладострастья...» (1900) В.Мазуркевича, «Гори, гори, моя звезда...» (1930-е) В.П.Чуевского, «О, если б мог выразить в звуке...» (1920-е) Г.А.Лишина, «Только вечер затеплится синий...» (1916) А.Н.Будищева.

В начале 20 в. складывается разновидность Г.р. — «жестокий романс», получивший свое название за ярко выраженный мелодраматизм и вобравший в себя интонации как русской народной песни, так и песни цыганской, с присущими ей динамичными ритмами и особенностями ладово-гармонической музыкальной структуры («Пара гнедых», 1870-е, А.Н.Апухтина, «Дремлют плакучие ивы...», 1830-е, А.Тимофеева). Традиция «самостоятельного распевания» поэтических текстов, захватившая вторую половину 19 в. и начало 20 в., вызвала к жизни плеяду популярных исполнителей русского Г.р. (Ю.Морфесси, В.Зорин, Саша Давыдов, Варя Панина, А.Д.Вяльцева, Н.В.Плевицкая). Их песенно-романсовый стиль, отличающийся теплотой, задушевностью, эмоциональной наполненностью, продолжили впоследствии П.Лещенко, В.Козин, И.Юрьева, Т.Церетели, Н.Брегвадзе, М.Шишков, В.Агафонов. В жанре Г.р., сочинял свои произведения А.Н.Вертинский, оригинальная исполнительская манера которого (декламационный стиль пения) оказала существенное влияние на развитие русского романса второй половины 20 в. и песенного творчества поэтов, писавших свои стихи для исполнения под гитару (Б.Окуджава). Во второй половине 20 в. Г.р. во многом приобретает черты романса «салонного», исполняющегося «для себя», «для близкого круга».

Лит.: *Финдейзен Н.Ф.* Русская художественная песня. М.; Лейпциг, 1905; *Васина-Гроссман В.А.* Русский классический романс XIX века. М.; Л., 1956; *Она же.* Мастера советского романса. 2-е изд. М., 1980; *Гусев В.Е.* Песни и романсы русских поэтов // Песни и романсы русских поэтов. М.; Л., 1965. *Т.М.Миллионщикова*

ГОТИ́ЧЕСКИЙ РОМА́Н (англ. Gothic novel) — роман «ужасов и тайн» в западноевропейской и американской литературе. Традиционно первым настоящим Г.р. считается «Замок Отранто» (1765) Х.Уолпола, назвавшего его «готическим» в значении «средневековый». В дальнейшем понятие готического переосмысляется как синоним ужасного, страшного, сверхъестественного. Г.р. построен на фантастических сюжетах, сочетающих, как правило, развитие действия в необычной обстановке (в покинутых замках, аббатствах, на кладбищах, на

фоне зловещих пейзажей) с реалистичностью деталей быта, описаний, что еще более усиливает остроту, напряжение повествования, оттеняет его кошмарность. Расцвет Г.р. — эпоха *предромантизма* и *романтизма* — конец 18 — начало 19 в. Наиболее яркие образцы жанра — «Ватек» (1786) У.Бекфорда, оказавший влияние на Дж.Байрона и В.Скотта, «Удольфские тайны» (1794) и «Итальянец» (1797) Анны Радклиф, «Монах» (1796) М.Г.Льюиса, позднее — «Франкенштейн» (1818) Мэри Шелли, «Мельмот-скиталец» (1820) Ч.Мэтьюрина, Дж.Ш.Ле Фаню «Дом у кладбища» (1863) и др. Некоторые элементы Г.р. — в создании атмосферы, характеристике персонажей — восходят к более ранним жанрам — якобитской трагедии начала 17 в. (Дж.Форд, Дж.Уэбстер) и *кладбищенской поэзии* 18 в., роману Т.Дж.Смоллетта «Приключения графа Фердинанда Фатома» (1753). Дж.Остин пародирует Г.р. в романе «Нортенгерское аббатство» (1798), Т.Л.Пикок — в «Найтмерском аббатстве (1818). Во Франции образцам Г.р. следовали Ж.Казот — автор романа «Влюбленный дьявол» (1772), О.де Бальзак в ранних произведениях. В Америке на раннем этапе наиболее яркий «готический» автор — Чарлз Брокден Браун. Г.р. сыграл существенную роль в становлении европейского и американского романтизма (Э.Т.А.Гофман, А.Виньи, Э.А.По). Однако наиболее органична готическая традиция для английской литературы. Она вновь возрождается в 1890-е. Страх перед потусторонним, призраками, посланцами прошлого, мертвецами, характерный для классической готики, уступил место страху перед темными безднами души человека, на первый план выдвигается страх перед обществом, институтами подавления личности, перед будущим. Объектом страха становится наука, несущая угрозу тотальной гибели, разрушающая привычный мир человека. Дуализм души человека — сочетание в ней темного и светлого начал — воплотил, разделив героя на добрую и злую ипостаси, Р.Л.Стивенсон («Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда», 1886). К классике Г.р. относится роман о вампирах Б.Стокера «Дракула» (1897), который ввел в западную культуру 20 в. образ необычайной символической силы и органично вписал в ее мифологию один из самых популярных *мифов* — миф о вампиризме. Г.р., представляющий собою захватывающее чтение, выводящее на поверхность глубинные, темные страхи и желания человека, впечатляющее неожиданными, нетривиальными поворотами сюжета, эротическими подтекстами, изображением кошмаров и чудес, зыбкостью границ между жизнью и смертью, реальным и фантастическим, обнажением «вечных проблем» — добра и зла, видимости и сущности, а в конце концов, обнажением прикрытой повседневной суетой первоосновы бытия — столкновения двух начал: Бога и дьявола, — привлекал к себе писателей на протяжении всего 20 в. Готика затронула творчество Р.Киплинга, А.К.Дойла, Э.Блэквуда, А.Мейчена, У. Деламара, М.Спарк, научных фантастов (Дж.Баллард), в американской литературе — Г.Джеймса, автора повести «Поворот винта» (1898), Дж.К.Оутс. С психологической готикой, цель которой — создание атмосферы и характеров, соседствует готика, отдающая предпочтение сюжету, хорошо рассказанной истории, цель которой — создание атмосферы «suspense» (напряженного ожидания), передачи зыбкой грани между сном и явью, видимостью и действительностью. Э.Ф.Бенсон (1867–1940), М.Р.Джеймс (1862–1936), У.Джекобс (1863–1943) используют традиционный набор декораций и имен: зáмки, башни, призраки («Рассказ о приведениях», 1931, Джеймса). Популярен Хью Уолпол (1884–1941), автор фантастических триллеров «Старые дамы» (1924), «Портрет рыжего мужчины» (1925). Нередко пользуется образами традиционной готики Э.Боуэн (1899–1973): заброшенный дом, полный призраков, стал у нее метафорой несостоявшейся жизни, больной души. В жанре *«черного юмора»* разрабатывали жанр Г.р. Л.П.Хартли (1895–1972) как автор «Путешествующего гроба» (1948) и Дж.П.Колльер (1901–80). Страх утраты индивидуальности, кошмар всеобщей унификации одним из первых выявил Мервин Пик (1911–68) — в неоготической фантастической трилогии «Тит Гроун» (1946), «Горменгаст» (1950), «Тит один» (1956). На аллегорическом уровне Горменгаст — внутренний мир, сознание человека, избавиться от которого он не в силах. Интегрировав традиционные для готики образы — «замок», «город», «комнату» — в современный социально-психологический контекст, Пик создал мир, параллельный реальному, со своими кошмарами, эзотерической метафорикой и символикой. В современной «неоготике» выделяются произведения А.Картер (1940–93), Э.Теннант (р.1938), К.Синклера (р. 1948), П.Акройда (р.1949), М.Эмиса (р. 1949), И.Макьюэна (р.1948) и др., в которых воплотился характерный для постмодернистской литературы симбиоз готики, *гротеска*, *фантастики*, *пародии*, наиболее ярко отразились ее характерные черты: описание деградации, распада мира, всевозможных оргий, сексуальных и наркотических извращений, разрушение и саморазрушение личности. Все пародируется, лишается трагизма. «Готический» становится синонимом литературы гротеска, нереального, бесчеловечного. В постмодернистской готике повторилась ситуация конца 19 в.: разгул страстей, всеобщая тревога, неоапокалиптические настроения. Готика оказалась художественно-философской формой, наиболее адекватной мироощущению «конца века».

Лит.: *Николюкин А.* Готический роман // ВЛ. 1959. № 2; *Punter D.* The literature of terror: A history of Gothic fiction from 1765 to present day. L.; N.Y., 1979; *Grixti J.* Terrors of uncertainty: The cultural context of horror fiction. L., 1989. *Т.Н.Красавченко*

«ГÓТСКИЙ СОЮ́З» (швед. Götiska förbundet), или Г ё т е р н а — шведское патриотическое литературное объединение, основанное в 1811 в Стокгольме с целью возрождения национального самосознания, подорванного в результате поражения в русско-шведской войне 1808–09. Для «Г.с.» характерен интерес к древнеисландской мифологии, фольклору, народному быту. Члены союза — шведские поэты-романтики — вождь «готов» Г.Гейер (1783–1847), крупнейший шведский поэт Э.Тегнер (поэма «Швеция», 1811; «Сага о Фритьофе», 1819–25), А.А.Афцелиус, собравший и выпустивший сборник «Старые шведские народные песни» (1814–16), К.А.Никандер (1799–1839), П.Линг (1776–1839) публиковали свои произведения, переводы из «Эдды» и древних саг в журнале «Идуна» (1811–24). В отличие от абстрактной, в духе немецких романтиков поэзии *«фосфористов»*, «готы» стремились к созданию национального искусства, опираясь на фольклор и традиции *Просвещения*. В 1840 «Г.с.» присоединился к панскандинавскому движению.

Лит.: *Springer O.* Die nordische Renaissance in Skandinavien. Stuttgart; Berlin, 1936. *А.Н.*

ГРАДА́ЦИЯ (лат. gradatio — постепенное повышение) — 1. В узком смысле слова — цепь *анадиплосисов:* «песня о ветре, о ветре, обутом в солдатские гетры, о гетрах, идущих дорогой войны, о войнах...» (В.А.Луговской); 2. В широком смысле слова — всякая цепь членов с постепенным нарастанием значимости (*климакс*: «ни позвать, ни крикнуть, ни помочь», М.А.Волошин) или убыванием (антиклимакс: «Все грани чувств, все грани правды стерты в мирах, в годах, в часах», А.Белый). По аналогии с этой стилистической Г. иногда говорят о сюжетной (последовательность эпизодов в «Сказке о рыбаке и рыбке», 1833, А.С.Пушкина), композиционной (стихотворение «Я пришел к тебе с приветом...», 1843, А.А.Фета) и пр. Г. *М.Л.Гаспаров*

ГРАФОМА́НИЯ (греч. graphō — пишу, и mania — страсть, безумие) — страсть к литературному творчеству, не подкрепленная талантом и признанием читателей. Феномен Г. и ее разновидности — метромании (страсти к сочинению стихов) получил особое распространение с 18 в., с появлением моды на сочинительство. Комедия французского поэта А.Пирона «Метромания» (1738), высмеивающая массовую одержимость стихотворчеством, сделала Г. популярной темой сатирической литературы, в которой складывается собирательный образ графомана — неудачливого, но плодовитого литератора, сочетающего бездарность и манию величия. Имена некоторых графоманов, реальных или вымышленных, благодаря *сатире* стали нарицательными: таков в римской литературе поэт Мевий, высмеянный Горацием (эпод 10), в русской литературе — граф Д.И.Хвостов (1757–1835), в немецкой культуре — Бекмессер, персонаж оперы Р.Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868). Однако зачисление поэта в «графоманы» не всегда оказывается оправданным: так, лицеисты пушкинского курса воспринимали в качестве графомана В.К.Кюхельбекера (диалог «Демон метромании и стихотворец Гезель» в рукописном журнале «Лицейский мудрец» // Грот К.Я. Пушкинский лицей. СПб., 1911. С. 292–293), впоследствии самобытного поэта. Понятие Г. относительно: абсурдность сочинений графа Хвостова, в которых «сама природа является иногда навыворот» (М.А.Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти, 1854), может восприниматься в исторической перспективе и как своеобразное новаторство, предвосхищающее эксперименты русского поэтического модернизма. Признаки Г. (*повторы*, бессознательные заимствования) нередко свойственны и ранним, ученическим произведениям выдающихся поэтов (ранние стихи М.Ю.Лермонтова, А.А.Блока). Аномально высокая, граничащая с Г., писательская активность у крупных писателей иногда бывает вызвана сложными психологическими причинами: так, у Ф. Рюккерта, написавшего в связи со смертью своих детей в 1834 цикл из 428 стихотворений, творческий процесс, очевидно, приобрел автотерапевтический характер. *А.Е.Махов*

«ГРОБИА́НСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» (нем. grobianische Dichtung) — специфическая разновидность сатирической поэзии немецкого бюргерства, названная так по имени персонажа «Корабля дураков» (1494) С.Бранта, новоявленного «святого» Гробиана (само имя «святого» восходит к немецкому переводу латинского «rusticus», впервые встречающемуся в «Vocabularius theutonicus», 1482, Ценингера). «Г.л.» является своеобразной травестирующей реакцией на освященный традицией высокого *Средневековья* жанр «поучительной» литературы (одним из первых образцов которой явилась книга Томазина фон Церклере «Заморский гость» (1215–16). Произведения этого рода представляли собой сборники правил «хорошего тона», в т.ч. и поведения за столом, адресованные прежде всего дворянской молодежи, и со временем (в 14–16 вв.) ставшие образцами «благородных манер» и для бюргерства. «Г.л.», рядившаяся в одежды дидактических писаний, излагает примеры непристойностей с благой целью, стремясь «от противного» представить образцы благовоспитанности, показать читателю, как ему не следует поступать: «Читай эту книжечку почаще и побольше и поступай всегда наоборот». В 16 в. складывается, «гробианская» традиция, «гробианская» поэтика, для которой свойственно воспевание телесного «низа», чувственной природы человека, не сдерживаемой никакими моральными запретами. Порой сатирическое осмеяние пороков оборачивается в «Г.л.» их прославлением и эстетизацией, что приводит к результату, противоречащему первоначальному «морализаторскому» замыслу. Характеристику «Г.л.» дал К.Маркс («Морализирующая критика и критикующая мораль» // Соч. Т. 4. С. 291–295): «Плоская, безудержно болтливая» фанфаронствующая, хвастливая... претенциозно-грубая в нападении и истерически-чувствительная к чужой грубости; неустанно проповедующая добрые нравы и неустанно их нарушающая; комично сочетающая пафос с вульгарностью; высокомерно противопоставляющая народной мудрости мещанскую, книжную полуученость... облекающая мещанское содержание в плебейскую форму... негодующая на реакцию и выступающая против прогресса... хамская форма возмущения, обличье возмущенного хама; и над всем этим парит... честное сознание самодовольного добродетельного обывателя». Персонажи «Г.л.» встречаются в «Цехе плутов» (1512) Т.Мурнера (здесь св. Грубиян председательствует в облике свиньи в превратившемся в самую разнузданную оргию застолье); в многочисленных «Застольных поучениях» 16 в. восхваляется «гробианский орден». Главной книгой «грубиянства» стала латинская поэма гуманиста Ф.Дедекинда «Гробиан» (1549), написанная им еще в студенческие годы в Виттенберге и переведенная на немецкий язык К.Шайдтом под названием «О грубых нравах» (1551). В «гробианской» манере переложил «Ойленшпигеля», 1572, И.Фишарт. Образы и темы «Г.л.» жили полнокровной жизнью в немецкой литературе вплоть до 18 в., когда в условиях развития просветительской идеологии и эстетики стали вызывать явное отторжение и неприятие, а позже и интерес как предмет исследования. См. *«Дурацкая литература»*.

Лит.: *Zaehle B.* Knigges Umgang mit Menschen und seine Vorläufer: Ein Beitrag ein Geschichte der Gesellschaftsethik. Heidelberg, 1933; *Thornton Th.P.* Grobianische Tischzuchten. Berlin, 1957 // *Idem.* Höfische Tischzuchten. Berlin, 1957. *А.В.Дранов*

ГРОТЕ́СК (фр. grotesque, ит. grottesco — причудливый от grotta — грот) — вид условной фантастической образности, демонстративно нарушающий принципы правдоподобия, в котором причудливо и алогично сочетаются несочетаемые в реальности образные планы и художественные детали. Г. были названы орнаменты, обнаруженные в конце 15 в. Рафаэлем при раскопках

древнеримских терм Тита. Отличительный признак этих изображений — свободное сочетание живописных элементов: человеческие формы переходили в животные и растительные, фигуры людей вырастали из чашечек цветов, растительные побеги сплетались с химерами и причудливыми строениями. Эти орнаменты упоминает в своей книге Б.Челлини («Жизнь Бенвенуто Челлини», 1558–65), об их особенностях пишет И.В.Гёте, называя их *арабесками*. Перенесение термина в область литературы и настоящий расцвет этого вида образности происходит в эпоху *романтизма*. Ф.Шлегель в «Письме о романе» (1800) рассматривает Г. как выражение духа времени, его единственное, наряду с «личными признаниями», романтическое порождение. На Г., как на характерную особенность литературы романтической, в отличие от «формы мертвой» — литературы классической, указывает в ставшем манифестом французского романтизма «Предисловии к драме «Кромвель» (1827) В.Гюго. К проблеме Г. обращался Ш.Бодлер в статье «О природе смеха и о комическом в пластических искусствах» (опубл. 1869), противопоставив смех как «просто комическое» Г. как «абсолютно комическому». Особенно популярным термин Г. стал в 20 в., первоначально в связи с новаторскими явлениями в театральном искусстве (В.Э.Мейерхольд), впоследствии в связи с распространением идей, выраженных в книге М.М.Бахтина о Ф.Рабле (1965).

Г. мог возникать в тех жанрах литературы, где неправдоподобность вымысла была очевидна и *автору*, и *читателю* (слушателю). Таковы комические жанры античности (к гротескным произведениям могут быть отнесены *комедии* Аристофана, «Золотой осел» (2 в.), Апулея, юмористические и сатирические произведения эпохи *Возрождения*, *небылицы* фольклора. Начиная с 18 в. Г. строится в основном на нарушении принятой системы воспроизведения действительности, с которой фантастика вступает в своеобразный конфликт (гротескные повести Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского, «История одного города», 1869–70, М.Е.Салтыкова-Щедрина). Г. может быть юмористическим, когда с помощью фантастики подчеркивается расхождение наличного и должного или когда в фантастических формах внешности и поведения персонажей буквально воплощаются качества, вызывающие ироническое отношение (научное экспериментирование на острове Квинтэссенции у Рабле, страна гуигнгнмов у Свифта). Однако именно в *сатире*, направленной по большей части на осмеяние социальных пороков, где фантастические образы выступают в наиболее обобщенном виде, полнее раскрываются некоторые содержательные возможности Г., в частности, его иносказательность. Г. также может быть трагическим — в произведениях с трагическими ситуациями, когда в центр ставятся судьба и духовное смятение личности. Это может быть изображение подавления личности инстинктами биологического существования («Превращение», 1916, Ф.Кафки), мотив столкновения с куклой, принимаемой за человека («Песочный человек», 1817, Э.Т.А.Гофмана).

Лит.: *Зунделович Я.О.* Поэтика гротеска: К вопросу о характере гоголевского творчества // Проблемы поэтики. М.;Л., 1925; *Виноградов В.В.* Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Он же. Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. Л., 1929; *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* Гротеск // Они же. История эстетических категорий. М., 1965; *Манн Ю.В.* О гротеске в литературе. М., 1966; *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Он же. О прозе. Л., 1969; *Николаев Д.П.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977; *Шапошникова О.В.* Гротеск и художественная условность // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1982. № 3; *Kayser W.* Das Groteske in Malerei und Dichtung. Hamburg, 1960; *Thomson Ph.J.* The grotesque in German poetry. 1880–1933. Melbourne, 1975; *Harpham G.G.* On the grotesque. Princeton, 1982; *Hollington M.* Dickens and the grotesque. L., 1984.

О.В.Шапошникова

«ГРУ́ППА» (англ. Group) — неформальное литературное объединение, поэтов, своего рода литературный клуб, в 1960–70-е — основной центр обновления английской поэзии в период поэтической революции 1960-х. Возникла в Кембриджском университете в 1952–55 вокруг студенческого журнала «Дельта» и Филипа Хобсбаума, редактировавшего его. Организационно оформилась осенью 1955, когда поэты начали еженедельно собираться в Лондоне в доме Хобсбаума, чтобы слушать и обсуждать стихи друг друга. С 1959 по 1965 место встречи «Г.» — дом ее нового председателя Эдварда Люси-Смита. В 1963 с выходом «Антологии поэтов Группы» (составители Хобсбаум и Люси-Смит), представившей творчество 17 авторов, «Г.» обрела широкую известность. Возникшая как содружество молодых поэтов одного поколения, объединенных поэтическим горением и жаждой общения, «Г.» в дальнейшем составила ядро современной английской поэзии, дав таких поэтов, как Ален Брауньджон (р. 1931), Джордж Макбет (р. 1932), Питер Портер (1929–74), Эдвард Люси-Смит (р. 1933), Филип Хобсбаум (р. 1932), Питер Мартин Белл (р. 1918), Адриан Митчелл (р. 1932). Питер Редгроув (р. 1932), Дэвид Уивелл (р. 1937), Флер Адкок (р. 1934). «Г.» не имела единой программы или манифеста. Объединяло участников «Г.» признание права поэтов на эстетический плюрализм, стремление к осуществлению синтеза разных эстетических канонов на основе усвоения лучшего в них. «Г.» исходила из того, что стихи так или иначе связаны с объективной действительностью; поэзия рациональна в лингвистическом оформлении, а значит, может быть предметом обсуждения; чтение стихов вслух важно, поскольку поэзия — функция речи. Чтение стихов вслух на поэтических собраниях возродило традиции устной поэзии, повлияло на поэтику литературы 1960–70-х в целом: программа Макбета на радио Би-Би-Си, в которой выступали поэты, способствовала популяризации поэзии. «Г.» была добровольным обществом поэтов, в котором царила атмосфера поиска и стремление выйти к широкому читателю. Опыт доказал возможность сотрудничества поэтов разных индивидуальностей, дарований, полярных эстетических установок. С 1965 организационная инициатива перешла к Беллу, «Г.» была переименована в «Цех поэтов» (The Writer's Workshop), объединявший более 100 участников и собиравшийся (раз в две недели) до 1972, и нерегулярно на протяжении остальных 70-х.

Лит.: *Скороденко В.А.* Поэзия // Английская литература 1945–1980. М., 1987; *Booth M.* British poetry 1964 to 1984. Boston, 1985.

Т.Н.Красавченко

«ГРУ́ППА 1925» (нем. Gruppe 1925) — сложившаяся в 1925–28 в Берлине группа писателей левой, буржуазно-демократической и коммунистической ориентации, часть которых в предшествующий период примыкала к экспрессионистам. Как писал в то время И.Р.Бехер, «Г.1925» — это попытка активизировать литературную жизнь Берлина. В группе объединились левобуржуазные и некоторые коммунистические писатели. Единственная

тема всех дискуссий — «Буржуазное и революционно-пролетарское искусство». В «Г.1925» входили Иоханнес Бехер, Альфред Дёблин, Бертольт Брехт, Эрнст Толлер, Леонхард Франк, Карл Тухольский, Эгон Эрвин Киш, Альберт Эренштейн, Макс Брод, Клабунд. Часть их после 1928 вошла в «*Союз пролетарско-революционных писателей*» Германии. «Г.1925» была своего рода моделью «единого фронта» немецких писателей и деятелей культуры против «реакции и фашизма». Политическая активность «Г.1925» выразилась, в частности, в протесте против предания Бехера суду (1927–28) по обвинению в «государственной измене», в борьбе против т.наз. «закона о литературной макулатуре и грязи». В то же время в своих авангардистских и радикально-политических инвективах против традиционной «респектабельной» литературы в лице Т.Манна, Г.Гауптмана, Т.Дойблера, Э.Момберта и «дурацкой» Академии поэтов «Г.1925» впадала в литературное сектантство.

Лит.: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Berlin; Weimar, 1967; Literatur im Klassenkampf. Beiträge zur sozialistischen Literatur der Weimarer Republik. Dortmund, 1973; *Petersen K.* Die Gruppe 1925: Geschichte und Soziologie einer Schriftstellervereinigung. Heidelberg, 1981. *А.В.Дранов*

«ГРУ́ППА 47» (нем. Gruppe 47) — литературное объединение ФРГ, основанное 10 сентября 1947 в Мюнхене Х.В.Рихтером и А.Андершем, в ту пору издателями журнала «Дер руф», вскоре запрещенного оккупационными властями. В «Г.47», не имевшую ни жесткой организационной структуры, ни четкой политической или литературно-эстетической программы, входили молодые писатели и критики, представлявшие новые литературные силы Германии после 1945. Собрания в 1947–55 происходили раз в полгода, в 1955–68 — раз в год (последние форумы прошли в 1972 в Берлине и в 1977 в Заульгау). На них заслушивались еще неопубликованные произведения участников и присуждалась премия «Г.47». В 1950–60-е «Г.47» считалась наиболее влиятельной литературной группировкой ФРГ. Среди писателей, входивших и примыкавших к ней — Ильзе Айхингер, Альфред Андерш, Ингеборг Бахман, Генрих Бёлль, Пауль Целан, Ханс Магнус Энценсбергер, Гюнтер Грасс, Хельмут Хайсенбюттель, Вальтер Иенс, Уве Ионзон, Вольфганг Кёппен, Зигфрид Ленц, Мартин Вальзер, Петер Вайс, Габриэла Воман. Большинство из них придерживалось метода художественного жизнеподобия, резко критиковало западногерманскую действительность, занимало антивоенные и демократические позиции, призывая к свободе личности, к либеральному порядку, к демократическому правовому государству, стремясь одновременно «демократизировать социализм и социализировать демократию». Основу их общественно-политических настроений составляла антифашистская и антиавторитарная тенденция. Такая позиция вызывала нападки как справа (за «осквернение родного гнезда» и «попрание национальных святынь»), так и слева (за «политический дилетантизм» и «интеллигентскую близорукость»). В литературно-художественном плане безоговорочно отвергались консервативные традиции, напоминавшие об идеологии «крови и почвы», все, связанное о эстетическими догмами национал-социалистического искусства (как, впрочем, и наиболее одиозными принципами *«социалистического реализма»*). Среди важнейших литературных тем и топосов «Г.47» — «расчет» с нацистским прошлым, перипетии судьбы немецких интеллигентов в годы войны, послевоенной разрухи и последующего «экономического чуда», духовные искания, попытки обретения мыслящей и тонко чувствующей личностью своего «самостояния» в чуждом ей, жестоком и бездуховном мире (что говорит о сложно опосредованном продолжении традиций поэтики немецкого «воспитательного» и философского романа). Как отмечал Бёлль, «общей тенденцией группы был своего рода «критический реализм» (Die Gruppe 47. 1967. S. 390), отнюдь не магический», хотя ряд авторов (в т.ч. и сам Бёлль в своих ранних новеллах) прибегали к элементам фантастики, сказочности и гротеска.

Лит.: *Млечина И.В.* Литература и «общество потребления»: Западногерманский роман 60-х — начала 70-х гг. М., 1975; Gruppe 47. Die Polemik um die deutsche Gegenwartsliteratur: Eine Dokumentation / Hrsg. K.Ziermann. Fr./M., 1966; Die Gruppe 47: Bericht, Kritik, Polemik / Hrsg. R.Lettau. Neuwied; Berlin, 1967; *Mandel S.* Group 47. Carbondale, 1973; *Kröll F.* Die Gruppe 47. Stuttgart, 1977; Die Gruppe 47 / Hrsg. H.L.Arnold. München, 1980. *А.В.Дранов*

«ГРУ́ППА 61» см. «*Дортмундская группа 61*».

«ГРУ́ППА 63» (ит. Gruppo '63) — итальянское неоавангардистское объединение (1963–69), деятельность которого заключалась в издании ряда журналов «Иль Верри» (1956, продолжается), «Малебольдже» (1964–67), «Куиндичи» (1967–69; был закрыт из-за разногласий, вместе с ним прекратилась деятельность «Г.63»), а также в организации ежегодных встреч-конференций (1963–67). В 1976 Ренато Барилли и Анджело Гульельми подготовили итоговую антологию «Группа 63. Критика и теория». Возникновению «Г.63» предшествовало появление журнала «Иль Верри» (главный редактор — Лучано Анчески) и выход в 1961 поэтического сборника «Новейшие. Поэзия 60-х годов», куда вошли стихотворения подготовившего сборник Альфредо Джулиани (р. 1924), Элио Пальярани (р. 1927), Эдоардо Сангуинетти (р. 1930), Нанни Балестрини (р. 1935) и Антонио Порта (1935–89), а также шесть теоретических статей, которые впоследствии вошли в антологию Барилли и Гульельми. Эти поэты — наряду с прозаиком и критиком Джордже Манганелли (1922–90) и прозаиком Альберто Арбазино (р. 1930) и представляли «Г.63», которую объединяло не столько стремление выработать единую эстетическую программу, сколько неприятие литературы предшествующего периода, прежде всего — 1950-х (К.Кассола, Дж.Бассани, А.Моравиа, П.Пазолини) и стремление учесть опыт европейского авангарда первых десятилетий начала 20 в. Социальной ангажированности, гражданскому пафосу и языку *неореализма* были противопоставлены ирония и произвольное обращение с языком, традиционным моделям повествования — опыт французского *«нового романа»*. В «Г.63» можно выделить две основные тенденции. Ренато Барилли (р. 1935) и Анджело Гульельми (р. 1929) видели эволюцию литературных жанров и языка вне исторического контекста, тогда как Сангуинетти связывал формальные поиски с идеологическими установками (новый язык как разрыв с буржуазным обществом).

Лит.: *Гульельми А.* Группа 63 // Называть вещи своими именами. М., 1986; *Balestrini N.* Gruppo '63. La nuova letteratura. Milano, 1964; Gruppo '63. Critica e teoria. Milano, 1976. *Н.Б.Карданова*

Д

ДАДАИ́ЗМ (фр. dada, «деревянная лошадка»; слово выбрано наугад в случайно открытой странице словаря) — движение в литературе и искусстве 20 в. Основано во время первой мировой войны художниками и поэтами-эмигрантами одновременно в Цюрихе и Нью-Йорке — независимо друг от друга. После окончания войны в основном получает распространение в Германии и Франции. К 1922–23 постепенно сходит на нет. Война во многом стала катализатором в формировании идеологии Д. Опыт варварской бойни, доказавший ничтожность человеческой жизни, обусловливает у дадаистов ощущение бессмысленности существования. Обнажившаяся хрупкость здания европейской культуры приводит их к мысли о необходимости уничтожения самого человеческого разума и всех его достижений, искоренения культурных парадигм, которые, с точки зрения Д., ответственны за произошедшую катастрофу. Поэтому основное внимание дадаисты уделяли разложению слова — как того, на чем строится европейская цивилизация. Стержнем публичных выступлений Д. становится чтение фонетической поэзии или монотонное воспроизведение бессвязных звуков — творчество как таковое исчезает или сводится к самому простейшему выражению, крику. Дадаисты восстают против *реализма*, правдоподобия, шире — традиции вообще, проповедуя сдобренную *черным юмором* полную свободу творца. В живописи Д. принимает формы *коллажа* (хаос которого отрицает само понятие порядка), механистических картин футуристического или конструктивистского толка (где всегдашнее преклонение культуры перед человеком заменяется восхищением машиной) или странных, алогичных композиций, отчасти вдохновленных метафизической живописью Джорджо де Кирико, где нарушаются традиционные связи предметов. Уничтожение языка как лингвистического феномена распространяется дадаистами и на разрушение языка в более широком смысле — языка культуры. Центральной практикой здесь становится осмеяние культуры, ниспровержение признанных ценностей путем инверсии акцентов с серьезного и благоговейного на дерзкий и шутовской, а также тотальное оболванивание зрителя.

Д. в гораздо большей степени, нежели течения прошлого, *классицизм* или *символизм*, существовал в тесной связи литературы и изобразительного искусства. Обе части этого симбиоза равным образом направлены на единое потрясение всей западной цивилизации, а художники зачастую были и поэтами (Р.Хаусманн, Г.Арп, К.Швиттерс, Ф.Пикабиа). С разрушительным, антисоциальным характером Д. связана и высокая политическая ангажированность участников движения, близких анархистам и коммунистам. Д. стал первым по-настоящему международным течением искусства, когда внутри одной группы собираются люди нескольких национальностей, а дадаисты одной страны находятся в тесной связи с зарубежными единомышленниками. На формирование бунтарского и антитрадиционалистского настроя будущих дадаистов решающее влияние оказал Марсель Дюшан (1887–1968). В начале 1910-х Дюшан приходит к предельно фактографическому и анонимному изображению повседневных предметов, выставляя затем сами эти предметы как самостоятельное произведение искусства, «реди мейд» (англ. «готовое изделие») — «Дробилка для шоколада № 2» (1913–14); «Колесо от велосипеда» (1913), «Сушилка для бутылок» (1914). Этим жестом Дюшан выражает идею смерти искусства и высшую свободу автора. Исповедовавшийся Дюшаном принцип жизни как искусства также впоследствии подхватывается дадаистами.

Цюрихская группа Д. складывается в феврале 1916. Основными участниками стали поэты — немцы Гуго Балль (1886–1927) и Рихард Хюльзенбек (1892–1974), румын Тристан Тцара (Сами Розенштоk, 1896–1963); художники — румыны Марсель Янко (1895–1984) и Артур Сегал (1875–1944), немцы Ганс (Жан) Арп (1886–1966), Ганс Рихтер (1888–1976), Кристиан Шад (1894–1982), голландцы Отто ван Реес (1884–1957) и Адя ван Реес (1876–1959) и швейцарка Софи Таебер (1889–1943). Местом встреч становится «Кабаре Вольтер», вскоре уже настолько ассоциировавшееся с «безумным» духом Д., что члены группы называют так выпускавшийся ими в 1916 альманах. Вечера в «Кабаре Вольтер» — само название осмеивает достижения европейского разума, — в знак протеста против установленного порядка объединяли выставки живописи, чтение стихов, танец и шумовую музыку. Откровенно издевательское искусство вызывало предсказуемое — и искомое дадаистами — негодование публики. В 1916 «Кабаре Вольтер» закрывается, Балль уезжает из города, и инициатива переходит к деятельному Тцара, который сегодня чаще всего ассоциируется с феноменом Д. Тцара начинает публикацию журнала «Дада» (4 номера, до 1919), и фраза из его «Манифеста Дада» (№ 3, 1918) становится своего рода лозунгом всего движения: «Дада не означает ничего». В историю Д. цюрихская группа, помимо самого духа вечеров «Кабаре Вольтер», вошла абстрактными (фонетическими) стихотворениями Балля («Караван», 1917) — внешне бессмысленным набором звуков, напоминавшим бормотание шамана. Вся деятельность группы была «протестом против упадка ценностей, рутины и спекуляции, призывом ко всем формам искусства установить новую основу для творчества» (Янко). Иррационализм, признание случая одним из ведущих стимулов творчества, апология смеха и сознательный поиск скандала — вот векторы Д., заложенные в Цюрихе.

Ок. 1915 (и до 1921) идентичное движение формируется в Нью-Йорке вокруг Дюшана и художника и писателя Франсиса Пикабиа (1879–1953), инстинктивно почувствовавших необходимость в обновлении языка искусства. В разное время в группу входили художники-французы Альбер Глез (1881–1953) и Жан Кротти, поэт Артюр Краван (1881–1920), композитор Эдгар Варез (1883–1965), а также американские художники Мортон Шамберг, Артур Дав (1880–1946) и Ман Рэй (Эммануэль Реденски, 1890–1976). Покровителями группы и организаторами выставок и публикаций стали коллекционер Уолтер Аренсберг (1878–1954) и фотограф Аль-

фред Штиглиц (1864–1946), выпускавший журнал «291» (12 номеров, март 1915 — февраль 1916). Другими заметными публикациями стали журналы Дюшана «Слепец» (2 номера, апрель — май 1917) и «Rongwrong» (май 1917), а также «Динамит» (1919) Ман Рэя. Именно тройка самобытных художников — Дюшан, Пикабиа и Ман Рэй — и составляла творческое ядро группы. Дюшан продолжает эксперименты с «реди-мейдами», выставив как произведение искусства писсуар («Фонтан», 1917), с тех пор ставший мгновенно узнаваемым символом современного искусства. Пикабиа подхватывает отстраненность и творческую издевку Дюшана в картинах, вдохновленных техническими чертежами и миром машин («Пароксизм боли», 1915; «Скорей, машины», 1916). Ман Рэй, продолжая заниматься живописью, экспериментировал с фотографией («рейограммы»).

В Берлине искусство, предвещавшее дух Д., было связано с журналами бр. Херцфельде «Новая молодежь» и Рауля Хаусманна (1886–1971) «Свободная улица», с которым сотрудничал художник Иоганнес Баадер (1875–1978). С 1917 из Цюриха возвращается Хюльзенбек (в 1920 публикует «Альманах Дада»), и группа обретает более четкие очертания и идеологическую платформу. В т.наз. «Правительство Дада-Берлин» входят художники Георг Гросс (1893–1959), Джон Хартфилд (Гельмут Херцфельде, 1891–1968), Ханна Хох (1889–1978), Отто Дикс (1891–1969) и работавшие в Цюрихе Рихтер и Артур Сегал; к ним примыкают фотографы — швед Викинг Эггелинг (1880–1925) и голландец Поль Ситроен (1896–1983), художники — немцы Рудольф Шлихтер (1890–1955) и Георг Шольц (1890–1945). С 1918 начинает работу Клуб Дада, выходят журналы «Бедствие» и «Дада» Хаусманна (три номера, 1918–1920), проходит крупная «Первая международная ярмарка Дада» (1920). Немецкий Д., особенно в Берлине, был тесно связан с политикой. Глубоко переживая политический распад страны и последствия войны, берлинцы занимают открыто антипрусские, антибуржуазные и антилиберальные позиции, протестуют против учреждения Веймарской республики. Главным художественным достижением берлинского Д. стало совершенствование коллажа, заимствованного из кубизма, но обогащенного техникой фотомонтажа. Хаусманн одним из первых начинает писать «абстрактные» стихотворения, составленные из звуков, *ономатопей* и просто букв (FMSWB, 1918); схожим образом построены и многие его коллажи («Синтетический кинотеатр живописи», 1918) и коллаж-объекты («Дух нашего времени / Механическая голова», 1919–20). Творчество Баадера, делавшего ставку на повседневную эксцентричную провокацию, выдержано в таком же «бешеном» стиле («Великая пласто-, дио-, дада-драма», 1920). Классикой ангажированного искусства становятся фотомонтажи Хартфилда («Десять лет спустя: Отцы и дети», 1924). В Берлине зарождается и дадаистское кино — абстрактные фильмы Рихтера и Эггелинга. В Ганновере единственным представителем Д. был Курт Швиттерс (1887–1948), чье творчество и широкие международные связи делают его одним из наиболее видных представителей Д. С 1919 свои произведения он называет «искусством Мерц» (взятый наугад центральный слог вывески Kommerzbank): это схожие с экспериментами Балля стихотворения и скульптуры («Разъятые силы», 1920; «Святая скорбь», 1920), живопись и издававшийся им журнал «Мерц» (1923–32). Часто поэзия и живопись соединялись в одном произведении («И-Картина», 1919; «Составная поэма-картина», 1922). Швиттерс одним из первых пришел к тому, что позже получит название хэппенингов. К художникам Максу Эрнсту (1891–1976) и Теодору Бааргельду (1895–1927) в Кельне в 1919 присоединяется Ганс Арп; совместно они выпускают журнал «Вентилятор» (1920). Позже в группу входят художники Антон Редершайдт (1892–1970), Франц Вильгельм Зайверт (1894–1933) и Ангелика Хорле (1899–1923). Эрнст пишет картины в конструктивистском ключе, но уже в ранних произведениях чувствуется его обычная насмешка и издевка над традиционной живописью. Вместе с Арпом он работает над серией причудливых фотомонтажей «Фатагага» (сокр. «производство гарантированно газометрических картин»). Деятельность группы прекращается к 1922, когда Арп уезжает в Париж вслед за перебравшимся туда в 1920 Эрнстом.

Парижский период многими признается наивысшим воплощением Д., апогеем его развития. Отчасти это объясняется тем, что основные приемы его уже были отработаны ранее, а потому Д. в Париже стал своего рода результирующей опыта предыдущих группировок, быть может, не такой самобытной, но запоминающейся. Предадаистская деятельность в Париже, помимо вездесущих Дюшана и Пикабиа, связана с именем Кравана, «поэта-боксера», как он себя называл. Он издавал журнал «Немедленно» (5 номеров, апрель 1912 — март 1915), где смешивал невероятные рассказы-выдумки с обзорами его любимых боксерских поединков и оскорблениями тогдашних знаменитостей (за которые он даже попадал в тюрьму). Скандалист и неутомимый провокатор, Краван, наряду с Дюшаном, воплощал принцип «жизненного Дада».

Отличительной чертой парижского Д. становится его преимущественно литературная ориентация — группу возглавляет поэт Андре Бретон (1896–1966), оспаривавший лидерство у Тцара; говорит за себя и название основного журнала группы — «Литература» (33 номера, 1919–24) — в буквальности названия и мыслилась насмешка над традиционной словесностью. Литературе посвящен и единственный номер журнала Тцара «Бородатое сердце» (1922). Другие лидеры группы также были поэтами — Филипп Супо (1897–1990), Поль Элюар (1895–1952), Луи Арагон (1897–1982). Своего рода «визитной карточкой» дадаистской поэзии Парижа стало автоматическое письмо (развитое уже в *сюрреализме*) — текст, свободный от контроля разума. Из литераторов, позже примкнувших к Д., следует отметить Пьера Дриё ла Рошеля (1893–1945), Рене Кревеля (1900–35), Робера Десноса (1900–45), Роже Витрака (1899–1952), Жака Барона (1905–86), Бенжамена Пере (1899–1959), Пьера де Массо (1900–69) и Сергея Шаршуна (1888–1975). Все художники парижского Д. имели опыт предыдущих группировок. Вкус Пикабиа к провокации, насмешке и нонсенсу набирает силу и проявляется в картинах («Соломенная шляпа», 1921–22; «Мышьяковый глаз», 1921), стихах (сборники «Ясли нежных чувств» и «Стихотворения и рисунки девицы, рожденной без матери», оба 1918) и памфлетах («Иисус Христос — авантюрист», 1920); однако Пикабиа существует довольно автономно, то присоединяясь к группе, то разрывая отношения — отражением таких метаний стали его журналы «391» (19 номеров, 1917–1924) и «Каннибал» (2 номера, апрель — май 1920).

Ман Рэй с 1921 работает над причудливыми объектами, позже популярными у сюрреалистов: «Подарок» (1921, утюг с подошвой, утыканной гвоздями) и «Неразрушимый объект» (1923, метроном, на стрелке которого прикреплена фотография глаза). Дюшан переходит к «подправленным» реди-мейдам и создает истинный шедевр авангарда: L.H.O.O.Q (1919, репродукция «Джоконды» с пририсованным усиками; аббревиатура читается как «ей невтерпеж, аж жжет») — апогей десакрализации искусства, насмешка над образом, запечатленным в массовом сознании. В 1923 он оставляет незаконченной картину на стекле «Невеста, раздетая своими холостяками, собственной персоной» (1915–23), где обычное исследование многомерного пространства превращается в метафору творческого произвола и непостижимости искусства), и на многие годы уходит из искусства. Эрнст в 1921 начинает использовать для своих работ фрагменты старинных гравюр, создавая внешне реалистичные, но совершенно невероятные картины, блещущие нездешним юмором («Изготовление клея из костей», 1921). Самой громкой публичной акцией парижских дадаистов стал провокационный Фестиваль Дада (1920), но и он, и другие манифестации, по сути, лишь пытались воссоздать дух Цюриха. Процесс Барреса (1921, воображаемый суд дадаистов над писателем-традиционалистом Морисом Барресом) и Парижский конгресс Дада (1922, где произошел раскол с Тцара) свидетельствуют о кризисе движения и вскоре Бретон уже напишет «Манифест сюрреализма», положивший начало этому движению в искусстве 20 в. Самая известная акция парижского Д. — объединенная постановка балета Пикабиа и Эрика Сати «Спектакль отменяется» и демонстрация фильма Пикабиа и Рене Клера «Антракт» (декабрь 1924) — состоялась уже после образования сюрреалистической группы.

Д. распространился по всему миру: в Италию (Джулио Эвола), Россию (Илья Зданевич — Ильязд), Чехию (Яромир Кречьяр), Венгрию (Ласло Мохой-Надь), Бельгию (Поль Йоостенс, Мишель Сефор и Клеман Пансаэрс) и Нидерланды (Тео ван Дусбург). Несмотря на очень краткий срок своего существования, Д. значительно повлиял на дальнейшее развитие искусства. Сюрреализм, *леттризм*, *УЛИПО*, ситуационизм, искусство хэппенинга, *концептуализм*, минималистическая и шумовая музыка, поп-арт и кинетическое искусство — вот немногие из направлений, обязанных ему своим существованием. Технические приемы, отработанные Д. — коллаж, кино, эксперименты с типографским оформлением и с фотографией — используются еще шире.

Лит.: *Сануйе М.* Дада в Париже. М., 1999; *Richter H.* Dada, Kunst und Anti-Kunst. Köln, 1964; *Béhar H.* Étude sur le théâtre Dada et surréaliste. P., 1967; *Last R.W.* German Dadaist literature. N.Y., 1973; *Hugnet G.* Dictionnaire du Dadaïsme, 1916–1922. P., 1976; Dada Berlin: Texte, Manifeste, Actionen / Hrsg. *H.Bergius*, *K.Riha*. Stuttgart, 1977; Dada in Europa: Werke und Dokumente. Berlin, 1977; *Wohl H.* Dada: Berlin, Cologne, Hannover. L., 1980; Dada á Zürich. Zürich, 1985; New York Dada / Ed. R.Kuenzli. N.Y., 1986; *Dachy M.* Journal du mouvement Dada, 1915–1923. Genève, 1989; *Béhar H., Carassou M.* Dada, histoire d'une subversion. P., 1990.

С.Б.Дубин

ДА́ЙДЖЕСТ (англ. digest — краткое изложение) — 1. Издание, содержащее сокращенное изложение художественного или иного произведения; 2. Периодическое издание, перепечатывающее материалы или их фрагменты из других изданий.

ДА́КТИЛЬ (греч. daktylos — палец) — 1. В античном стихосложении стопа из четырех *мор*, строения — ⏑⏑ употреблялась преимущественно в *гекзаметре* и *пентаметре*; 2. В *силлабо-тоническом стихосложении — метр*, образуемый стопами из трех слогов с *сильным местом* на первом; сильное место заполняется обязательно-ударным слогом, и только начальный слог строки, часто пропускающий ударения, может считаться произвольным (х⏑⏑ ⏑⏑⏑ ...). В русском стихе 18 в. преобладали 2- и 4-стопные Д. («Суетен будешь / Ты, человек...», 1759, А.П.Сумароков; «Всадника хвалят: хорош молодец...», анонимное, приписывается Ф.Г.Волкову), в 19 в. — 4- и 3-стопные («Где твое личико смуглое..., 1855, Н.А.Некрасов).

М.Л.Гаспаров

«ДАЛИБО́РКА» (чеш. Daliborka — башня пражского замка, в которой был заключен рыцарь Далибор, 1497) — литературный кружок в Праге, основан летом 1924 четырьмя русскими писателями: С.К.Маковским, Д.Н.Крачковским, В.А.Амфитеатровым-Кадашевым и П.А.Кожевниковым, к которому впоследствии перешло руководство и председательство в кружке. Петр Алексеевич Кожевников (1871–1933) — прозаик и литературный критик, сотрудник периодических изданий как в России, так и в эмиграции (с 1914). Свое название кружок получил от кафе в Праге, в котором первоначально собирался. Позднее эти собрания были перенесены в другое пражское кафе — «Опера», где и проходили регулярно, с перерывом на летние каникулы, по пятницам с 4 до 7 часов вечера. Целью своей кружок ставил создание в Праге русского литературного очага, где было бы возможным общение между писателями, чтение и обсуждение литературных произведений, беседы и доклады на литературные темы, устройство публичных литературных вечеров и выставок. В планы «Д.» входило также сближение со славянской культурой: переводы на русский язык чешской литературы, сотрудничество с чешскими писателями. По инициативе Кожевникова в «Д.» была привлечена русская литературная молодежь. «Отношение старших писателей к молодым в «Далиборке» всегда было чисто товарищеским» (Русские в Праге. 1918–1928 гг. / Ред. С.П.Постников. Прага, 1928. С. 138). В «Д.» не было членства — кружок был открыт для всех. Через «Д.» прошла вся талантливая литературная молодежь русской Праги, нередко вступившая потом в другие литературные объединения. В свои литературные занятия «Д.» не вносила политики или партийности. Кружок рекомендовал молодым участникам, в среде которых были популярны идеи «возвращенчества», внимательно следить за тем, что публикуется в России, быть в курсе ее литературных новинок. Вместе с тем, по мнению Кожевникова: «Дело писателя-эмигранта не только тосковать по Родине, но принять свое эмигрантское состояние, свою эпоху, к ней приложить свое творчество и лишь со своим собственным новым творческим багажом вернуться на Родину» (Славянская книга. Прага, 1926. № 3. С. 168). Сам Кожевников, выступая против «эмигрантской тоски», в своих рассказах пытался обрисовать психологию эмигрантов. На собраниях «Д.» частыми гостями были представители литературного «эмигрантского Олимпа», по определению Н.Е.Андреева («О русской литературной Праге» // Русский альманах. Прага, 1981. С. 344). Кружок несколько раз устраивал

публичные вечера молодых поэтов и прозаиков в «Чешско-Русской Едноте», которая существовала в Праге с 1919 по 1928. Это была общественно-культурная организация взаимного сближения и изучения чешской и русской культуры с помощью лекций, литературных вечеров, концертов, выставок и других акций, «место духовных радостей и морального отдыха от тяжелых переживаний изгнания» (Русские в Праге. С. 117–118). В совместных вечерах «Д.» и «Чешско-Русской Едноты» принимали участие чешские прозаики и поэты: П.Кржичка, Ф.Кубка, В.Свобода, И.Гостовский. В 1933 «Д.» прекратила свое существование в связи с кончиной ее бессменного руководителя П.А.Кожевникова, а также переездом из Праги во Францию, США и другие страны многих ее участников. *В.А.Соколова*

«ДАРМШТА́ДТСКИЙ КРУЖО́К» (нем. Darmstädter Kreis) — кружок немецких писателей-сентименталистов в Дармштадте в 1769–73, сложившийся вокруг писателя Иоганна Генриха Мерка (1741–91). К «Д.к.» принадлежали И.Г.Гердер, И.В.Гёте. «Д.к.» поддерживал дружеские связи со многими литераторами (Ф.Клопшток, К.М.Виланд, И.В.Л.Глейм, Софи де Ларош, братья Ф. и Г.Якоби, И.К.Лафатер), осуществлял переводы произведений У.Шекспира, А.Э.К.Шефтсбери. Воспоминания о деятельности «Д.к.» запечатлены в 12 и 13 книгах автобиографической книги «Поэзия и правда из моей жизни» (1811–33) Гёте.

Лит.: *Gunzert W.* Darmstadt und Goethe. Darmstadt, 1949. *А.Н.*

ДАСТА́Н — в тюркоязычных литературах поэма или проза со стихотворными вставками, основанная на легендах и преданиях («Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун» Низами, главы из «Шахнаме» Фирдоуси).

«ДВИЖЕ́НИЕ» (англ. Movement) — группа английских поэтов и прозаиков: Элизабет Дженнингс (р. 1926), Кингсли Эмис (р. 1922), Доналд Дейви (1922–95), Деннис Дж.Энрайт (р. 1920), Джон Уэйн (р. 1925), Роберт Конквест (р. 1917), Джон Холлоуэй (р. 1920), Филипп Ларкин (1922–85), Том Ганн (р. 1929) (название группе дал в 1954 литературный редактор журнала «Спектейтер» Дж.Д.Скотт). Программные антологии — «Поэты 1950-х», составленная Энрайтом, «Новые строки» (1956) — Конквестом. Поэты «Д.» выступили против современного «культа» Дилана Томаса (1914–53), т.е. против гипертрофии эмоциональности, стремления находить в реальности некий скрытый, тайный смысл, против предпочтения интуиции и поэтического озарения разуму. Дейви в книге «Чистота языка в английской поэзии» (1952), которая наряду с предисловием Конквеста к «Новым строкам» могла бы претендовать на роль манифеста группы, предлагал современникам свод неоклассицистских правил: апеллировал к здравому смыслу, разуму, обосновывал необходимость конкретности, возвращения «на землю». Эстетико-философские принципы «Д.» — антиромантическая направленность, ясность мысли, ирония, эрудиция, обстоятельность, объективизм, восстановление в правах «обыденного», поэтической формы и гармоничной связи между писателем и читателем. Стихам поэтов «Д.», при всем различии их творческих индивидуальностей, присущи простота, рассудочность, интеллектуализм, склонность к снижению, «вещности», порой при утрате непосредственности и лиризма. Наиболее характерный для «Д.» поэт — Холлоуэй: его стихи формально совершенны, беспристрастно невозмутимы, апеллируют к разуму, экономны, логичны, почти документально описательны. Наиболее талантливый — Ларкин, который, полемизируя с Т.С.Элиотом, считал главным для поэта не продолжение традиций, а создание своего мира и призывал поэтов, проявив интерес к обычной жизни, обратиться к любому грамотному человеку. Великим английским поэтом 20 в. участники Д. считали Т.Гарди, воплощавшего, на их взгляд, подлинно национальные качества — гуманность, ироническое приятие жизни, умеренность. Эстетика «Д.» пульсировала между полюсами — «элитарности», «академизма» (Дейви) и среднего вкуса (Ларкин). В целом же поэты «Д.» писали для университетски образованного читателя. «Д.» исчерпало себя к концу 1950-х. Творчество Ларкина, Дженнингс, Ганна, Дейви, Энрайта, выдающихся послевоенных поэтов, вышло за рамки эстетики «Д.», но именно она определила направленность их творчества. Ее воздействие ощутимо и в прозе Эмиса. «Д.» оказало влияние и на английскую поэзию в целом, способствовав конкретизации смысла стиха, дисциплине мысли и образа, созданию ясной, логичной поэзии, приближению поэзии к жизни. Оно заставило поэтов разных эстетических ориентаций (Т.Хьюза, Ч.Томлинсона, В.Скэннела, Д.Силкина) особое внимание уделить мастерству формы, архитектонике стиха. Поэтика «Д.» оказала влияние на творчество более молодых поэтов — Энтони Твейта (р. 1930), Джорджа Макбета (р. 1932), стихи которых добавлены Конквестом во второй выпуск антологии «Новые строки» (1963). «Д.» содействовало подготовке поэтической революции 1960-х.

Лит.: *Скороденко В.А.* Английская поэзия (1945–1970). Критико-библиографический обзор. М., 1972; *Morrison B.* Movement: English poetry and fiction of the 1950-s. Oxford, 1980. *Т.Н.Красавченко*

ДВУСЛО́ЖНЫЕ РАЗМЕ́РЫ — в *силлабо-тоническом стихосложении — ямб* и *хорей*, ритм которых в русском стихе строится на чередовании обязательно-безударных [∪] и произвольных [х] слогов: (∪)х∪х∪х...; на последнем сильном месте (см. *Сильное место и слабое место)* произвольный слог всегда ударен, на остальных более частоударные и более редкоударные позиции чередуются через одну (3-стопники «Грустная картина», «Чернильница моя»; 4-стопники «А царица молодая», «Адмиралтейская игла», оба — А.С.Пушкин; 5-стопник «И летопись окончена моя», Пушкин; 6-стопник «Вдоль по улице метелица метёт»), если этому не препятствует склонность хорея к безударности первого слога (5-стопник «Выхожу один я на дорогу...», 1841, М.Ю.Лермонтов) или наличие цезур (6-стопники «Долго не сдавалась Любушка-соседка», 1853, Н.А.Некрасов, «Надменный временщик, и подлый и коварный...», 1820, К.Ф.Рылеев). Ср. *Трехсложные размеры.* *М.Л.Гаспаров*

ДВУСТИ́ШИЕ, д и с т и х — простейшая форма *строфы*: два стиха одинакового (как в арабском *бейте)* или неодинакового (как в *элегическом дистихе)* ритмического строения. Бывает самостоятельным стихотворением (в жанре *эпиграммы*, *эпитафии*, надписи). *М.Л.Гаспаров*

ДЕБА́Т (позднелат. debatum — схватка, спор) — обозначение диалогического жанра в поэзии, особенно народной и средневековой. Д. зарождается в обрядовой календарной поэзии («прение весны с зимой» и др.), развивается и расширяет тематику в культуре состязаний певцов, включает в себя дидактический материал (песни «Эдды Старшей», 13 в., *духовные стихи*). Д. входит в европейскую литературу в *буколике* и расцветает в средневековой литературе под перекрестным влиянием античной буколики, христианского катехизиса и романо-германо-славянского фольклора («прения» души с телом, веры с разумом, фортуны с философией, рыцаря с клириком, богатого с бедным, розы с лилией, вина с водой и пр.). Оказал влияние на становление античной и средневековой *драмы*, философского *диалога*.

Лит.: *Батюшков Ф.Д.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. СПб., 1891; *Walther H.* Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters. München, 1920. *М.Л.Гаспаров*

ДЕ́ЙСТВИЕ — 1. Поступки персонажей эпических и драматических произведений в их взаимосвязи, составляющие (наряду с событиями, происходящими независимо от намерений героев) важнейшую сторону *сюжета*. Элементарные единицы Д. — высказывания, движения, жесты, мимические акты персонажей, выражающие их эмоции, мысли, главное же — намерения. Д. может быть преимущественно внешним, основанным на *перипетиях*, что характерно для У.Шекспира, либо главным образом внутренним, при котором, как это бывает у А.П.Чехова, переменам подвержены более умонастроения героев, нежели их практически-жизненное положение. Если внешнее Д. обнаруживает преимущественно конфликты локальные и преходящие, которые возникают, обостряются и разрешаются в рамках изображенной цепи событий, то Д. внутреннее наиболее благоприятно для постижения устойчивых конфликтных положений, остающихся непреодоленными и в *финалах* произведений.

Поступки персонажей, будучи взаимообусловлены, составляют единое действие, которое Аристотель считал нормой как драматического, так и эпического сюжетосложения: в трагедиях и эпопеях должно даваться изображение «одного и притом цельного действия» (Аристотель. 1451a33). В эпических жанрах причинно-следственные связи между поступками персонажей и изображенными событиями нередко ослабляются либо отсутствуют вовсе. Таковы прозаические произведения Ф.Рабле, М.Сервантеса, Дж.Свифта, поэмы Н.А.Некрасова и А.Т.Твардовского, многие автобиографические повести. Традиционное единое Д. порой отсутствует и в драмах («Вишневый сад», 1904, Чехова), хотя в большинстве драматических произведений принцип единства Д. соблюдается. Более широкий смысл термин «Д.» имеет у Г.Э.Лессинга: «действиями», составляющими предмет словесного искусства (поэзии), он называет все явления художественного мира, которые имеют временну́ю протяженность (т.е. процессы), противопоставляя их расположенным в пространстве неподвижным предметам (сфера живописи). 2. Часть драматического произведения или спектакля (см. *Акт*).

Лит.: *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. М., 1968. Т. 1.; *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1963. *В.Е.Хализев*

ДЕКАБРИ́СТСКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА. Декабристами называют участников восстания 14 декабря 1825 на Сенатской площади в Петербурге, а также их ближайших сподвижников, входивших в тайные политические общества как в северной столице, так и на юге России. В обширном литературном наследии декабристов (стихи и художественная *проза*, *критика* и *публицистика*, историография и *мемуары*) главное место занимает поэзия, представленная образцами лирических, лиро-эпических, эпических и драматических жанров. При всей многоликости и разнородности ее явлений, весьма частых несовпадениях идейной направленности и художнических позиций и предпочтений, несходстве индивидуальных стилей, резко отличающих одного мастера от другого, в русском сознании давно сложился образ словно бы единого «Поэта-декабриста» с его личной судьбой, подвижническим участием в отечественной истории (особенно в освободительном движении) и значительным вкладом в родную словесность. Этому содействовала начавшаяся еще в 19 в. издательская традиция *антологий* декабристской поэзии (наряду с тем, что произведения крупнейших ее представителей изданы отдельно), в которых под одной обложкой собраны «трудносовместимые» творцы и тексты, медлительная архаика уживается с порывистой романтикой, подлинные шедевры больших поэтов с непрофессиональным косноязычием третьестепенных стихослагателей. Кроме К.Ф.Рылеева, чей поэтический дар вкупе с беспримерно трагической судьбой выдвигает его имя на первое место, к числу наиболее выдающихся поэтов-декабристов, относят Ф.Н.Глинку, П.А.Катенина, В.Ф.Раевского, Г.С.Батенькова, В.К.Кюхельбекера, А.А.Бестужева-Марлинского (который еще более известен как писатель-прозаик), А.И.Одоевского. Жанровый состав их поэзии, ее стилистическая палитра и репертуар версификационных форм отличаются многообразием, включая, помимо широко распространенных, расхожих явлений, всевозможные раритеты и уники изобретательности: черты *мистерии* в драме Кюхельбекера «Ижорский» (1829–41), экспериментальная языковая архаика поздних батеньковских *од*, пятистопные (*гекзаметр* минус одна стопа) дактилохореические *дольники* в «были» Катенина «Инвалид Горев» (1836), лишь на одну четверть зарифмованная *октава* в поэме Одоевского «Василько» (1829–30) и многое другое, достойное стать примечательными экспонатами в музее редких форм. Неосмотрительно ценить превыше всего в декабристских стихах гражданственную идейность, не замечая при этом тонкого мастерства, собственно поэтических находок и достоинств. «Из искры возгорится пламя» (1827, из ответа Одоевского на послание А.С.Пушкина декабристам) — отнюдь не только политический лозунг, взятый эпиграфом к ленинской «Искре», но яркий художественный образ в контексте искусно и сложно организованного стихотворения, где мотивы разгорающегося огня и плавящегося металла создают раскаленную атмосферу кузницы, в которую напоследок врывается струя свежего воздуха: «радостно вздохнут народы». Подобным высоким артистизмом покоряют многие стихи декабристов, воздействуя именно на эстетические (в большей мере, нежели на гражданские) чувства восприимчивого читателя.

Становление декабристской поэзии изначально ознаменовалось обращенностью к традициям гражданственного *классицизма*, патриотическим пафосом

(многие будущие декабристы — участники Отечественной войны 1812–13). Позже, в 1820-е, в нее пришел *романтизм*, который привычно называть гражданским, или революционным; рылеевская поэма «Войнаровский» (1825) — предсмертная удача поэта — открыла новую страницу русского *байронизма*. После катастрофы 1825 Муза декабристов становится скорбной, трагической, нередко склонной к мрачному мистицизму, хотя время от времени дают о себе знать рецидивы прежних надежд на прекрасное будущее. Появляется тяга к народознанию, стремление постичь, что такое русский мужик и российский инородец, живущие в медвежьих углах империи (куда судьба забросила ссыльных страдальцев). Соответствующие мотивы проникают в Д.л., вместе со всей русской литературой приобщающейся к реалистическому направлению. Поэзия декабризма корреспондирует с крупнейшими явлениями русской поэзии 19 в.: А.С.Грибоедов, Пушкин, А.И.Полежаев, М.Ю.Лермонтов, Н.А.Некрасов, не говоря уж о множестве линий связи с менее заметными фигурами. Она же органично связана с традициями мировой классики. Все это свидетельствует о значительной масштабности того феномена в поэзии, каковым надолго стал декабризм: всех больших поэтов-декабристов пережил Глинка, самый старший из них, герой Аустерлица и Бородино, награжденный за храбрость золотым оружием; он скончался в 1880, а незадолго до смерти создал стихотворение «Две дороги», проникнутое предчувствием эпохи авиации.

Лит.: Литературное наследство. Декабристы-литераторы. М., 1954–56. Т. 59–60; *Базанов В.Г.* Очерки декабристской литературы: Поэзия. М.; Л., 1961; Литературное наследие декабристов. Л., 1975; Декабристы и русская культура. Л., 1975; *Фризман Л.Г.* Декабристы и русская литература. М., 1988; *Азадовский М.К.* Страницы истории декабризма. Иркутск, 1991–92. Кн. 1–2; *Илюшин Е.А.* Данте в судьбах и поэзии декабризма // Дантовские чтения. 1998. М., 2000; *Шапир М.И.* Феномен Батенькова и проблема мистификации // Он же. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М., 2000. Кн. 1; *Galster B.* Twórczość Rylejeva na tle prądów epoki. Wrocław, 1962.

А.А.Илюшин

ДЕКАДА́НС (фр. décadence от лат. decadentia — упадок) — суммарное наименование явлений западной и русской культуры рубежа 19–20 вв., для которых свойственна мифологизация «конца века» (фр. fin de siecle) как эпохи глобального кризиса, переоценки ценностей, «расставаний и ожиданий». В этом смысле Д. многозначен и, скорее, является символом глубинного сдвига культуры, переходности, нежели буквальным обозначением упадка и вырождения. В каждой стране настроение «ускорения истории», «времени, вышедшего из колеи», «центростремительности» получило выражение в разные сроки. Если во Франции этот процесс связан с завершением столетия (вторая половина 1860-х — 1890-е) и миф Д. соотносится с концом века, то в Великобритании, Германии, Австро-Венгрии, России, США — с 1890–1920-ми, т.е. началом столетия. В одном случае Д. тяготеет к прошлому, суггестирует наличие обостренной нервичности восприятия, технической изощренности, интеллектуального критицизма, такой степени «прокультуренности» мироотношения, которая делает творческую артикуляцию чего-либо «прямо», вне сложной системы осознанных или неосознанных соответствий, крайне затруднительной, в результате чего каждое событие творчества либо априорно выступает постсобытием, «отражением», надстройкой, либо двоится, испытывает затруднения в различении природы «самой по себе» и природы творчества. В другом случае ощущение бремени культуры и свойственного ему эстетизма, эффекта исчезновения реальности (метаморфозы любой иноприродной творцу реальности в реальность творческого взгляда, обособленного и от «субъекта» и от «объекта» творчества) сменяется утверждением пробуждения, побега, прорыва, примитива, философии жизни, нигилистического или революционного активизма. Однако противопоставление конца и начала века в Д. относительно, и скорее, является парадоксом, чем антитезой. 19 в. в серии отрицаний и утверждений вновь и вновь возвращается к себе, что превращает «конец» в «начало» и способно откладывать вступление в свои права «не календарного, настоящего» (А.Ахматова) 20 в. вплоть до его хронологического завершения. Противопоставление отречения от жизни ради культуры (эстетики) отречению от культуры ради жизни (этики) также имеет в Д. относительный характер. В обоих случаях речь идет о философии творчества, которая сомневается в наличии какого бы то ни было артистического канона, а также тождественности бытия, истории, человека, текста, художественной коммуникации самим себе, но тем не менее ищет в угадываемой ей всеобщей изменчивости неизменность, неклассическую классичность. Экзистенциальный страх разъединения части и целого (их синтез — главная черта классического искусства, духовного реализма христианской традиции), разбегания, конца, «взрыва» истории — почти что религиозное начало в Д., который прежде всего усилиями Ф.Ницше и отрицает христианство, и пародирует его, осознанно или неосознанно воспроизводя на заведомо личных основаниях. Личное время в Д. — это опыт предельного самовыражения, попытка обособления в творчестве «я» от «не-я», «времени» от «пространства». Декларация *модернизма* (о вхождении в «личное время»), скорее, указывает не на преодоление «конца истории», а на его смещение, экзистенциализацию, становление целой диалектики отрицания. Тяготение Д. к утверждению через отрицание выражено во множестве парадоксов (старое — новое, утрата — обретение, любовь — смерть, любовь — ненависть, хаос — порядок, верх — низ, центростремительность — центробежность) и антиномий, которые указывают на его романтическую природу.

Д. — такой этап, такая литературная эпоха в становлении романтической культуры 19–20 в., которая ищет способов отказаться от множества опробованных ею дуализмов (на тему двоемирия, превосходства духа, творчества над жизнью), так или иначе считающихся с классическим, платоновско-христианским идеализмом, в пользу монистичности «идеализма свободы» (выражение В.Дильтея), идеализма неклассического. Тем не менее, с ходом 19 в. все решительнее ограничивая потустороннее, опровергая его ради посюстороннего, *романтизм* (что хорошо заметно в творчестве центральной фигуры Д. — Ницше), как оказалось, все время встраивал одно в другое и как бы самопоедал себя, программно утверждая идеал через разочарование, отрицание, революционарность «новизны».

Становление термина Д. связано с эволюцией романтизма и переживанием конфликта между культурой и цивилизацией, между временем и пространством в творчестве. Рассуждения о противоречиях прогресса восходят к Ж.Ж.Руссо и Ф.Шиллеру. Переход от общих рассуждений об «упадке» к его литературному измерению намечен

французским критиком Д.Низаром (1806–88), который в работе «Этюды о нравах и критика латинских поэтов декаданса» (1834) связал поэзию заката эллинизма с современными ему романтиками. В статье «Г-н Виктор Гюго в 1836» Низар относит к чертам Д. чрезмерную описательность, избыточность детали, забвение разума ради воображения и его «инноваций», а самого Гюго с классицистических позиций именует «обманщиком». Уже как романтик видит в Гюго декадента Ш.Бодлер. В «Салоне 1846 года» он утверждает, что романтизм Гюго, в отличие романтизма Э.Делакруа, «неподлинный», рассудочный: «Даже сама эксцентричность обретает у него симметрические формы. Он в совершенстве знает и хладнокровно использует все оттенки рифмы, все средства противопоставлений, все ухищрения риторических повторов. Это художник [декаданса], владеющий орудиями своего ремесла с поистине редкой и достойной восхищения ловкостью» (Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 74). Если Бодлер с позиций своего романтизма относит Гюго к «классикам» и «академикам», то Т.Готье самого автора «Цветов Зла» считает поэтом эпохи, где искусственная жизнь подменяет естественную: «Этот «стиль декаданса» — последнее слово языка, которому дано все выразить и которое доходит до крайности преувеличения. Он напоминает уже тронутый разложением язык Римской империи и сложную утонченность византийской школы, последней формы греческого искусства, впавшего в расплывчатость. ...В противоположность «классическому стилю», он допускает неясности, и в [их] тени... движутся зародыши суеверия, угрюмые призраки бессонницы... чудовищные мечты, которые останавливаются только перед собственным бессилием... и все, что скрывается самого темного, бесформенного и неопределенно-ужасного в самых глубоких и самых низких тайниках души» (Бодлер Ш. «Цветы Зла» и стихотворения в прозе в переводе Эллиса. Томск, 1993. С. 18). Если Готье говорит о Д. под знаком *«искусства для искусства»*, то для Э.Золя и бр. Гонкуров это — «болезнь прогресса», «вся наша эпоха», «триумф нервов над кровью», а также «личный выбор». П.Бурже, обобщая наблюдения о Д., фиксирует наличие декадентской среды, эстетики, стиля. В *эссе* разных лет, собранных в книге «Этюды по современной психологии» (1883–86), Д. трактуется и как состояние общества, где энергия отдельных его составных частей, накопленная благодаря благосостоянию, не подчинена всеобщей «органической» цели, и как «декадетский стиль»: «Целостность книги рушится, уступая место независимости каждой страницы, страница рушится, уступая место независимости каждой фразы, фраза рушится, уступая место независимости каждого слова» (Bourget P. Essais de psychologie contemporaine. P., 1893. P. 24). Ранее Бурже, констатируя трагичность творческой принадлежности к Д., находил в его нервических импульсах высокую концентрацию артистического гения. После того как П.Верлен в стихотворении «Томление» (1883) увидел романтического *«проклятого поэта»* современником римского Д. («Я римский мир периода упадка...»), а Ж.К.Гюисманс в романе «Наоборот» (1884) вывел в лице дез Эссента тип декадентской личности, представив как различные модусы ее программного эстетизма и *дендизма* («искусство жизни»), так и подробный список «декадентских» книг, художников, композиторов разных времен, мифологию Д. можно было считать сложившейся.

Переход Д. из «духа времени» в «литературный факт» совпал с началом выхода парижского журнала «Декадент» (1886–89), главная цель которого — радикальное опровержение «разлагающихся» буржуазных ценностей с позиций «поступательного движения человечества в будущее» и преклонения перед электрической лампочкой и паровым двигателем. Упадку основатель журнала А.Байю противопоставляет литературу, которая служит прогрессу, «декадизм». Под влиянием Верлена, А.Рембо, Гюисманса, Ж.Пеладана, У.Пейтера, А.Ч.Суинберна, О.Уайлда, Л.Захер-Мазоха, Ю.А.Стриндберга, Г.Д'Аннунцио, В.Брюсова, М.Кузмина, З.Гиппиус сложилось то, что можно считать «декадентизмом» (термин «il decadentismo» предложен в 1898 итальянским критиком В.Пика; в Англии в связи с Уайлдом и журналами «Желтая книга», «Савой» говорили о «желтых девяностых»; в Австро-Венгрии обострение артистической чувственности связывали с «преодолением *натурализма*» и деятельностью «*Молодой Вены*»), или своеобразной международной богемной модой на «проклятость», «порочность», «аморализм», «дендизм», «эстество», «ультрасубъективизм», «андрогинность», магию, розенкрейцерство, ереси, необычные ощущения и все противоестественное. Его популярные эмблемы — демон, сфинкс, Прометей, Эдип, Саломея, Гелиогабал, Нерон, Юлиан Отступник, Чезаре Борджиа, Эдгар По, Людвиг II Баварский, граф Р.де Монтескью. Однако «декадентизм» (связанный с образом демоничной творческой личности и «роковой женщины», а также с вагнеровским «мотивом томления» из оперы «Тристан и Изольда», перекликающийся с полотнами Д.Г.Россетти, Г.Моро, О.Редона, А.Бёклина, Ф.фон Штука, Г.Климта, М.Врубеля, графикой О.Бёрдсли, К.Сомова, М.Добужинского, операми Р.Штрауса, симфониями А.Скрябина), реализовавшись прежде всего как стиль жизни и поза писателя, выразился в законченном виде у авторов второго-третьего ряда (Э.Бурж, Ф.О.М.Вилье де Лиль-Адан, П.Луи, М.Шворб), превративших его в набор своего рода штампов, предмет пародии или экзотического чтива.

Новое измерение Д. придал Ницше, заметивший в работе «Казус Вагнера» (1888), что относит Д. к центральной теме своего творчества: «Во что я глубже всего погрузился, так это действительно в проблему decadence... «Добро и зло» — только вариант этой проблемы. Если присмотришься к признакам упадка, то поймешь также и мораль... что скрывается за ее священнейшими именами и оценками: оскудевшая жизнь, воля к концу, великая усталость» (Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 526). Д. для Ницше — «историческая болезнь», психологическое измерение вырождения, нигилизма, который трактуется как преобладание в человеке *аполлонического* начала, «надысторического», ставшего, сна, над *дионисийским*, «неисторическим», спонтанно длящимся. Призывая «познать самого себя», «пробудиться», разбить «маски» кажимостей, Ницше выступает, по собственному выражению, за гигиену жизни и освобождение европейца от «затопления чужим и прошлым» ради «новой и улучшенной Physis, без разделения на внешнее и внутреннее, без притворства и условности ...культуры как полной согласованности жизни, мышления, видимости и воли» (Там же. Т. 1. С. 230). Оппоненты Ницше — Сократ (изобретатель диалога и «теневой» стороны души, разрушитель «первобытной цельности» греков), апостол Павел (апологет христианства как ре-

лигии «слабых» и «бегства от жизни»), Гегель (теоретик «расплывающегося» становления), а также те современники (Р.Вагнер), кто, на первый взгляд, отрицая христианство, реально его воспроизводят. Ницше распространяет Д. не только на политику (современная демократия — форма исторического упадка империи), физиологию (наиболее сильные — слабы), но и литературный стиль — *импрессионизм* гонкуровского типа: «Целое уже не проникнуто более жизнью. Слово становится суверенным... Жизнь, равная жизни, вибрация и избыток жизни втиснуты в самые маленькие явления» (Т. 2. С. 538). Отрицая вагнеровское искусство как неистребимо «сострадательное», «болезненно-нервное», Ницше, вместе с тем, отказывается любить какую-нибудь другую музыку, кроме вагнеровской. Это проясняет его двойственное отношение к себе как современному писателю (в «Ecce Homo», 1888: «Я одновременно и декадент и противоположность декадента»), который грезит о сверхчеловечестве (т.е. абсолютной новизне проживания каждого момента жизни, непреходящести преходящего), имея в виду гибнущего и возрождающегося Диониса, и «вечно» возвращается к самому себе в той степени, в какой является гением беспощадного аналитизма. Тема декадентского художника, пробуждающегося от «сна» к «жизни», находящего в «болезни» основания для преодоления себя и своего рода трагической утопии радости, дионисийского порыва, «яств земных», переходит от Ницше к А.Жиду («Имморалист», 1902), Т.Манну («Смерть в Венеции», 1913), Г.Гессе («Степной волк», 1927), авторам экзистенциалистской ориентации.

Вслед за Ницше проблемы Д. как общего состояния культуры и конфликта в ней «болезни» и «здоровья», «полезного» и «бесполезного», «жизни» и «творчества», личного и безличного, элитарного и массового, культуры и цивилизации по-разному касались М.Нордау («Вырождение», 1892–93) — трактующий Д. как ученик криминалиста Ч.Ломброзо и медик, взволнованный тем, что нездоровый художник преступно заражает здоровый организм среднего класса своими опасными мечтами; Г.Адамс («Воспитание Генри Адамса», 1907) — находящий в Д. разрыв между высвобожденной новейшими открытиями энергией и возможностями человека; О.Шпенглер («Закат Европы», 1918–22) — создавший сравнительную морфологию различных культур и прослеживающий в 19 в. истощение центральной для европейской цивилизации идеи «фаустовского человека»; Х.Ортега-и-Гассет («Дегуманизация искусства», 1925) — находящий в Д. пролог обновления искусства и решения им «собственно» творческих задач, понятных элитарному художнику, но чуждых веку «восстания масс».

В России слово Д., или декадентство, — одно из наиболее частотных в общественно-литературной полемике рубежа веков. Введению его в употребление способствовала статья З.Венгеровой «Поэты-символисты во Франции» (Вестник Европы. 1892. № 9), а также публикация (1893) лекции Д.С.Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в рецензии на которую («Русское отражение французского символизма» // Русское богатство. 1893. № 2) Н.К.Михайловский, по примеру Нордау, именует символистские сочинения «дегенеративными» и «декадентскими». Л.Толстой критикует «символистов и декадентов» в трактате «Что такое искусство?» (1897–98) за распад в их творчестве платоновского единства «истина — добро — красота»: Бодлер, Верлен, Гюисманс, Малларме, Вагнер никого не способны сделать лучше и сосредоточены на самих себе, своем эротическом томлении. Негативно относится к Д. с позиций революционного движения М.Горький («Поль Верлен и декаденты», 1896), но при этом, не принимая Верлена как социально-общественный тип, отмечает его достоинство как поэта: «Взвинченное, болезненно развитое воображение не только увеличивало силу их талантов, но и придавало их произведениям странный колорит... Они пели и жужжали как комары, и общество хотя и отмахивалось от них, но не могло не слышать их песен... Они, эти расшатанные являются как бы мстителями обществу, которое создало их». Если марксисты дореволюционной формации, солидаризуясь с ницшевским богоборчеством, поддерживали антибуржуазный романтический негативизм Д. (Г.В.Плеханов в работе «Искусство и общественная жизнь», 1912) и в определенной мере признавали в декадентах (статьи А.В.Луначарского, В.В.Воровского 1920-х), несмотря на весь их социальный «вред», «реакционность», «осознанную или неосознанную лживость», хотя и ущербных, но мастеров слова, то советские идеологи отвергали Д. как явление заведомо антиреалистическое.

Западная левая мысль 20 в. в целом разделяет марксистскую оценку Д., намеченную «Манифестом коммунистической партии» (где еще в 1848 говорится о «проклятии» капитала, отчуждении человека в эпоху «всемирного рынка» и «всемирной литературы» от производства и творчества, конце буржуазной истории, грядущей апокалипсической схватке между антагонистическими классами), хотя и корректирует ее наблюдениями Ницше, экзистенциалистской мысли, психоанализа. Т.Адорно в «Философии современной музыки» (1940–41, опубл. 1949) пишет о несовместимости буржуазной идеологии и «подлинного искусства». Языки идеологии, по мнению Адорно, говоря через искусство, даже в частностях фальсифицируют его. Отсюда — протест современного художника против коммерциализации творчества и принципиальный поиск им новизны, в поисках «подлинности» расщепляющей и отрицающей традицию. Творчество австрийского композитора А.Шёнберга для Адорно — пример невозможности эстетического компромисса, программного искусства отрицания. В трактовке Адорно Д. двойственен. Это — как вырождение, так и предельно честная антибуржуазность, все глубже и глубже констатирующая кризис, но не ищущая легких путей его решения.

Развернутую оценку Д. дали русские поэты-символисты. Общим для них является отождествление Д. с эпохой символизма: «Декаденство, упадочничество — понятие относительное... это искусство само по себе никаким упадком по отношению к прошлому не было. Но те грехи, которые выросли и развились внутри самого символизма, — были по отношению к нему декаденством, упадком. Символизм, кажется, родился с этой отравой в крови. В разной степени она бродила во всех людях символизма. В известной степени... каждый был декадентом» (Ходасевич В. Некрополь // Соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 11). Вяч.Иванов противопоставляет Д. на Западе и в России. Во Франции это проявление общего для всей культуры кризиса индивидуализма — эпохи «критической», «музейной», «насыщенной и усталой», она лишилась внутренней связи с предками и инициативности: «Что такое décadence? Чувство тончайшей орга-

нической связи с монументальным преданием былой высокой культуры вместе с тягостным сознанием, что мы последние в ее ряду» (Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 122). Бодлер, по Иванову, — центральная фигура французского Д. С одной стороны, он «идеалистический символист», экспериментатор в области искусственного обогащения своего воспринимающего «я», иллюзионист, маг чувственного внушения, с другой — парнасец, творец риторической метафоры (лишенной внутреннего смысла), импрессионист. Ближе других к французам, в интерпретации Иванова, И.Анненский. Европейское преодоление Д. и его монологичности, «глубокого, но самодовольного сознания поры упадка», намечено «варварским возрождением» Г.Ибсена, У.Уитмена, Ф.Ницше, ищущими реставрации мифа как фактора всенародного сознания, а также «истинно религиозным творчеством» русского «реалистического символизма», на фоне которого богоискательство Верлена и Гюисманса — «принцип саморазрушения», гипертрофия чувственности. А.Белый также воспринимает Д. как принцип дифференциации символизма и поиска «на алтарях» искусства контуров новой культуры и быта: «Символисты» — это те, кто, разлагаясь в условиях старой культуры вместе со всею культурою, силятся преодолеть в себе свой упадок, его осознав, и, выходя из него, обновляются; в «декаденте» его упадок есть конечное разложение; в «символисте» декадентизм — только стадия; так что мы полагали: есть декаденты, есть «декаденты и символисты»... есть «символисты», но не «декаденты»... Бодлер был для меня «декадент»; Брюсов — «декадент и символист»... В стихах Блока видел я первые опыты «символической», но не «декадентской» поэзии...» (Белый А. Начало века. М., 1990. С. 128).

В литературоведении 20 в. Д. соотносится с *натурализмом* (мотивы насилия цивилизации над природой, проклятия любви, труда, творчества, рокового социально-биологического возмездия; тема амбивалентности отношений между мужчиной и женщиной, сознательным и бессознательным, индивидуальным и коллективным; разделение слова на «внутреннее» и «внешнее» в эстетике «куска жизни»; экспрессия индивидуального чувственного опыта как единственно возможная реальность на фоне бесконечной и безначальной среды явлений) и *символизмом*, а также с теми их промежуточными образованиями, которые тяготеют то к стилистике 19 в. (импрессионизм), то 20 в. (*неоромантизм*). Все еще сохраняющий влиятельность тезис отечественного литературоведения о преодолении Д. в «реализме» (своего рода норме «прогрессивного» мировоззрения и тождественной ему «нормативной» поэтике) следует считать безнадежно устаревшим, так как Д. является все же не конкретным стилем и тем более не реакционным мировоззрением (в романе «Волшебная гора» Т.Манном показана одинаковая лживость как реакционерства Нафты, так и либерализма Сеттембрини), а общим состоянием культуры конца 19 — начала 20 в., которое, указывая на трагическое переживание кризиса цивилизации, может трактоваться с взаимно исключающих позиций.

Лит.: *Розанов В.В.* Декаденты // Он же. Мысли о литературе. М., 1989; *Kahn G.* Symbolistes et décadents. P., 1902; *Dowling L.S.* Aestheticism and decadence: A selective annotated bibliography. N.Y., 1977; Decadence and the 1890's / Ed. I.Fletcher. L., 1979; *Reed J.* Decadent style. Athens (O.), 1985; *Marguere-Pouery L.* Le mouvement décadent en France. P., 1986; *Calinescu M.* Five faces of modernity. Durham, 1987.

В.М.Толмачёв

ДЕКЛАМА́ЦИЯ (лат. declamatio) — произнесение художественных произведений вслух. В античности так называлось произнесение главным образом парадных речей (особенно учебных), в новое время — стихов. Д. стихов существенно отличается от Д. прозы: она (а) подчеркивает выделенность упорядоченной, выровненной стихотворной речи на фоне неупорядоченной внестиховой (см. *Поэзия и проза)* и (б) стушевывает частную выделенность отдельных мест на фоне общей выделенности стиха. Так, в русском языке при переходе от прозы к стиху происходит общее повышение тона, как в *эмфазе*; изменяются тембровые оттенки, смягчаются звуковысотные контрасты; разница в силе между ударными и безударными гласными увеличивается, а между сильноударными и слабоударными — сглаживается; концы стиховых периодов (полустиший, стихов, полустроф, строф) отмечаются регулярными паузами пропорциональной длительности; середины этих периодов отмечаются повышением голоса (антикаденцией), концы — понижением (каденцией); усиливается общий тип «перечислительной» интонации, как бы объединяющей строки (см. *Интонация* поэтическая). Подчеркивание этих особенностей (в различных сочетаниях) в русской традиции характерно для чтения поэтов (подающих стихи, «как песню»), стушевывание — для чтения актеров (подающих стихи, «как прозу»); преобладание той или иной тенденции определяется материалом (см. *Напевный стих, Говорной стих)* и поддерживается школой. Отклонения от этих особенностей обычно семантизированы, т.е. служат для выделения мест текста, представляющихся декламатору важными по смыслу. Поэтому Д. является интерпретацией текста, т.е. выделением одного из многих потенциальных его осмыслений; поэтому Д. искусных чтецов, а тем более — самих поэтов может быть для литературоведения важным материалом. В частности, установлено, что одни поэты, сочиняя стихи, ощущают их произносимыми (А.Белый), другие — нет (А.А.Блок), и Д. первых включает многие элементы, важные для авторского замысла, но не поддавшиеся выражению в письменном тексте. Некоторые поэты пытаются выразить желаемые декламационные особенности расположением строк и другими графическими приемами (Белый); но толкование таких приемов требует осторожности — напр., «отрывистая» разбивка строк «Необычайного приключения...» (1920) В.В.Маяковского нимало не соответствует «плавной» авторской Д. этого стихотворения. Предметом филологического внимания Д. стала в начале 20 в., когда в ней искали ключ к таким проблемам стиховедения, как *метр* и *ритм* (Э.Зиверс, Ф.Заран, П.Верье и др.); к Д. восходят основные понятия такой области, как *мелодика стиха.*

Лит.: *Бернштейн С.И.* Стих и декламация // Русская речь. Л., 1927. Вып. 1.; *Он же.* Голос Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1972. [Т.] 2.; *Эйхенбаум Б.М.* О камерной декламации // Он же. О поэзии. Л., 1969; *Шервинский С.В.* Художественное чтение. М., 1935; Он же. Ритм и смысл: К изучению поэтики Пушкина. М., 1961; *Яхонтов В.* Театр одного актера. М., 1958.

М.Л.Гаспаров

ДЕКОНСТРУКТИВИ́ЗМ (англ. deconstruction, deconstructive criticism) — литературно-критическая «практика» теорий *постструктурализма* (практика в том смысле, что Д. является литературоведческой разработкой общей теории постструктурализма, по сути же выступает как теория литературы). В связи с наметившейся

в 1980-е тенденцией к расширительному толкованию понятия Д., обусловленному быстрой экспансией (особенно в США) деконструктивистских идей в самые различные сферы гуманитарных наук: социологию, политологию, историю, философию, теологию, термин «Д.» часто применяется как синоним постструктурализма. Принципы деконструктивистской критики были впервые сформулированы в трудах французских постструктуралистов Ж.Деррида, М.Фуко и Ю.Кристевой; во Франции же появились и первые опыты деконструктивистского анализа в книге Ю.Кристевой «Семиотика: Исследования в области семанализа» (1969) и Р.Барта «S/Z» (1970), однако именно в США Д. приобрел значение одного из наиболее влиятельных направлений современной литературной критики. Д. формировался в этой стране в течение 1970-х в процессе активной переработки идей французского постструктурализма с позиций национальных традиций американского литературоведения с его принципом пристального прочтения текста и окончательно оформился в 1979 с появлением сборника Деррида, П.де Мана, Х.Блума, Дж.Хартмана и Дж.Х.Миллера «Деконструкция и критика», получившего название «Йельского манифеста», или «Манифеста Йельской школы». Помимо собственно Йельской школы — самого влиятельного и авторитетного направления в американской Д. — в нем также выделяются «герменевтическое направление» (У.Спейнос) и «левый деконструктивизм» (Дж.Бренкман, М.Рьян, Ф.Лентриккия и др.), близкий по своим социологическим неомарксистским ориентациям английскому постструктурализму (Т.Иглтон, С.Хит, К.МакКейб, Э.Истхоуп), а также *«феминистская критика»* (Г.Спивак, Б.Джонсон, Ш.Фельман, Кристева, Э.Сиксу, Л. Иригарай, С.Кофман).

Свое название Д. получил по основному принципу анализа текста, практикуемого Деррида — «деконструкции», смысл которого в самых общих чертах заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, «наивным читателем», но и ускользающих от самого автора («спящих», по терминологии французского ученого) «остаточных смыслов», доставшихся в наследство от дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме мыслительных стереотипов, и столь же бессознательно трансформируемых современными автору языковыми клише. Йельские деконструктивисты развивают идеи Деррида, отрицая возможность единственно правильной интерпретации литературного текста, и отстаивают тезис о неизбежной ошибочности любого прочтения. Наделяя критический язык теми же свойствами, что и язык литературы, т.е. риторичностью и метафоричностью, они утверждают постулат об общности задач литературы и критики, видя их в разоблачении претензий языка на истинность и достоверность, в выявлении «иллюзорного» характера любого высказывания. П.де Ман (1932–83), самый авторитетный представитель американского Д., как и Деррида, исходит из тезиса о риторическом характере литературного языка, что якобы неизбежно предопределяет аллегорическую форму любого «беллетризированного высказывания». При этом литературному языку придается статус чуть ли не живого, самостоятельного существа, отсюда и буквалистское понимание существования художественного произведения как «жизни текста». По мере того как текст выражает свой собственный модус написания, он, по де Ману, заявляет о необходимости делать это косвенно, фигуральным способом, т.е. текст якобы «знает», что его аргументация будет понята неправильно, если она будет воспринята буквально. Заявляя о «риторичности» своего собственного модуса бытия, текст тем самым как бы постулирует необходимость своего «неправильного прочтения»: он, как утверждает де Ман, рассказывает историю «аллегории своего собственного непонимания». Объясняется это принципиально амбивалентной природой литературного языка; т.о., де Ман делает вывод об имманентной относительности и ошибочности любого литературного и критического текста и на этом основании отстаивает принцип субъективности интерпретации литературного произведения. Вслед за Деррида и де Маном Дж.Х.Миллер утверждает, что все лингвистические знаки являются риторическими фигурами, а слова — *метафорами*. С его точки зрения, язык изначально фигуративен, и «понятие буквального или референциального применения языка является иллюзией, возникшей в результате забвения метафорических «корней» языка» (с. 11). Основной предмет критики Миллера — концепция референциальности языка, т.е. его возможности адекватным образом отображать и воспроизводить («репрезентировать») действительность; особенно резко американский исследователь выступает против принципа «миметической референциальности» в литературе, иными словами, против принципа реализма. На основании подобного подхода к литературному тексту йельцы осуждают практику наивного читателя, стремящегося обнаружить в художественном произведении якобы никогда не присутствующий в нем единый и объективный смысл. Чтение произведения, подчеркивает Миллер, влечет за собой активную его интерпретацию со стороны читателя. Каждый читатель овладевает произведением и налагает на него определенную схему «смысла». Ссылаясь на Ф.Ницше, Миллер заключает, что само «существование бесчисленных интерпретаций любого текста свидетельствует о том, что чтение никогда не бывает объективным процессом обнаружения смысла, а является вкладыванием его в текст, который сам по себе не имеет никакого смысла» (с. 12). Поэтому йельцы предлагают «критику-читателю» отдаться «свободной игре активной интерпретации», ограниченной лишь рамками конвенций общей *интертекстуальности*, т.е. фактически только письменной традицией западной культуры, что, по их представлению, должно открыть перед критиком «бездну» возможных значений.

Герменевтические деконструктивисты, в противоположность антифеноменологической установке йельцев, ставят перед собой задачу — позитивно переосмыслить хайдеггеровскую «деструктивную герменевтику» и на этой основе теоретически «деконструировать» господствующие «метафизические формации истины», понимаемые как ментальные структуры, осуществляющие «гегемонистский контроль» над сознанием человека со стороны различных научных дисциплин. Под влиянием идей Фуко главный представитель данного направления Спейнос пришел к общей негативной оценке буржуазной культуры, капиталистической экономики и кальвинистской версии христианства. Он сформулировал концепцию «континуума бытия», в котором вопросы бытия превратились в чисто постструктуралистскую проблему, близкую «генеалогической культурной критике» левых деконструктивистов и охватывающую

вопросы сознания, языка, природы, истории, эпистемологии, права, пола, политики, экономики, экологии, литературы, критики и культуры. Одним из наиболее существенных моментов позиции Спейноса, как и всех герменевтических деконструктивистов, является его постоянное внимание к современной литературе и проблеме *постмодернизма*. В его трудах фактически оформился синтез постструктурализма, деконструктивизма и постмодернизма.

Для левых деконструктивистов в первую очередь характерны неприятие аполитического аисторического модуса Йельской школы, ее исключительной замкнутости на литературе без всякого выхода на какой-либо культурологический контекст, ее преимущественной ориентации на несовременную литературу (в основном на эпоху *романтизма* и раннего *модернизма*), а также попытки соединить разного рода неомарксистские концепции и постструктурализм, приводящие к созданию его социологизированных или просто вульгарно-социологических версий. Оставаясь в пределах постулата об интертекстуальности литературы, они рассматривают литературный текст в более широком контексте «общекультурного дискурса», включая в него религиозные, политические и экономические *дискурсы*. Взятые все вместе, они образуют общий, или «социальный текст». Тем самым левые деконструктивисты напрямую связывают художественные произведения не только с соответствующей им литературной традицией, но и с историей культуры. Влиятельную группу среди американских левых деконструктивистов составляют сторонники «неомарксистского» подхода: Рьян, Ф.Джеймсон, Лентриккия. Для них деконструктивистский анализ художественной литературы является лишь частью более широкого аспекта т.наз. «культурных исследований», под которыми они понимают изучение дискурсивных практик как риторических конструктов, обеспечивающих власть «господствующих идеологий» через соответствующую идеологическую корректировку и редактуру общекультурного знания той или иной исторической эпохи. Последним крупным направлением в рамках Д. является «феминистская критика». Феминисты отстаивают тезис об «интуитивной», «женской» природе «письма» (т.е. литературы), не подчиняющейся законам «мужской логики», критикуют стереотипы «мужского менталитета», господствовавшего и продолжающего господствовать в литературе, утверждают особую, привилегированную роль женщины в оформлении структуры сознания человека. В связи с этим они выдвигают в качестве основополагающего критического принципа требование постоянно «разоблачать» претензии мужской психологии на преобладающее положение по сравнению с женской, а заодно и всю традиционную культуру как сугубо мужскую и, следовательно, ложную.

Лит.: *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Miller J.H.* Tradition and difference // Diacritics. Baltimore, 1972. Vol. 2; Deconstruction and criticism / Ed. H.Bloom. N.Y., 1979.

И.П.Ильин

ДЕМОНИ́ЧЕСКОЕ (греч. daimōn — божество, дух) в европейской литературе — комплекс представлений об отпавшей от Бога личности, восходящий к христианскому учению о падших ангелах (демонах). Различные персонификации зла присутствуют, как и в христианстве, в большинстве религий (персидские дэвы, еврейские шедим и шеиирим, упоминаемые в Ветхом Завете; боги — персидский Ахриман, индуистская Кали, египетский Сет) и отображены в соответствующих национальных литературах (в эпизоде о Нале и Дамаянти из индийского эпоса «Махабхарата» (4 в. до н.э.) богиня Кали выступает в роли злого духа, заколдовавшего игральные кости Наля). Однако образы демонов и «злых богов» в политеистических системах, как правило, статичны, поскольку воплощают представление о зле как сущностном и извечном мировом начале. Лишь христианство, не признающее за злом онтологического статуса (зло «само по себе не обладает никаким существованием»; Псевдо-Дионисий (4 в.) «О божественных именах». 4:32), разработало динамичный и неоднозначный образ дьявола (демона, Сатаны, Люцифера) — существа, совмещающего призрачность (он «с каждым днем... приближается к небытию»; Григорий Великий (6 в.) «Моралии». 14:18 и всеприсутствие, неустранимую силу благодатной Божественной природы и безнадежную испорченность воли («Воля Сатаны всегда зла, но сила его никогда не бывает неправедна, ибо волю имеет от себя, а силу — от Бога». Там же. 2:10), обладающего своей трагической историей (в прошлом он серафим, высший из ангелов) и неясными перспективами в будущем (согласно Новому Завету и догматическому богословию, дьявол осужден на вечное заключение в аду; по мнению Оригена (3 в.) и некоторых иных богословов, он может надеяться на Божественное прощение).

Сложность христианской концепции дьявола в значительной мере обусловила литературную эволюцию идеи Д., включившую в 18–20 вв. и такие моменты, как сочувствие к «демону», его полное оправдание и даже своего рода суд дьявола над Богом. С первых веков христианства до 18 в. Д. трактовалось как безусловно негативное начало. Литературная демонология средних веков представлена *житиями* святых (выделяется «Жизнь св. Антония» Афанасия, 4 в., с подробными описаниями бесовских искушений и разнообразных обличий демонов), видениями, подробно изображающими устройство ада и заточенного в нем Люцифера (особенно в «Видении Тнугдала», 12 в.; к этой традиции принадлежит и изображение ада в «Божественной комедии» Данте, 1307–21), легендами о договоре человека с дьяволом (древнейшие из них — история святого Василия, переданная св. Иеронимом в 5 в., и история о Теофиле Киликийском из греческого жития Теофила, написанного Евтихианом (7 в.), которая стала исключительно популярной и отразилась в легенде о Фаусте), поэмами на библейские сюжеты (две староанглийские поэмы на сюжет книги Бытия, т.наз. Genesis A и Genesis B из манускрипта Кэдмона, ок. 1000, в которых Люцифер воздвигает собственный трон на севере неба и восклицает, что «сам может стать Богом»), мистериями, подробно описывающими бунт Люцифера против Бога, его попытку занять Божественный престол и неизбежное падение. Уже в ранних демонологических текстах дьявол выступает не только в роли «величайшего грешника», но и своего рода философа-идеолога, противопоставляющего Божественному мироукладу собственный взгляд на мир, порой весьма смелый: в латинской поэме «О первородном грехе» св. Авита Алкима (6 в.) дьявол отрицает факт собственной тварности, объявляя себя собственным творцом: «Думая, что он сам себя сотворил, что он сам был собственным создателем, почувствовал ярость неистовым сердцем, и, отрицая творца, сказал: «После-

дую божественному имени, и воздвигну вечный трон над эфиром»» (St. Avitus Alcimus. De Peccato Originali // Patrologiae cursus completus, series latina. P., 1847. T. 59. Col. 331). В средние века возникает (получившая дальнейшее развитие в сатирико-дидактической литературе 16 в.) обширная номенклатура «отвечающих» за определенные человеческие грехи демонов, в числе которых — «Тутивилл», демон-писец, пародирующий соответствующего ему ангела-писца и ведущий «книгу грехов»; к образу этого демона, возможно, восходит позднейшее представление о писателе как летописце человеческих грехов (Jennings, 34). В эпоху *Возрождения* под влиянием мистико-эзотерических учений воскрешаются, вопреки противодействию церкви, античные представления о добрых демонах-посредниках между земным и горним миром; в литературу входит амбивалентная тема «личного демона», который служит источником интеллектуальных озарений, но может и погубить душу (Мефистофель в народной «Книге о Фаусте», 1587, и в трагедии «Доктор Фауст» К.Марло, 1588–89). Образы инкубов и суккубов (демонов, принявших соответственно мужской и женский облик), представлявшиеся средневековому воображению отвратительными, в эпоху Возрождения претерпевают эстетизацию (прекрасный суккуб пытается совратить сэра Персиваля в романе «Смерть Артура», 1469–70, Т.Мэлори). В конце 17 в. в трактате «О демониакальности и инкубах и суккубах» итальянского теолога Л.Синистрари высказывается мысль о том, что «в результате связи с инкубом природа человека не только не деградирует, но, напротив, облагораживается» (цит. по: Kiessling, 77); эта идея открывает путь к возвышенному образу демона-любовника в романтической поэзии 19 в.

В 17 в. Д. обретает новую, психологически углубленную разработку в трагедии «Люцифер» голландского драматурга Й. ван ден Вондела (пост. 1654) и в поэме «Потерянный рай» (1667) Дж.Милтона. Призрачное бытие вне Бога и его миропорядка впервые осознается как глубокая трагедия, как пытка для отпавшей от Бога личности. У Вондела Люцифер внутренне раздвоен, будучи не в состоянии признаться самому себе в своем болезненном тщеславии, которое не позволяет ему, «вице-королю Бога», перенести предсказанное возвышение Адама над ангелами; не может он себе признаться и в сомнительности возложенной им на самого себя миссии исправления ошибок Бога якобы «ради самого Господа». У Милтона постоянное превращение зла в добро, происходящее помимо желания дьявола, становится одной из самых страшных его пыток: Сатана обречен терзаться, «видя, что любое зло / Во благо бесконечное, в Добро / Преображается» (кн. 1); одним из первых в истории поэзии Милтон осмысляет ад как состояние души: «Ад вокруг него / И Ад внутри. Злодею не уйти / От ада, как нельзя с самим собой / Расстаться (кн. 4; пер. А.Штейнберга). Хотя Милтон далек от сочувствия к дьяволу, которое приписывалось ему поэтами-романтиками («Он сам, не зная того, был на стороне дьявола»; У.Блейк. Бракосочетание неба и ада, 1793), нарисованная им картина отпадения от Бога как грандиозной психологической коллизии дала мощный стимул к позднейшим романтическим «апологиям дьявола». Если *Средневековье* видело в дьяволе существо, абсолютно чуждое человеку, не заслуживающее никакого сочувствия («Кого назовем чужим, если не ангела-отступника?» — Григорий Великий. Моралии. 12:36), то дальнейшее развитие комплекса Д. связано прежде всего с вочеловечиванием дьявола, его обрастанием психологическими деталями. Переломный момент в этом процессе ознаменован эпической поэмой Ф.Г.Клопштока «Мессиада» (1751–73), где впервые был изображен раскаявшийся в своих грехах демон — Аббадона, который в Судный день просит Христа «не о милости, а смерти» (19:111–112), но получает, вопреки христианской догматике, неожиданное прощение. Этот сюжетный ход был восторженно встречен сентиментальным читателем (сам Аббадона в поэме проливает бесконечные потоки покаянных слез).

В 19 в. традиционно-христианская линия в понимании Д. продолжается в «Фаусте» Гёте (1808–1831), где Мефистофель трактован, в духе ортодоксального богословия, как чуждое бытию существо: «вечно отрицающий дух», он полагает, что «все возникающее достойно гибели» (ст. 1339–41) и любит лишь «вечно-пустое» (Ewig-Leere) (ст. 11603) — собственную дьявольскую пародию на Божественное начало «вечно-женственного» (Ewig-Weibliche). К той же традиции восходит и демонология А.С.Пушкина, для которого, однако, Д. проявляется не только в традиционном для христианского представления о дьяволе отрицании жизни (пушкинский демон «на жизнь насмешливо глядел»; «Демон», 1823), но и в игре судьбы как непредсказуемой и враждебной человеку силы («*игра*» у Пушкина, устойчиво связанная с образом демона / беса, на высшем уровне выступает как демоническая сила, управляющая миром и не имеющая ничего общего с Божественным Провидением: «Игралища таинственной игры, / Металися смущенные народы». — «Была пора: наш праздник молодой...», 1836). В то же время с началом эпохи *романтизма* в идею Д. все чаще вкладывается положительный смысл. Сама попытка дьявола нарушить учрежденный Богом миропорядок, выйти за предписанные ему границы стала восприниматься как позитивная модель поведения, поскольку неизменность христианского чиноустройства мира («Каждый оставайся в том звании, в котором призван»; 1 Кор. 7:20) была уже в предромантическую эпоху осознана как помеха бесконечному развитию человека: «Рано он почувствовал узость границ человеческого и с дикой силой стучался в них, пытаясь их преодолеть», — писал Ф.М.Клингер о Фаусте («Жизнь Фауста, его деяния и гибель в аду», 1791. Кн. 1. Гл. 1). В результате этой ценностной переориентации демон, включаясь в общий контекст романтической отчужденности от Божественного миропорядка, нередко осознается как «свой» (Кс. де Местр в «Путешествии вокруг моей комнаты», 1794, сочувствует Сатане и интересуется маршрутом его падения), а Бог — как «чужой». Дьявол (демон) в романтизме и *символизме* становится выразителем бунтарского богоборчества и *мировой скорби* и даже берет на себя роль заступника за человечество перед Богом, разоблачая жестокость и ничтожество созданного Богом мира. Люцифер в мистерии Дж.Байрона «Каин» (1821), принимая сторону людей, называет Бога одиноким и несчастным тираном, лучшим деянием которого было бы «сокрушить самого себя» (акт 1, сц. 1); в неоконченной поэме «Падший ангел» А.де Виньи (1824) Сатана обвиняет Бога в том, что «все, снизошедшее в этот ненавистный мир, возвращается на небо окровавленным»; А.Суинберн в стихотворении «Гимн Прозерпине» (1866) говорит о христианском Боге, что он погасил яркие

краски языческого мира: «Ты победил, бледный галилеянин; мир стал серым от твоего дыхания»); Ш.Бодлер в «Литаниях сатане» (1857) просит Сатану о месте успокоения близ него, «под древом познания». В.Гюго в поэме «Конец Сатаны» (1854–60) возвращается к идее примирения дьявола и Бога, заставляя последнего говорить Сатане слова прощения: «Между нами есть ангел... ангел по имени Свобода — это наша общая дочь... Сатана умер; воскресни, о небесный Люцифер!» Ценностная переориентация Д., произведенная романтиками, вызывала протест у христиански настроенных писателей, внедривших в общественное сознание представление о романтизме как «*сатанинской школе*» (определение Р.Саути в предисловии к поэме «Видение суда», 1821), отсюда — бытовой «демонизм» в сфере поведения и демонизация образов многих писателей-романтиков (напр., характерное восприятие Пушкина как «гения... сатанинского, как Байрон»; имп. Александра Фёдоровна. Письмо к С.А.Бобринской, 30 января 1837). Однако и в романтическом Д. сущность дьявола в ее подлинных глубинах не пересматривается: став обвинителем Бога, он все же почти всегда остается врагом жизни, обманывающим и тех, кто пытается его любить и спасти (ангела Элоа в одноименной поэме А.де Виньи, 1824; Тамару в поэме «Демон», 1829–39, М.Ю.Лермонтова).

На рубеже 19–20 вв. новая волна откровенной эстетизации Д. (так, З.Гиппиус подозревает в «Злом Духе» «непонятого учителя Великой красоты» — «Гризельда», 1895) поднимается на фоне поэтического воскрешения дуалистических ересей: учения богомилов о дьяволе как сыне Бога и брате Христа («И бог, и я — мы два враждебных брата, / Предвечные эоны высшей силы...» К.К.Случевский. Элоа, 1883); манихейской идеи о соучастии дьвола в сотворении мира или управлении им (во второй половине 20 в. к этой теме обращается М.Павич в «Хазарском словаре», 1983, где Бог — хозяин вечности, а Сатана — хозяин времени). Воскрешается и целый комплекс иных мотивов средневековой демонологии: топос «вся земля полна демонов» трансформируется в ощущение постоянного присутствия рядом «мелкого беса» (Ф.Сологуб. «Сатанята в моей комнате живут...», 1926), заново переживаются феномены ведьмовства и одержимости (В.Я.Брюсов. Огненный ангел, 1907–08), «ночной кошмар» инкубата («враг ночной», «злая мара», «глаза туманит, грудь мне давит...» — Сологуб, «С врагом сойдясь для боя злого...», 1889), открытый русской поэзией уже в 1830-х («Степь» Д.П.Ознобишина, 1831). Процесс вочеловечивания Д. приводит в психологическом романе конца 19 — первой половины 20 вв. к его полной интериоризации, к превращению дьявола во внутренний голос человека, а ада — в состояние души: черт — «воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны» (Ф.М.Достоевский. Братья Карамазовы. Ч. 3. Кн. 11. Гл. 9); «ад — это значит больше не любить» (Ж.Бернанос. Дневник деревенского священника, 1936). Средневековое представление о дьяволе как об artifex mirabilis («удивительном мастере»), способном совершать чудеса в искусствах и науке, в 19–20 в. нашло развитие в идее о демонической природе таланта и богооставленности художника (Т.Манн. Доктор Фаустус, 1947). В романе «Мастер и Маргарита» (1929–40) М.А.Булгакова связь художника («мастера») с дьяволом (подчеркнутая символикой букв: М на шапочке мастера — перевернутое W из «паспорта» Воланда) дана в неявном контексте древней неортодоксальной идеи возможного примирения дьявола с Богом: Воланд, спасающий по Божественному указанию мастера из мира, тем самым наделен сотериологической функцией, как, впрочем, и сам мастер, спасающий своим романом Понтия Пилата; тем самым «зло» спасает добро, а добро (в лице мастера) спасает зло.

Лит.: *Амфитеатров А.* Дьявол. М., 1992; *Махов А.Е.* Сад демонов — Hortus daemonum. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 1998; *Хансен-Лёве А.* Диаволический художник-демиург, эстетика зла // Он же. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999; *Rudwin M.* The devil in legend and literature. Chicago; L., 1931; *Roos K.L.* The devil in 16th century German literature: The Teufelsbücher. Bern; Fr./M., 1972; *Jennings M.* Tutivillus: The literary career of the recording demon // Studies in philology. Chapel Hill, 1977. Vol. 74. № 5; *Kiessling N.* The incubus in English literature: Provenance and progeny. Washington, 1977; *Russell J.B.* Lucifer: The devil in the Middle ages. Ithaca; L., 1984. *А.Е.Махов*

ДЕНДИ́ЗМ (англ. dandyism) — культурное и эстетическое явление конца 18–20 вв., нашедшее широкое отражение в художественной литературе и публицистике. Возникновение Д. связано с именем Джорджа Браммелла (1778–1840), совершившего переворот в истории европейского костюма, изложившего свои взгляды в книге «Мужской и женский костюм» (опубл. 1932). *Аллюзии* на самого знаменитого денди эпохи угадываются в образах Чайльд-Гарольда и Дон Жуана Байрона; Браммелл был также прототипом героев романов Т.Г.Листера «Грэнби» (1826) и Э.Дж.Бульвер-Литтона «Пелем» (1828). Некоторые черты раннего Д. (индивидуализм и скептицизм, утонченная *ирония*, острый интерес к проблеме создания и демонстрации собственной индивидуальности) сближают его с ранним *романтизмом*; другие (ориентация на эстетику искусственности, уравнивание понятий «быть» и «казаться») резко их противопоставляют. Д. первой половины 19 в. тесно связан с эстетикой романтизма и выразил основные тенденции культуры Нового времени, когда на смену уверенности в существовании установленного свыше, раз и навсегда определенного порядка приходит не только чувство новой свободы, но и ощущение хаоса, неопределенности социальных и нравственных норм.

Появление денди в литературе произошло в 1820-е вместе с «модным» романом, действие которого происходило в высшем обществе. Наибольшей известностью пользовались романы «Трэмен» (1825) Р.Уорда, «Вивиан Грей» (1825) Б.Дизраэли и «Пелэм» Бульвер-Литтона. В 1840-е жанр «модного» романа стал объектом пародирования («Записки Желтоплюша», 1840 и «Книга снобов», 1847, У.М.Теккерея), а сам Д. стал объектом критики («Sartor Resartus», 1833–34, Т.Карлейля,), что не мешало самому Теккерею быть денди в жизни. В 1830–40-е Д. проник во французскую литературу — как в эссеистику («Трактат об элегантной жизни», 1830, О.де Бальзака; «Дендизм и Джордж Браммелл», 1845, Барбе Д'Оревильи), так и во французский роман («Красное и черное», 1831, Стендаля). Во французской культуре, одной из особенностей которой была непосредственная и тесная связь между литературой и модой, произошло оформление Д. в эстетическое течение и своеобразную философию жизни. Ко второй половине 19 в. Д. окончательно стал фактом литературы и эстетики. Новый этап в развитии Д. был связан с творчеством авторов второй половины и рубежа 19–20 вв. — Ш.Бодлера, О.Уайлда,

Ж.К.Гюисманса. В это время денди осознается как тип героя, признается эстетическим и героическим символом времени, а Д. превращается в объект эстетизации и теоретических построений. Для писателей-декадентов денди как бы выведен за рамки нормальной жизни общества, ибо он противопоставляет себя ценностям общества как таковым, его привлекает все неестественное и усложненное, а также то, что признается окружающими эфемерным и недолговечным. В такой трактовке Д. превращается в форму протеста, освобождения и самоидентификации, попытку вырваться из мира обыденных человеческих отношений и чувств, а ориентация денди-художника на искусственность начинает признаваться его основным достоинством. Выдавая созданные им миры за «реальную действительность», искусство создает новый порядок, противостоящий хаосу мира. Теоретическое обоснование подобным образом понятого Д. дает Бодлер в своем программном эссе «Денди» из серии «Художник современной жизни» (1863); его воплощением становится гюисмансовский Дез Эссент (роман «Наоборот», 1884). С завершением эпохи *символизма* и *декаданса* Д. уходит из литературы, но вновь возрождается у теоретиков *постмодернизма* М.Фуко и К.Палья, для которых становится особой эстетической конструкцией, лежащей в основе этого течения и современной культуры в целом. Суть Д. Фуко и Палья сводится к постоянному бунту «против природы», к триумфу искусственности, а сам Д. осмысляется как синоним декаданса и постмодернизма. Символом этого нового «антируссоистского» бунта для постмодернистов является фигура маркиза де Сада, парадоксальным образом связываемого с философией *Просвещения*, открывшей «подлинную природу», «естественное состояние» человека — заложника и жертвы социальных сил. Это «естественное состояние» может быть достигнуто только при условии освобождения субъекта от ограничений, накладываемых обществом и властью. Признавая условность «внутреннего содержания» субъекта, Сад, считают постмодернисты, делает то же, что и денди; он превращает человеческое тело лишь во внешнюю, ничем не наполненную оболочку, предмет различных манипуляций.

Лит.: *Вайнштейн О.* Поэтика дендизма: литература и мода // ИЛ. 2000. № 3; *Prévost J.C.* Le dandysme en France (1817–1839). Genève, 1957; *Moers E.* The Dandy: Brummell to Beerbohm. L., 1960; *Carassus É.* Le mythe du dandy. P., 1971; *Neumeister S.* Der Dichter als Dandy. München, 1973; *Albérès F.M.* Le dernier des dandies: Arsène Lupin. Ètude de mythes. P., 1979; *Coblence F.* Le dandysme, obligation d'incertitude. P., 1988; *Gnüg H.* Kult der Kälte: Die Klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur. Stuttgart, 1988.

В.А.Мусвик

«ДЕРЕВЕ́НСКАЯ ПРО́ЗА» — одно из ведущих направлений русской литературы советского (послесталинского) периода; берет начало в публицистических очерках о селе В.Овечкина «Районные будни» (первая часть в 1952), Е.Дороша «Деревенский дневник» (1954–62), а также в программной статье Ф.Абрамова «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» (1954) и первом романе его будущей тетралогии — «Братья и сестры» (написан 1951, опубл. 1958), в ранних рассказах В.Астафьева и первых произведениях «лирической прозы» — «Владимирские проселки» (1957) В.Солоухина. Формирование художественных и нравственных основ «Д.п.» связано с ранними произведениями А.Солженицына «Матренин двор» (1959), «Захар-Калита» (1965), «Один день Ивана Денисовича» (1962). «Д.п.» представлена произведениями: «Привычное дело» (1966) В.Белова, «Братья и сестры» (1958) Абрамова, «Последний поклон» (1957–92) и «Царь-рыба» (1972–75) Астафьева, «Калина красная» (1973), «Характеры» (1973) и «Беседы при ясной луне» (1974) В.Шукшина, «Из жизни Фёдора Кузьмина» (1966) и «Мужики и бабы» (1977) Б.Можаева, «Усвятские шлемоносцы» (1977) Е.Носова, «Последний срок» (1970), «Прощание с Матерой» (1976) В.Распутина. В 1990-х мировая русистика охарактеризует «Д.п.» как «наиболее состоявшееся (с эстетической и идеологической точки зрения) литературное направление» (Parthé, X).

«Д.п.» свойственна специфическая типология героя, позволяющая выделить образы «хранителей древностей» (вековечных ценностей народной мудрости) и образы «вольных людей» типа Егора Прокудина в «Калине красной» Шукшина — героев, во многом живущих наперекор общепринятым нормам, вразрез с традиционными крестьянскими устоями. Писатели-деревенщики внесли свой вклад в модификацию канонических жанров *оды*, *пасторали* (современная пастораль «Пастух и пастушка», 1971, Астафьева), *сказки* («До третьих петухов», 1975, Шукшина), *романа* (роман-хроника Белова «Кануны», 1972–76). Развитие получают сказовые формы, «повествования в рассказах» с вставными *притчами*, *легендами* («Царь-рыба» и «Последний поклон» Астафьева). Наряду с такими крупномасштабными полотнами, как тетралогии Ф.Абрамова «Братья и сестры», нередко предпочтение отдается жанру лирической миниатюры.

Лит.: *Вильчек Л.Ш.* «Деревенская проза» // Современная русская советская литература. М., 1987. Ч. 2; *Кузнецов Ф.Ф.* На переломе: Из истории литературы 1960–70-х годов. М., 1998; *Большакова А.Ю.* Нация и менталитет: Феномен деревенской прозы XX века. М., 2000; *Parthé K.* Russian village prose: The radiant past. Princeton, 1992.

А.Ю.Большакова

ДЕТА́ЛЬ (фр. détail — часть, подробность) — особо значимый, выделенный элемент художественного *образа*. В расширительном смысле говорят о психологической и речевой детализации (характеристических Д. мыслей, переживаний и высказываний персонажей). Функции художественных Д. весьма многообразны. Эпическая модель мира принципиально неизбирательна, в ней субстанциально значимо буквально все. Поэтому создатель «Илиады» так дотошен не только в «списке кораблей», но и перечислении одеяния и снаряжения собирающегося на битву Агамемнона, в упоминании как вещей, так и рабынь, которые должны стать наградами победителям состязаний в память Патрокла. Д. может становиться образом. Непомерно большой нос Сирано де Бержерака в пьесе Э.Ростана — Д., имеющая принципиальное значение, но образом Нос является в гротескной повести Н.В.Гоголя, а не у Ростана. Е.С.Добин разграничивает Д. и подробности: Д., если не становится *мотивом* (*лейтмотивом*), тяготеет к единичности (хотя немало произведений с множеством ярких Д.), она интенсивна; подробности множественны, экстенсивны и не столько являются элементами художественного образа, сколько приближаются к знаку, к простому обозначению, называнию, т.е. осуществляют более информационную, нежели эстетическую, функцию.

Лит.: *Добин Е.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981; *Хализев В.Е.* Художественный мир писателя и бытовая культура (на материале произведений Н.С.Лескова) // Контекст. 1981. М., 1982.

С.И.Кормилов

ДЕТЕКТИ́В (англ. detective — сыщик; от лат. detectio — раскрытие) — художественное произведение с особым типом построения сюжета, в основе которого лежит реализованный в раскрытии преступления конфликт добра и зла, разрешающийся победой добра. Детектив возникает на основе сюжетной модели *авантюрного*, но использует традиционные приемы для постановки и разрешения принципиально иного конфликта. В одном из первых детективных рассказов — «Убийство на улице Морг» (1841) Э.А.По — конфликт добра и зла развивается в рамках религиозного сознания (созданный по образу и подобию Божьему человек и несущий зло зверь — исполинский орангутанг), но широкое распространение детектив получает именно с ослаблением религиозных начал в обществе, когда этические конфликты выходят на первый план и появляется потребность в утверждении могущества добра и его обязательной победы в борьбе со злом. Д. в этом смысле выполняет определенную «защитную» функцию и поэтому становится одним из самых популярных типов *массовой литературы*. Ключевыми в системе персонажей Д. являются три героя — жертва, преступник и сыщик, причем в противостоянии двух последних реализуется конфликт зла и добра, а жертва в большинстве случаев не участвует в конфликте непосредственно и поэтому не должна вызывать ни антипатии, ни сострадания у читателей. Расширение системы персонажей идет либо за счет появления «свидетелей», способствующих раскрытию преступления, либо за счет введения ряда «мнимых» преступников — тех, на кого падает подозрение в злодействе. Задача сыщика заключается не только в изобличении преступника, но и в оправдании невиновных. В качестве дополнительного конфликта в Д. часто используется столкновение глупости и ума: противопоставление глупого сыщика и умного сыщика, либо умного сыщика и его недалекого помощника. В зависимости от того, что, по мнению автора и социума, которому адресовано произведение, призвано стоять на защите добра — разум, пресса, вера или власть — меняется социальный статус сыщика: это может быть полицейский, журналист, пастор, частный детектив.

Композиция сюжета Д. строится по центростремительному принципу: все сюжетные линии, внешне мало связанные в начале произведения, должны сойтись в финале в рамках единой *развязки*. Ключевыми и обязательными становятся две линии развития сюжета, в основе одной из которых лежит конфликт преступника и жертвы (совершение преступления), а в основе другой — конфликт преступника и сыщика (раскрытие преступления), причем чаще всего они развиваются в произведении не последовательно, а параллельно, как бы «навстречу» друг другу: первая обнаруживается в рамках второй, хотя развязка первой является лишь экспозицией для второй. Завязкой второй линии служит обнаружение преступления, а затем в процессе расследования постепенно вырисовывается картина преступления, которая полностью восстанавливается лишь в развязке в момент изобличения преступника. Принцип «совпадения» двух сюжетных линий предопределят жесткие критерии отбора изображаемых явлений действительности: все, не соответствующее двум линиям одновременно, отбрасывается, за исключением специальных «тормозящих» или «отвлекающих» элементов. Кажущаяся неразработанность характеров в детективе — следствие однотипности столкновений, в которых он раскрывается; на деле встречающийся схематизм объясняется не принципами детектива, а художественным уровнем произведения. В лучших Д. писателями был создан ряд ярких типов сыщиков: С.Огюст Дюпен (Э.А.По), папаша Табаре и Лекок (Э.Габорио), Шерлок Холмс (А.Конан-Дойл), Рультабий (Г.Леру), пастор Браун (Г.К.Честертон), Эркюль Пуаро и мисс Марпл (А.Кристи), Ниро Вульф (Р.Стаут), Перри Мейсон и Дональд Лэм (Э.С.Гарднер), комиссар Мегрэ (Ж.Сименон). Не менее значительными являются в Д. подчас и типы злодеев, их жертв, а также других участников событий; именно на одинаковой степени разработки характеров преступника подлинного и преступников мнимых построены романы А.Кристи (1891–1976).

Для Д. обязательным является мотив тайны, загадки; при этом в отличие от мистики в Д. предполагается заранее, что тайна носит не абсолютный, а относительный характер, будучи следствием сочетания объективных обстоятельств и некоего злого умысла, а ее разрешение возможно и посильно для человека, способного собрать воедино рассеянную по частям информацию и правильно осмыслить ее. В Д. часто видят гимн человеческому разуму, решающему любую загадку и стоящему на защите добра в борьбе со злом, тем более что этому соответствует и установка многих авторов, начиная с Э.По, воспевавшего «аналитические способности нашего ума». В «аналитических» Д. обычно есть элемент игры с читателем, которому сообщают всю ту информацию, которой владеет сыщик, и предлагают решить загадку раньше главного героя. Однако острый ум не обязательное качество для сыщика; герои могут разгадывать загадки благодаря своей активности, силе, ловкости, пронырливости, настойчивости (Дж.Х.Чейз, М.Спиллейн. Г.Макдоналд), благодаря везению или стечению обстоятельств (И.Хмелевская). Жанровые формы Д. многообразны: есть детективная драматургия, детективные рассказы, повести, романы, создаются психологические, приключенческие, социальные, сатирические, иронические Д.; во второй половине 20 в. бурно развивается т.наз. «экшн». Часто используется принцип *циклизации*, когда пишется целая серия произведений, объединенных общим образом сыщика. От Д. необходимо отличать полицейские и уголовные романы, изображающие мир полицейских или мир преступников как одну из социально-бытовых сфер, а также социально-психологические романы, использующие криминальные сюжеты («Преступление и наказание», 1866, Ф.М.Достоевского), и авантюрную прозу, для которой характерен принципиально иной тип конфликта, в т.ч. произведения о похождениях удачливых преступников («Похождения Рокамболя», 1859, П.А.Понсона дю Террайля, цикл об Арсене Люпене М.Леблана). В то же время в ряде случаев в Д. используется «обман читателя» — сознательное нарушение канонической схемы (расследование ведет сам преступник, преступление является мнимым, преступниками оказываются все подозреваемые); при этом нарушение обнаруживается лишь в момент развязки, а до тех пор повествование соотносится автором и читателями с каноном.

В России и в СССР детектив утверждается сначала главным образом как псевдопереводная литература: анонимный «Нат Пинкертон»; «Месс-Менд» (1924–25) Джима Доллара (М.Шагинян), а затем складывается особый тип советского Д., получивший распространение и в других социалистических странах, в котором конфликт добра и зла рассматривается в рамках противоречий антагонистических классов, а потом трансформи-

руется в трактуемый в соответствии с господствующей идеологической установкой конфликт социального и антисоциального; антагонистические противоречия сохраняются на уровне противоборства двух систем и в литературе отражаются в шпионском Д. В советской литературе послевоенных лет известность получили книги А.Г.Адамова, Ю.С.Семёнова, бр. А.и Г.Вайнеров; в постсоветское время выделяется цикл А.Марининой, где традиции советского «милицейского» детектива сочетаются с элементами французского полицейского романа.

Лит.: *Сэйерс Д.* Английский детективный роман // Британский союзник. 1944. № 38, 39; *Кримсон-Смит А.Дж.* Детективный роман // В защиту мира. 1955. № 44, 45; *Бритиков А.Ф.* Детективная повесть в контексте приключенческих жанров // Русская советская повесть 20–30-х годов. Л., 1976; *Вулис А.* Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1; *Thomson H.D.* Masters of mystery: A study of the detective story. L., 1931; *Murch A.E.* The development of the detective novel. L., 1958; *Stevenson W.B.* Detective fiction. Cambridge, 1958; *Symons J.* Mortal consequences: A history — from the detective story to the crime novel. N.Y., 1973.

Д.Д.Николаев

ДЕ́ТСКИЙ ФОЛЬКЛО́Р — специфическая область устного художественного творчества, имеющая, в отличие от фольклора взрослых, свою поэтику, свои формы бытования и своих носителей. Общий, родовой признак Д.ф. — соотнесение художественного текста с *игрой*. В 1860-х серьезное внимание на Д.ф. обратил К.Д.Ушинский; тогда же началось его систематическое собирание (сборники П.Бессонова, Е.А.Покровского, П.В.Шейна). В 1920-х новые тексты были опубликованы в сборнике О.И.Капицы и появился сам термин «Д.ф.», предложенный Г.С.Виноградовым. Наиболее полные *антологии* Д.ф. составили В.П.Аникин (Мудрость народная: Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. 1: Младенчество. Детство. М., 1991) и А.Н.Мартынова (Детский поэтический фольклор. СПб., 1997). В конце 19 — начале 20 в. в Д.ф. изучались и классифицировались по *жанрам* вербальные тексты, выявлялись сохранившиеся в них в трансформированном виде реликтовые элементы фольклора взрослых (напр., архаичные ритуальные корни детских игр). В современной науке о Д.ф. обозначились новые проблемные аспекты: Д.ф. и внутренний мир развивающейся личности ребенка; Д.ф. как регулятор социального поведения ребенка в детском коллективе.

Д.ф. — часть народной педагогики, его жанры основаны на учете физических и психических особенностей детей разных возрастных групп (младенцы, дети, подростки). Художественная форма Д.ф. специфична: для него характерна своя образная система, тяготение к ритмизированной речи и к игре, психологически необходимой для детей. Д.ф. исполняют взрослые для детей (материнский фольклор) и сами дети (собственно Д.ф.). Материнский фольклор составляют произведения, созданные взрослыми для маленьких детей (до 5–6 лет). Его основные жанры — колыбельные песни, пестушки, потешки, поскакушки, прибаутки, небылицы-перевёртыши — побуждают ребенка ко сну или к бодрствованию (определенным движениям, игре), в них важна роль успокаивающего или бодрящего ритма. Фольклор, исполняемый самими детьми, отражает их собственную творческую активность в слове, организует игровые действия детского коллектива. В него входят произведения взрослых, перешедшие к детям, и произведения, сочиненные самими детьми. Поэзию подвижных игр составляют жеребьевки, считалки, игровые приговорки и припевки. К поэзии словесных игр относятся заклички, приговорки, скороговорки, молчанки, голосянки. К детским словесным играм можно отнести исполнявшиеся в их среде *сказки*, *загадки*. В фольклоре современных детей широко распространен новый жанр — *страшилки*. Поведение ребенка в детском коллективе регулирует детская сатира: дразнилки, насмешки, уловки, мирилки, отговорки. Границу между материнским и собственно Д.ф. провести не всегда возможно, так как с 4–5 лет дети начинают подражать взрослым, повторяя игровые тексты. Д.ф. использовали писатели (детская поэзия К.И.Чуковского, С.Я.Маршака, С.В.Михалкова и др.).

Лит.: *Виноградов Г.С.* Детский фольклор // Из истории русской фольклористики. Л., 1978; *Осорина М.В.* Современный детский фольклор как предмет междисциплинарных исследований (К проблеме этнографии детства) // Советская этнография. 1983. № 3; *Мельников М.Н.* Русский детский фольклор. М., 1987; Мир детства и традиционная культура: Сб. науч. трудов и материалов. М., 1994–96. Вып. 1–2.

Т.В.Зуева

ДЕ́ЦИМА (лат. decem — десять) — в испанской поэзии: 10-стишие с рифмовкой (чаще всего) abbaaccddc; во избежание распадения на два 5-стишия — кинтильи — классическая Д. (эспинела) требует остановок (точек) после 4-го и 6-го стихов; в таком случае стихи 1–4-й должны содержать исходную коллизию, стихи 7–10-й — ее разрешение, а стихи 5–6-й служат переходом. В других литературах малоупотребительна.

М.Л.Гаспаров

ДЕЯ́НИЯ (лат. gesta — подвиги, боевые действия) — средневековая форма исторического повествования в стихах или прозе на латинском языке. В отличие от анналов и *хроник*, опирающихся на достоверную информацию, Д., описывающие жизнь и подвиги знаменитых мужей (правителей, полководцев, епископов) и целых народов, представляют собой сочетание фактического материала со сведениями легендарно-мифического характера; они не лишены моралистических обобщений и риторических изысков. Широкую известность получают написанные в 885 Ноткером Заикой «Деяния императора Карла Великого», рисующие образ идеального, весьма далекого от реального Карла, правителя, — источник позднейших поэм о Карле. Щедрую дань вымыслу отдает неизвестный итальянский автор гекзаметрической поэмы о короле Италии — «Деяния Беренгария I», написанной между 916 и 924. В 965–68 монахиня Хросвита Гандерсгеймская пишет поэму о германском правителе Оттоне I — «Деяния Оттона». Ок. 1045–46 придворный поэт Випо описывает подвиги Конрада II и его сына Генриха III. Историю Барбароссы («Деяния императора Фридриха I») пишет в 1157–58 крупнейший средневековый историк Оттон Фрейзингенский. К 13 в. относятся «Деяния датчан» Саксона Грамматика, к которым обращался в своей работе над «Гамлетом» (1601) У.Шекспир. Самым знаменитым произведением в этом роде, переведенным на национальные языки и ставшим для многих писателей (Дж.Боккаччо, Дж.Чосер, Г.Сакс, Ф.Шиллер) источником сюжетов и образов явилось анонимное, составленное в 13 в. в Англии собрание ок. 180 повестей (частично из римской жизни) — «Римские деяния». Оно было переведено на русский язык с польского издания в конце 17 в. Национальным преломлением латинской традиции Д. стали французские *шансон де жест*.

Лит.: *Grundmann H.* Geschichtsschreibung im Mittelalter. 2. Aufl. Göttingen, 1969.

Т.Ю.

«ДЖИ́НДИУОРОБАК КЛУБ» (англ. Jindyworobak club) — основанное в 1938 в Австралии объединение австралийских поэтов, эстетическая программа которого была ориентирована на утверждение в поэзии национального духа и возрождения культуры австралийских аборигенов (название взято из сборника рассказов Дж.Девани «Исчезнувшие племена», 1929). Создателем «Д.к.» выступил австралийский поэт Рекс Ингамелс (1913–55), опубликовавший манифест джиндиуоробакского движения «Условная культура» (1938), а также поэты Ф.Хадсон, И.Мьюди и др. Клуб продолжил традиции мельбурнской группы «Актеры-пионеры» (1922–26) и «Народного театра» (1930-е) в Сиднее, содействовавших развитию австралийской драматургии. В 1938–53 «Д.к.» ежегодно издавал «Антологию Джиндиуоробак», где публиковались стихи по мотивам *легенд* и сказаний аборигенов. В поэмах Ингамелса «Забытый народ» (1936), «Йера» (1945) изображена трагическая судьба коренных австралийцев. В 1940-е в Австралии возник кружок поэтов-авангардистов «Рассерженные пингвины» (издавал журнал под тем же названием) во главе с М.Харрисом, в своей модернистской поэтике противостоящий «Д.к.».

Лит.: Австралийская литература: Сб. статей / Под ред. А.С.Петриковской. М., 1978; *Hadgraft C.* Australian literature: A critical account to 1955. L., 1960; The Australian nationalists / Ed. Ch.Wallace-Crabbe. Melbourne, 1971. *А.Н.*

ДИ (фр. dit от dire — говорить) — во второй половине 12 в. во Франции стихотворное аллегорическое произведение, создававшееся в традициях библейской экзегетики и противопоставленное нарративным жанрам, основанным на *вымысле* (*сказке* и *басне*). С конца 13 в. название Д. распространяется на все жанры французской повествовательной литературы, имеющие стихотворную форму (*фаблио*, *жития* святых, образцы ученой поэзии, рыцарские *повести* и т.д.).

Лит.: *Евдокимова Л.В.* Французская поэзия позднего средневековья (XIV — первая треть XV в.). М., 1990. *М.А.Абрамова*

ДИАЛО́Г (греч. dialogos — беседа) — 1. Разговор между двумя или более лицами в *драме* или прозаическом произведении. См. *Диалогическая речь и монологическая речь*; 2. Философско-публицистический жанр, заключающий в себе собеседование или спор двух или более лиц; получил развитие в античности: философские Д. Платона, у Лукиана («*Разговоры* богов», «Разговоры гетер», «Разговоры в царстве мертвых», 2 в.). Распространился в 17–18 вв. во Франции: «Письма к провинциалу» (1656–57) Б.Паскаля, «Диалоги древних и новых мертвых» (изд. 1712) Ф.Фенелона, «Племянник Рамо» (1762–79) Д.Дидро. Как жанр Д. обычно не имеет сопутствующего эпического текста, сближаясь в этом отношении с драмой.

Лит.: *Якубинский Л.П.* О диалогической речи // Русская речь. Сб. статей под ред. Л.В.Щербы. Пг., 1923; *Винокур Т.Г.* О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи // Исследования по грамматике русского литературного языка. Сб. статей. М., 1955; *Wolf H.* Dialogues and monologues. N.Y., 1929; *Wildboldz R.* Der philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk. Bern, 1952. *А.Н.*

В трудах М.М.Бахтина термин «Д.» существенно расширил свое значение. Слово «Д.» и производные от него употребляются Бахтиным в следующих смыслах: 1) композиционно-речевая форма жизненного высказывания (разговор двух или нескольких лиц); 2) всякое речевое общение; 3) речевой жанр (Д. бытовой, педагогический, познавательный); 4) вторичный жанр — Д. философский, риторический, художественный; 5) конститутивная черта определенного типа романа (полифонического); 6) жизненно-философско-эстетическая позиция; 7) формообразующий принцип духа, неполной противоположностью которого является *монолог*. Духовная сфера смысла — собственный локус диалогических отношений, которые «совершенно невозможны без логических и предметно-смысловых отношений» (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 314), но для этого они «должны воплотиться, то есть войти в другую сферу бытия: стать словом, то есть высказыванием, и получить автора, то есть творца данного высказывания, чью позицию оно выражает» (там же). Это делает понятной трактовку Д. и диалектики у М.М.Бахтина. Диалектика — это овеществляющее отношение, перенесенное в область смысла, а Д. — персонифицирующее отношение в этой духовной области. По Бахтину, диалогические отношения являются не логическими, а персонологическими. Игнорирование этого положения более всего способствовало размыванию (и девальвации) смысла категории «Д.» в устах интерпретаторов Бахтина. В качестве диалогических до сих пор принято рассматривать объектные и субъект-объектные отношения — человека и машины, разных логик или лингвистических единиц, даже нейрофизиологические процессы, — а не субъект-субъективные. Личностность, персонологичность, субъектность — вторая (после «смысла-духа») дифференциальная черта диалогических отношений. Участниками этих отношений, по Бахтину, являются «я» и «другой», но не только они: «Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего «третьего», стоящего над участниками диалога (партнерами)» (Бахтин М.М.Собр. соч. М., 1996. Т. 5. С. 338). Третьим участником события Д. является у Бахтина и эмпирический слушатель-читатель, и одновременно Бог. Бахтинский подход, сохраняя за Д. статус реального жизненного отношения, не отвлеченного (не абстрагированного) от эмпирической ситуации, не превращающего ее в условность (не метафоризирующего ее), рождает в то же время особого рода расширение смысла слова «Д.» Так понимаемый Д. охватывает широкую сферу отношений и имеет разные степени выраженности. Для определения нижнего предела диалогических отношений вводятся понятия «нулевой» степени диалогичности (Т. 5. С. 336) и «ненамеренной диалогичности» (Там же. С. 325). Пример «нулевых диалогических отношений» — «широко используемая в комике ситуация диалога двух глухих, где имеется реальный диалогический контакт, но нет никакого смыслового контакта между репликами (или контакт воображаемый) — здесь «раскрывается точка зрения третьего в диалоге (не участвующего в диалоге, но его понимающего). Понимание целого высказывания всегда диалогично» (Там же. С. 336). К нижней ступени относится и «ненамеренная диалогичность», возникающая между целыми высказываниями и текстами, «отдаленными друг от друга во времени и пространстве, ничего не знающими друг о друге» — «если между ними есть хоть какая-нибудь смысловая конвергенция» (Там же. С. 335). В данном случае, как и при нулевой степени, роль экспликатора диалогических отношений выпол-

няет «третий», понимающий. В другом случае для выявления «особой формы ненамеренной диалогичности» Бахтин употребляет формулу «диалогический оттенок».

Верхний предел диалогичности — отношение говорящего к собственному слову. Они становятся возможными тогда, когда слово обретает двойную интенцию — оказывается направлено не только на предмет, но и «на чужое слово» об этом предмете. Такое высказывание и слово Бахтин называет двуголосым. Только при обращении *автора* к двуголосому слову композиционно-речевая форма Д. перестает быть внешней формой и становится внутренне диалогической, а сам Д. становится фактом *поэтики*. Спектр диалогических отношений, реализуемых двуголосым словом, не сводится к противостоянию и борьбе, а предполагает как разно-гласие и взаимную обращенность самостоятельных голосов, так и со-гласие («со-радование», «со-любование»).

Высшую степень своего развития диалогическое слово и диалогическая авторская позиция нашли в полифоническом романе Достоевского, но определенная степень диалогичности, по Бахтину, является необходимым условием авторства: «Художник и есть умеющий быть внежизненно активным, не только причастный жизни... и изнутри ее понимающий, но и любящий ее извне — там, где ее нет для себя самой, где она обращена вовне себя и нуждается во вненаходящейся и внесмысловой активности. Божественность художника — в его приобщенности вненаходимости высшей. Но эта вненаходимость событию жизни других людей и миру этой жизни есть, конечно, особый и оправданный вид причастности событию бытия» (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 165–166). Здесь речь идет не об абстрагировании от события, не об односторонней («монологической») вненаходимости, а об особого рода («диалогическом») пребывании автора одновременно и внутри события, и вне его, о его имманентности и одновременно трансцендентности событию бытия.

Лит.: *Гиршман М.М.* Основы диалогического мышления и его культурно-творческая актуальность // Наследие М.М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре. Донецк, 1996; *Бройтман С.Н.* Диалог и монолог — становление категории (от «К философии поступка» к «Марксизм и философия языка») // Бахтинский тезаурус. М., 1997; *Гоготишвили Л.А.* Философия языка М.М.Бахтина и проблема ценностного релятивизма // М.М.Бахтин как философ. М., 1992; *Тамарченко Н.Д.* Проблема автора и героя и спор о богочеловечестве (М.М.Бахтин, Е.Н.Трубецкой и В.С.Соловьев) // Бахтинские чтения. Витебск, 1998. *С.Н.Бройтман*

ДИАЛОГИ́ЧЕСКАЯ РЕЧЬ И МОНОЛОГИ́ЧЕСКАЯ РЕЧЬ — основные типы речевой коммуникации. Субъективно окрашенные и характеризующие ее носителей Д.р. и м.р становятся организующим началом многих словесных *текстов*, и в частности произведений художественной литературы, где они выступают в качестве предмета изображения. Прямо или косвенно включенная в коммуникативные процессы и их осуществляющая речь как таковая всегда отмечена диалогичностью в широком смысле. Вместе с тем в зависимости от характера выполнения речевой деятельностью коммуникативных функций в ее составе традиционно выделяются высказывания диалогические и монологические, или *диалоги* и *монологи*.

Д.р. — это взаимное (чаще всего двустороннее) общение, при котором активность и пассивность переходят от одних участников коммуникации к другим, главное же — высказывания стимулируются предшествующими, выступая в качестве реакций на них. Для Д.р. наиболее благоприятны неофициальность и непубличность контакта, его устный и непринужденно-разговорный характер, атмосфера нравственного равенства говорящих. Для Д.р. характерно чередование кратких высказываний разных лиц (по Л.П.Якубинскому — реплицирование), хотя диалогические начала присутствуют и в речи одного лица, стимулируемой мимикой и жестами «собеседника». По-иному реализуются ритуальные, официальные, риторические диалоги, которым присущи нормированность, заданность и традиционность. Существовали весьма специфические формы речевого общения (*застольные беседы*), а также «турниры речей» (риторические диалоги), оказавшие влияние на форму диспутов, сформировавших культуру дискуссий и споров. Д.р. в полной мере обнаруживает свои возможности в виде разговора с глазу на глаз (Х.Г.Гадамер): собеседникам для взаимопонимания надо видеть друг друга. Однако бытует диалог и вне визуального контакта (переписка, телефонные разговоры, общение по Интернету). Д.р., состоящую из высказываний значительного количества людей, нередко называют полилогом.

М.р., не требуя чьего-либо безотлагательного ответа и протекая независимо от реакций воспринимающего (даже если последние активны), бытует, во-первых, в форме устной речи (вырастая из диалога или существуя независимо от него), во-вторых, в облике речи внутренней и, в-третьих, как речь письменная. «Уединенные» монологи (нем. Selbstgespräch) осуществляют «автокоммуникацию» (Ю.М.Лотман) и нередко выступают как общение воображаемое. Эта разновидность устной М.р. широко применяется в *драме*, а иногда и в повествовательных произведениях («Ночь перед Рождеством», 1832, Н.В.Гоголя) как художественная условность. Автокоммуникация и общение воображаемое со временем обрели форму речи внутренней (см. *Внутренний монолог*), либо письменной (таковы интимные *дневники*). «Обращенная» М.р осуществляет общение реальное, носитель речи здесь направленно воздействует на сознание тех, к кому адресуется, но двусторонний контакт говорящего и слушающих отсутствует или слабо выражен, их «роли» строго разграничены и остаются неизменными. К числу обращенной М.р. относится также подавляющее большинство письменных текстов, в т.ч. литературно-художественные произведения в их предназначенности читателям. Адресация писателя читателям, всегда монологическая, может быть не только прямой (авторское повествование, автопсихологическая медитация в лирике), но и косвенной, опосредованной: поэты порой обращаются к реальным лицам (лирические *послания*); нередко в основу словесно-художественного текста ложится неавторская М.р. («Я убит подо Ржевом...», 1946, А.Т.Твардовского; повествование от персонифицированного рассказчика), ответственная роль в эпических и драматических произведениях принадлежит также речи персонажей (изображенная речь).

В Д.р. и м.р. значимы интонации, которые в письменно закрепленных высказываниях присутствуют опосредованно (в их синтаксических конструкциях). Адресация речи к слуху воспринимающего важна для художественной литературы. В художественном произведении речи персонажей, повествователей, *лирических героев* нередко сопутствует информативно значимое молчание, кото-

рое способно передать глубину переживаний (Татьяна при первом объяснении с Онегиным, Онегин, слушающий Татьяну в восьмой главе); запечатлеть психологически предельно-напряженные ситуации (драмы М.Метерлинка), обозначить тотальное одиночество (пьесы С.Беккета, Г.Пинтера). Речь, готовая перейти в тишину размышления, составляет важнейшую предметную сферу драм А.П.Чехова. В театре, обогащенном опытом К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко, *«подтекст»* и «зоны молчания» (будь-то слушание одним из героев другого либо прямые паузы в ведении речи) весьма существенны. И, наконец, фигура умолчания представляет собой художественный прием авторского недоговаривания, построенный на игре с читателем или рассчитанный на чтение «между строк». Мотив умолчания вслед за Пушкиным широко используется в «Поэме без героя» (1940–62) А.Ахматовой. Д.р. и м.р. — главное художественное средство воссоздания поступков людей и их духовного общения, сопряженных с процессами мышления в их эмоционально-волевой окрашенности. Д.р. и м.р. составляют важнейший предмет изображения во всех родах литературы. Диалогичны или монологичны высказывания персонажей эпических и драматических произведений; речь повествователей-рассказчиков и лирических героев преимущественно монологична. Литературно-художественные текст — своего рода нервущаяся линия Д.р. и м.р. (хотя расположение высказываний в тексте не всегда соответствует последовательности их «протекания» в изображаемом времени).

На исторически ранних этапах в словесном искусстве монологическая риторика и декламационность преобладали над диалогической разговорностью; в эпических жанрах голоса героев звучали в унисон повествовательной речи, что ныне составляет впечатление их немоты. Д.р. давала о себе знать главным образом в неканонических, смеховых жанрах (фамильярно-площадной обмен репликами как перебранка или состязание в остроумии). Эта традиция творчески унаследована У.Шекспиром: контакт героев здесь осуществляется интеллектуально-насыщенной и образно-богатой речью, где патетика сочетается с непринужденно-диалогической разговорностью. Однако монологическая риторика доминировала в ведущих литературных жанрах (особенно драматических) вплоть до эпохи *романтизма*. В литературе 19–20 вв. Д.р. используется более многопланово и широко, чем ранее, что связано с обращением писателей к частной жизни людей и тщательной разработкой социальных и индивидуальных речевых характеристик.

В современной науке присущее речевой деятельности диалогическое начало нередко понимается как ее важнейшее универсальное свойство, ибо в высказываниях неизменно наличествует ожидание (стимулирование) чьего-то ответа на них, а также отклик на предыдущий речевой опыт. В этой связи Д.р. и м.р. в литературе соотносимы с диалогичностью и монологичностью сознания героев (см. *Полифония*) и самих писателей, соответственно — с особенностями идейно-художественных концепций как таковых. Диалогическое сознание ориентировано на широкие межличностные контакты и обогащение чужим опытом, оно, по мысли М.М.Бахтина, наиболее благоприятно для современной в широком смысле художественной деятельности (в т.ч. воспринимающей) и полнее раскрывается во внутренней диалогичности монологов повествователей и героев романов, нежели в диалогах как таковых, которые преобладают в драме. Монологическое сознание, проявляясь в сфере межличностного общения, напротив, сопряжено с духовной изолированностью человека, убежденного в своей интеллектуальной непогрешимости и склонного подменять живое двустороннее общение собственными высказываниями, понимаемыми в качестве единственно истинных; адекватная речевая форма такого сознания — отмеченный риторичностью монолог (хотя сущностно монологическими бывают и реплики диалога).

Лит.: *Гельгардт Р.Р.* Рассуждения о диалогах и монологах: (К общей теории высказывания) // Сб. докладов и сообщений лингвистического общества. Калинин, 1971. Т. 2. Вып. 1; *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы: Избр. труды [Т. 5]. М., 1980; *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979; *Буш Г.Я.* Диалогика и творчество. Рига, 1985; *Якубинский Л.П.* О диалогической речи // Он же. Язык и его функционирование: Избр. работы. М., 1986; *Винокур Т.Г.* Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. М., 1993; *Hirzel R.* Dialog: Ein Literaturhistorischer Versuch. Leipzig, 1895. Bd I; *Wolf H.* Dialogues and monologues. N.Y., 1929; *Vollman E.* Ursprung und Entwicklung des Monologs bis zu seiner Entfaltung bei Shakespeare. Bonn, 1934; *Wildbolz R.* Der philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk. Bern, 1952; *Brown Ch.T., Keller P.W.* Monologue to Dialogue. Englewood Cliffs (N.Y.), 1973; Dialoge: Beiträge zur Interaktions- und Diskursanalyse / Hrsg. W.Heindrichs, G.Ch.Rump. Hildesheim, 1979.

И.В.Нестеров, В.Е.Хализев

ДИАТРИ́БА (греч. diatribe — разговор, речь) — жанр античной литературы, созданный в 3 в. до н.э. философами-киниками: проповедь на философско-моральную тему в форме дискуссии с воображаемым собеседником. Д. проникла в римскую (Гораций, Ювенал, Сенека) и христианскую литературы, послужила литературной основой христианской проповеди.

ДИВА́Н (перс. — запись, книга) — в литературах Ближнего и Среднего Востока сборник стихов одного поэта, расположенных в определенной последовательности по жанрам или в алфавитном порядке рифмующихся слов. Каждый крупный поэт Востока имел один или несколько своих Д. Под влиянием стихов Хафиза И.В.Гёте создал свой «Западно-восточный диван» (1819).

ДИДАКТИ́ЧЕСКОЕ (греч. didaktikos — поучительный) — выражение моральных, научных суждений, мистического опыта для нравственного воспитания, обучения, духовного наставления. Неизменный дидактический элемент имели уже древнейшие памятники письменности: «Труды и дни» Гесиода (8–7 вв. до н.э.), «О природе вещей» Лукреция (1 в. до н.э.) в Греции; философская поэма «Дао дэ цзин» Лао-цзы (604–531 до н.э.) в Китае; «Панчатантра» (ок. 3–4 вв.) в Индии; Библия (8 в. до н.э. — 2 в. н.э.) у евреев; религиозные трактаты Ирана; летописи Древней Руси «Поучение» Владимира Мономаха (1117), «Домострой» (16 в.). Репертуар дидактических жанров очень широк, охватывает все *роды* литературы. Назидательный элемент содержали эпические повествовательные произведения: большие — *роман, повесть*, и малые — *басня, притча, аполог, афоризм*. К этим жанрам примыкает многочисленная житийная литература, *патерики*, собственно мистико-этические наставления святых отцов, *апокрифы*. Дидактический характер имели назидательные *послания*, отчасти *оды*. Среди драматических жанров следует назвать религиозные пьесы — *мистерии* и *миракли*, светские — *моралите*.

Д. присуще многим произведениям *классицизма*, что связано с его просветительским характером, упованием на распространение научных знаний как основы гуманистического мировоззрения. Устойчивый конфликт долга и страсти, разума и чувства решался в пользу рассудка. Дидактический характер литературе классицизма придавала и нормативная поэтика, которая строилась как система правил и образцов. Просветительская дидактика раскрывается в поэзии М.В.Ломоносова («Письмо о пользе стекла», 1753), гражданская — в трагедиях А.П.Сумарокова («Димитрий Самозванец», 1771), стихотворениях Г.Р.Державина («Властителям и судьям», 1780; «Вельможа», 1794). Большую роль Д. играло в литературе *социалистического реализма*, идеологическая природа проблематики и конфликта в произведениях которого требовала четкой и публицистически открытой общественной позиции автора — реализации т.наз. принципа *«партийности»* (М.Горький «Мать», 1906–07; В.В.Маяковский «Владимир Ильич Ленин», 1924; «Хорошо!», 1927). Откровенная идеологическая позиция автора проявлялась, в частности, в том, что так же, как и в классицизме, герои делились на положительных и отрицательных. Создавая характеры цельных личностей, борцов, соцреализм стремился к монолитности нравственно-психологического облика героя (А.А.Фадеев. «Разгром», 1927; Н.А.Островский «Как закалялась сталь», 1932–34). Это придавало ему в значительной степени абстрактные черты, но делалось с дидактической целью — дать пример для подражания. Подчеркивание отрицательных качеств у *антигероев* также получало воспитательный характер. Высокая дидактика классицизма, основанная на религиозно-философских традициях, имела бóльшую суггестивную силу, чем в соцреализме, где в силу идеологической ограниченности вызывала протест, иронию и эстетический бунт, выразившийся в русском неомодернизме 1960-х.

Лит.: *Амфитеатров С. (Раич).* Рассуждение о дидактической поэзии. М., 1822; *Siegrist Ch.* Das Lehrgedicht der Aufklärung. Stuttgart, 1974; *Baesch B.* Lehrhafte Literatur. München; Berlin, 1977; *Effe B.* Dichtung und Lehre: Untersuchungen zur Tipologie des antiken Lehrgedichs. München, 1977.

М.В.Яковлев

ДИЛО́ГИЯ (греч. di — дважды; logos — слово) — два романа или драматических произведения, связанных между собой общностью сюжета, действующих лиц — «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–96) и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–29) И.В.Гёте, «Двенадцать стульев» (1928) и «Золотой теленок» (1931) И.Ильфа и Е.Петрова. В древнегреческом театре Д. называли двухактную драму.

ДИОНИСИ́ЙСКОЕ И АПОЛЛОНИ́ЧЕСКОЕ см. *Аполлоническое и дионисийское.*

ДИПО́ДИЯ (греч. dipodia — двустопие) — повторяющееся сочетание двух *стоп*, по-разному заполняемых слогами (долгими и краткими, ударными и безударными): так, античный *триметр* состоял из трех Д. *ямба* (⏑ — ∪ –...), а русский 6-стопный *хорей* бесцезурный — трех Д. хорея (х ∪ ⏑ ∪...).

М.Л.Гаспаров

ДИСКУ́РС (фр. discours, англ. discourse — речь, высказывание) — многозначное понятие, введенное структуралистами. Наиболее подробно теоретически обоснованное структурно-семиотическое понимание концепции Д. дано. А.Ж.Греймасом и Ж.Курте. Д. интерпретируется как семиотический процесс, реализующийся в различных видах дискурсивных практик. Когда говорят о Д., то в первую очередь имеют в виду специфический способ или специфические правила организации речевой деятельности (письменной или устной). Ж.К.Коке называет Д. «сцеплением структур значения, обладающих собственными правилами комбинации и трансформации» (Coquet, 27–28). Отсюда нередкое употребление Д. как понятия, близкого *стилю*, напр., «литературный Д.», «научный Д.». Можно говорить о «научном Д.» различных сфер знания: философии, естественно-научного мышления вплоть до «идиолекта» — индивидуального стиля писателя. В *нарратологии* проводят различие между дискурсивными уровнями, на которых действуют повествовательные инстанции, письменно зафиксированные в тексте произведения: эксплицитный автор, эксплицитный читатель, персонажи-рассказчики — и абстрактно-коммуникативными уровнями, на которых взаимодействуют имплицитный автор, имплицитный читатель, нарратор в «безличном повествовании».

Лит.: *Греймас А.-Ж., Курте Ж.* Семиотика: Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. М., 1983; *Coquet J.C.* Sémiotique littéraire. P., 1973.

И.П.Ильин

ДИССОНА́НС (фр. dissonance — разнозвучие), реже к о н с о н а н с (фр. consonance — созвучие) — неточная *рифма*, в которой согласные звуки совпадают, ударные гласные не совпадают: Грига — нега — сага — бога — юга (И.Северянин), тающая — лик — веющая — снег (А.А.Блок). В русской поэзии малоупотребителен.

М.Л.Гаспаров

ДИ́СТИХ — см. *Элегический стих.*

ДИФИРА́МБ (греч. dithyrambos) — жанр античной лирики: торжественная хоровая песнь (*гимн*) в честь бога Диониса (Арион, Симонид Кеосский, Вакхилид, Пиндар). В новой литературе встречаются подражания древнему Д. (Ф.Шиллер, И.Гердер, И.В.Гёте, Ф.Ницше). В переносном смысле Д. — преувеличенная, восторженная похвала. Таков сатирический «Дифирамб Пегасу» (1766) А.П.Сумарокова.

ДНЕВНИ́К — периодически пополняемый текст, состоящий из фрагментов с указанной датой для каждой записи. Обычно то или иное произведение в форме дневниковых записей относится к какому-либо из известных жанров (*роману*, *повести*, *репортажу*), и «дневниковость» лишь придает ему дополнительную специфику. Дневниковая форма записи характеризуется рядом особенностей, которые могут быть реализованы в большей или меньшей степени в каждом Д.: 1) периодичность, регулярность ведения записей; 2) связь записей с текущими, а не с давно прошедшими событиями и настроениями; 3) спонтанный характер записей (времени между событиями и записью прошло слишком мало, последствия еще не проявили себя, и автор не в состоянии оценить степень значительности происшедшего); 4) литературная необработанность записей; 5) безадресность или неопределенность адресата многих Д.; 6) интимный и поэтому искренний, частный и честный характер записей.

Вне художественной литературы Д. обычно тяготеет либо к официальному документу («документальный» Д.), либо к частной записи (т.наз. «бытовой» Д.). В обоих случаях Д. удовлетворяет человеческой потребности в наблюдении и определяется необходимостью фиксировать текущие изменения, с чем связано возникновение разнообразных научных Д., протоколов, историй болезни, корабельных журналов, школьных Д., Д. придворных дежурств — камер-фурьерских церемониальных журналов. В античной литературе со времен Платона известны т.наз. гипомнемы — различного рода протоколы частного и официального характера. При дворах восточных и позднеэллинистических монархов, напр., при штабе Александра Македонского, велись отчеты о текущих событиях — эфемериды (возможно, в пропагандистских целях; их достоверность в новейшее время подвергается сомнению). Документальные Д. представляют существенный интерес для историка. В «бытовых» Д. пишущий также является наблюдателем, но следит больше за самим собой, за изменениями в обстоятельствах своей частной жизни, своего внутреннего мира. Широкое распространение «бытовые» Д. получили в эпоху *сентиментализма*, когда интерес к частной жизни, и особенно к области чувств, был очень высок. «Бытовые» Д. могут иметь значительную ценность, если пишущий был знаменит или участвовал в политической жизни страны («Дневник члена Государственной думы Владимира Митрофановича Пуришкевича», 1916), общался с интересными людьми (Е.А.Штакеншнейдер «Дневник и записки». 1854–86). Д. становится не только исторической, но и эстетической ценностью, если у пишущего есть литературный талант («Дневник Марии Башкирцевой», 1887; «Дневник Анны Франко», 1942–44).

Тексты, записанные «по дням», близко соприкасаются по различным параметрам с широким спектром самых разнообразных форм документалистики. Подобно *мемуарам*, Д. повествует о реально имевших место в прошлом событиях внешней и внутренней жизни. Как в *автобиографии*, в Д. пишущий рассказывает по преимуществу о себе и своем ближайшем окружении и также бывает склонен к самоанализу. Как *исповедь*, Д. часто говорит о тайном, скрытом от посторонних глаз, однако исповедь, в отличие от Д., мемуаров и автобиографий, бывает лишена развертываемого хронологически последовательного повествования. И в мемуарах, и в автобиографиях, и в исповедях, в отличие от Д., текст тщательно выстроен, из всей информации отбирается только существенное. В этом отношении Д. ближе к *письмам*, особенно к регулярной переписке, где также сообщается о текущем, материал не отбирается и новости записываются «по горячим следам». Близость переписки и Д. хорошо видна в «Дневнике для Стеллы» (1710–13) Дж.Свифта и в «Дневнике для Элизы» (1767) Л.Стерна. Первый писался дважды в день (хотя почта отправлялась гораздо реже), в письма вносились вопросы, бессмысленные при обычной переписке («Как вы думаете, надеть мне сегодня камзол?»). Напоминают Д. написанные в форме писем «Страдания молодого Вертера» (1774) И.В.Гёте: Вертер мало интересуется своим корреспондентом Вильгельмом, ответы которого почти не влияют на характер писем Вертера. Есть общее у Д. и с литературой *путешествий:* постоянно переезжая, не имея возможности осмыслить происходящее, путешественник, как и автор Д., схватывает события на лету и записывает, не отделяя важное от случайного. Путешественник обычно обозначает место, где была сделана запись; если же в путешествии указывается дата записи, то его уже трудно отличить от Д. Рассказывая о событиях в хронологической последовательности и фиксируя любое изменение вне зависимости от его значимости, Д. имеет сходство с *летописью*, однако время записи в нем указывается точнее (дни, а не годы), а круг охватываемых событий ограничен. Д. обнаруживает определенное родство с периодикой, которая тоже идет за событиями, но предназначена для публичного прочтения, лишена интимности. Часто творческие люди называют Д. свои записные книжки. Так, «Дневнику» (опубл. 1925–27) Жюля Ренара присущи художественные образы, и только даты позволяют прочитывать не связанные между собой записи как дневниковые. Черты Д. (исповедальный характер, фиксация «мелочей», самоанализ, точная дата) прослеживаются в произведениях многих поэтов (М.Ю.Лермонтова, Н.А.Некрасова, А.Ахматовой, А.А.Блока). «Дневник писателя» (1873–81) Ф.М.Достоевского становится периодическим изданием; на него объявляется подписка. В то же время Достоевский пишет далеко не обо всем, что его волнует, а только о том, что представляет, по его мнению, общественный интерес. Иногда приуроченность дневниковой записи к определенному числу, периодичность записей оказывается конструктивным моментом повествования. В «Записках сумасшедшего» (1835) Н.В.Гоголя, целиком построенных в форме Д., счет и порядок дней постепенно ускользает от пишущего. Но обычно указание на дату не так уж важно. Смысл «Журнала Печорина» в «Герое нашего времени» (1840) Лермонтова мало изменится, если убрать все даты.

Лит.: *Розенблюм Л.М.* Творческие дневники Достоевского // ЛН. 1971. Т. 83; *Банк Н.Б.* Нить времени: Дневники и записные книжки советских писателей. Л., 1978; *Богомолов Н.А.* Дневники в русской культуре начала XX в. // Он же. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Размышления. Томск, 1999; *Егоров О.Г.* Жанр дневника в русской литературе XIX века // РЛЖ. 1999. № 12; *Börner P.* Tagebuch. Stuttgart, 1969; *Didier B.* Le Journal intime. P., 1991.

С.В.Жожикашвили

ДОКУМЕНТА́ЛЬНОЕ — художественная проза, исследующая исторические события и явления общественной жизни путем анализа документальных материалов, воспроизводимых целиком, частично или в изложении. Сводя к минимуму творческий вымысел, Д.л. своеобразно использует художественный синтез, отбирая реальные факты, которые сами по себе обладают значительными социально-типическими свойствами. Качество отбора и эстетическая оценка изображаемых фактов, взятых в исторической перспективе, расширяют информативный характер Д.л. и выводят ее как из разряда газетно-журнальной документалистики (*очерк*, записки, *хроника*, *репортаж*) и *публицистики*, так и из *исторической прозы*. С другой стороны, идейно-эмоциональное содержание Д.л. сближает ее с художественным очерком и *мемуарами*, однако, в отличие от свободного использования ими фактического материала, Д.л. строго ориентирована на достоверность и всестороннее исследование документов. Д.л. представляет собой явление сравнительно новое и развивающееся; границы ее жанров — предмет литературоведческих дискуссий.

Как вид художественной литературы Д.л. начинает складываться в середине 19 в., к ее первым опытам относят «Историю Пугачёва» (1834) А.С.Пушкина и «Историю французской революции» (1837) Т.Карлейля, тогда же приобретает популярность жанр «беллетризированной биографии», оформившийся в произведениях Стендаля («Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазио», 1817; «Жизнь Россини», 1824) и Карлейля («История Фридриха II Прусского», 1858–65) и впоследствии с успехом разработанный Р.Ролланом, А.Барбюсом, С.Цвейгом и др. Определенное влияние на развитие Д.л. оказала русская художественная литература второй половины 19 в., нашедшая новые принципы использования документов, реальных событий, конкретных биографий в произведениях А.И.Герцена («Былое и думы», 1855–68), Л.Н.Толстого («Война и мир», 1863–69), в романах и публицистике Ф.М.Достоевского, в очерках Н.С.Лескова, В.И.Даля и др. В первые годы после революции 1917 созданы такие различные по жанру произведения, как «Последние дни старого режима» А.А.Блока (1918) и «Десять дней, которые потрясли мир» (1919) Дж.Рида, очевидца революционных событий в Петрограде. «Литература факта», фактография в качестве единственной программы художественного творчества утверждалась теоретиками журнала «Новый ЛЕФ», полагавшими, что выразительность факта превосходит значение художественного образа, и ограничивавшими значение документа чисто прикладной, иллюстративной функцией. Расцвет Д.л. начался после второй мировой войны 1939–1945, вызвавшей к жизни огромный поток произведений, осмыслявших события войны, духовный опыт народов.

Лит.: *Палиевский П.В.* Документ в современной литературе // Он же. Пути реализма, М.,1974; *Янская И.С., Кардин Э.В.* Пределы достоверности. Очерки документальной литературы. М., 1981; *Siebenschuh W.R.* Fictional techniques and factual works. Athens (Ga) 1983; *Foley B.* Telling the truth: The theory and practice of documentary fiction. Ithaca; L., 1986. *В.С.Муравьёв*

ДО́ЛГИЙ СЛО́Г см. *Античное стихосложение.*

ДО́ЛЬНИК, п а у з н и к — русский стихотворный размер. Занимает промежуточное положение между силлабо-тонической и чисто-тонической системами стихосложения. Как и силлабо-тонические размеры, Д. имеет ощутимый внутренний *ритм*, образуемый чередованием сильных мест *(иктов)* и слабых мест (междуиктовых интервалов); сильным местам соответствуют, как правило, ударные слоги, слабым — безударные (см. *Сильное место и слабое место).* Но объем междуиктовых интервалов в Д. в отличие от силлабо-тонических размеров не постоянный, а переменный и колеблется в диапазоне 1–2 слогов; различные сочетания 1- и 2-сложных интервалов образуют ритмические вариации Д. В чтении разница объемов 1- и 2-сложных интервалов может компенсироваться как растяжением слогов, так и появлением *пауз* между словами. Аналогичные размеры существуют также в английском, немецком и других стихосложениях. В русской поэзии первые пробы Д. появляются в романтической лирике 19 в. (М.Ю.Лермонтов, А.А.Григорьев, А.А.Фет); в широкое употребление Д. входит с начала 20 в. (после А.А.Блока и А.А.Ахматовой). Пример 4-иктного Д.: «Девушка пела в церковном хоре / О всех усталых в чужом краю, / О всех кораблях, ушедших в море, / О всех, забывших радость свою» (А.А.Блок). *М.Л.Гаспаров*

«ДО́ЛЬЧЕ СТИЛЬ НУО́ВО» см. *«Новый сладостный стиль».*

«ДОМ ИСКУ́ССТВ» В БЕРЛИ́НЕ — основан 21 ноября 1921. Его учредители — А.Белый, К.Л.Богуславская, З.А.Венгерова, Н.М.Минский, С.М.Пистрак, И.А.Пуни, А.М.Ремизов, С.П.Ремизова, И.С.Соколов-Микитов, С.Г.Сумский-Каплун, А.Н.Толстой, А.С.Ященко. На общем собрании, неделю спустя, были созданы три секции — литературная, изобразительных искусств и музыкальная. Совет Д.и. состоял из 11 человек — Белый, Д.А.Гартман, Н.Д.Миллиоти, Пистрак, Пуни, Ремизов, Толстой, Ященко, в т.ч. председатель Минский, секретарь Сумский-Каплун, казначей Венгерова. В контрольную комиссию вошли В.Б.Станкевич, Богуславская, Р.М.Бланк. Это событие нашло отклик в России: «29 ноября в Берлине состоялось под председательством Минского организационное собрание членов открывшегося там Дома искусств. По словам берлинских газет, Дом искусств — организация аполитичная. Цель его — установление связи и общения между собой русских литераторов, художников, музыкантов и артистов, проживающих за границей, установление связей с заграничными деятелями художественного слова и, наконец, установление связей с деятелями литературы, находящимися в России» (Летопись Дома литераторов: Литературно-исследовательский и критико-библиографический журнал. Пб. 1921. № 4. С. 10).

Первая «суббота» «Д.и.» была назначена на 3 декабря 1921. Ее открыл Ремизов чтением воспоминаний о петербургской весне 1920. По просьбе слушателей он прочел одну из своих сказок, Белый — главу из нового романа, И.Эренбург — стихи. Минский дал оценку последним стихотворным сборникам М.Кузмина и Н.Гумилева. Члены Д.и. ощущали глубокое единство с писателями России. На одном из первых собраний Совет постановил послать петербургскому Дому литераторов, Дому искусств и Союзу писателей «искренний привет».

Предметом обсуждения на вечерах «Д.и.» бывали не только литературные, но и остросовременные политические события, напр., убийство в 1922 террористом одного из лидеров партии кадетов В.Д.Набокова, отца писателя В.В.Набокова (Сирина).

29 октября 1922 в газете «Накануне» был опубликован памфлет И.Василевского (Не-Буквы) «Тартарен из Таганрога: О 12 новых книгах Ильи Эренбурга». Автор обвинял писателя в невежестве, в саморекламе, сомневался в его психической полноценности. Появление памфлета привело к расколу в «Д.и.» 7 ноября состоялось чрезвычайное общее собрание. На нем был поставлен вопрос об исключении из Д.и. Василевского и Толстого, который заведовал «Литературным приложением» к газете «Накануне». Диспут по поводу этой статьи закончился тем, что Д.и. покинули Белый, Ремизов, В.Ходасевич, Н.Бербера, В.Лурье, С.Постников, А.Бахрах, С.Сумский-Каплун. В мае 1923 уехал в Москву А.Толстой, осенью возвратились в Россию Белый и В.Шкловский, затем Н.Минский переехал в Лондон — существование «Д.и.» прекратилось. *Е.С.Померанцева*

«ДОМ ИСКУ́ССТВ» в ПЕТРОГРА́ДЕ (ДИСК) — клуб и дом творчества петроградских писателей и художников, в задачу которого входило объединение и учет «литературных и художественных сил Петрограда для

планомерной культурно-просветительной работы», а также «оказание социальной помощи деятелям искусств» (Дом искусств. 1921. № 1. С. 68), был создан в Петрограде в конце 1919 по инициативе группы писателей и художников и при поддержке Комиссариата народного просвещения как филиал *Московского Дворца искусств*. Однако скоро превратился в самостоятельную организацию, центр литературно-художественной жизни Петрограда, объединивший деятелей искусств различных направлений. Просуществовал до конца 1922. Размещался в доме на углу Мойки и Невского проспекта, выстроенном в 1768–71 для генерал-полицеймейстера Н.И.Чичерина. Состоял из двух отделов: литературного и художественного. Управлялся Высшим советом, куда от литературного отдела входили А.А.Блок, Н.С.Гумилев, Е.И.Замятин, В.А.Азов, А.Е.Кауфман, А.Я.Левинсон, Вас.И.Немирович-Данченко, С.Ф.Ольденбург, А.Н.Тихонов, К.И.Чуковский; от художественного — А.Н.Бенуа, Альб.Н.Бенуа, М.В.Добужинский, Н.И.Альтман, Ю.П.Анненков, П.И.Нерадовский, Ф.Ф.Нотгафт, К.С.Петров-Водкин, С.Н.Тройницкий, В.А.Щуко, В.Ф.Ходасевич. Возглавлял работу ДИСКа М.Горький. Открытие состоялось 19 декабря 1919: после вступительного слова Тихонова Чуковский прочел свою новую статью «О Маяковском». По понедельникам и пятницам в ДИСКе устраивались т.наз. «интимные» и публичные литературные вечера, на которых с докладами и лекциями выступали А.В.Амфитеатров, Горький, Замятин, Н.А.Кареев, А.Ф.Кони (воспоминания о И.С.Тургеневе, Ф.М.Достоевском, Л.Н.Толстом), Н.А.Котляревский, И.И.Лапшин, М.Л.Лозинский, Чуковский, Б.М.Эйхенбаум и др. В вечерах, посвященных современной поэзии, принимали участие Белый, Блок (в июне 1920 состоялось два вечера, на которых Блок и его жена (Л.Д.Блок) читали поэму «Двенадцать»), Гумилев, Г.В.Иванов, О.Э.Мандельштам, В.В.Маяковский (4 декабря 1920 читал свою поэму «150 000 000»), Н.А.Оцуп, В.А.Пяст, Вс.А.Рождественский, Ф.Сологуб. 30 сентября 1920 в ДИСКе состоялся товарищеский обед, на котором петроградские литераторы приветствовали приехавшего в Россию Г.Уэллса. С весны 1920 в ДИСКе по средам устраивались публичные диспуты, которые открылись докладом В.Б.Шкловского о формальном методе исследования в литературе. Со дня основания в ДИСКе работала литературная студия. Курсы лекций студийцам читали Гумилев («Драматургия»), А.Белый («Ритмика»), А.З.Штейнберг («Эстетика»), В.М.Жирмунский («Теория поэзии»), Шкловский («Теория сюжета»), Чуковский («История современной английской литературы»), Амфитеатров («История итальянской литературы»), Эйхенбаум («Толстой»). Практические занятия вели Замятин («Техника художественной прозы»), Гумилев («Практические занятия по поэтике»), Лозинский («Перевод стихов»). Руководил работой студии Чуковский. В разное время в общежитии ДИСКа жили поэты, писатели, критики (А.Л.Волынский, А.Грин, Гумилев, Е.Л.Леткова-Султанова, Лозинский, Мандельштам, В.С.Познер, Н.Н.Пунин, В.А.Пяст, Рождественский, Н.С.Тихонов, О.Д.Форш, Ходасевич, М.С.Шагинян, Шкловский), художники (В.А.Миклашевский и Добужинский, у которого каждую неделю собирались ветераны выставок «Мир искусства»), скульптор С.А.Ухтомский, сестра М.А.Врубеля А.А.Щекотихина, «бывшая» баронесса В.И.Икскуль и др. Жизнь в ДИСКе описала одна из его обитательниц Форш в романе «Сумасшедший корабль» (1933): «Всем, густо вселенным в комнаты, тупики, коридоры, бывшие ванны и уборные, казалось, что дом этот вовсе не дом, а откуда-то возникший и куда-то несущийся корабль» (Л., 1988. С. 25). В 1921 было издано два сборника «Дом искусств» под редакцией Горького, Добужинского, Замятина, Н.Э.Радлова, Чуковского.

Лит.: *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие: Воспоминания. 1917–1922... М.; Берлин, 1923; *Рождественский В.А.* Страницы жизни. М; Л., 1962.

Г.Н.Воронцова

ДОМ ЛИТЕРА́ТОРОВ — профессиональная организация (1918–22, Петроград), учрежденная по инициативе и при поддержке Общества взаимопомощи литераторов и ученых. Открылся 1 декабря 1918 в особняке бывшего антикварного магазина «Бюро искусств» (Бассейная ул., 11). По уставу объединение преследовало цели «удовлетворения духовных и материальных нужд лиц, работающих на литературном поприще». Согласно постановлению Коллегии Наркомпроса РСФСР от 30 июня 1920 задачами объединения были: «а) изучение литературы русской и иностранной, ее истории и развития; б) собирание рукописных и печатных произведений, как законченных, так и незаконченных, имеющих ценность при изучении и исследовании литературных эпох и отдельных литературных явлений; в) создание для деятелей литературы обстановки и условий, благоприятствующих развитию их творчества». Членство в Д.л. было трех категорий: действительные члены, члены-соревнователи (кандидаты) и гости. Высшим органом самоуправления Д.л. являлось общее собрание действительных членов. В промежутках между собраниями руководство осуществлял Комитет из 20 человек, ежегодно переизбираемых общим собранием. Бессменный председатель комитета — акад. Н.А.Котляревский; членами комитета в разные годы были: В.А.Азов, А.В.Амфитеатров, А.А.Ахматова, Б.И.Бентовин, А.А.Блок. Е.М.Браудо, Н.М.Волковыский, А.В.Ганзен, П.К.Губер, Н.С.Гумилев, В.Е.Евгеньев-Максимов, Е.И.Замятин, Ф.Ф.Зелинский, В.Я.Ирецкий, Е.П.Карпов, А.Е.Кауфман, А.Ф.Кони, В.С.Кривенко. Е.Л.Леткова-Султанова, Вас.И.Немирович-Данченко, В.Б.Петрищев, А.М.Редько, А.М.Ремизов, Ф.Сологуб, Б.И.Харитон, В.Ф.Ходасевич, Б.М.Эйхенбаум. Список действительных членов Д.л. (к началу 1922 — более 600 человек) включал деятелей художественной литературы, журналистов, ученых-филологов, представителей иных гуманитарных областей (философия, искусствоведение, история, социология, правоведение). Д.л. устраивал литературные вечера, устные альманахи, диспуты, дискуссии, циклы лекций, творческие конкурсы, концерты, детские утренники. В условиях длительного издательского кризиса успехом пользовались «Живые альманахи», на которых свои новые произведения читали Амфитеатров, Белый, Блок, С.М.Городецкий, Гумилев, Замятин, М.А.Кузмин, О.Э.Мандельштам, В.А.Пяст, Ремизов, Сологуб, О.Д.Форш, Г.И.Чулков, В.Я.Шишков. Часто выступали молодые литераторы, в основном участники групп «*Звучащая раковина*», «*Островитяне*», «*Серапионовы братья*», «*Цех поэтов*». Популярность снискали устраиваемые Д.л. лекции и доклады; о разнообразии их литературной и научной тематики говорят имена лекторов: С.А.Адрианов, В.М.Алексеев, С.А.Венгеров, А.Л.Волынский, И.М.Гревс, Н.Н.Евреинов, В.М.Жирмунский, Р.В.Иванов-Разумник, Н.И.Кареев, А.Ф.Кони, Н.А.Котляревский, А.Р.Кугель,

Н.О.Лернер, С.Ф.Платонов, Е.В.Тарле, Ю.Н.Тынянов, К.И.Чуковский, Б.М.Эйхенбаум. Под маркой объединения увидели свет сборник «Пушкин, Достоевский» (1921), журнал «Летопись Дома литераторов» (1921–22), «Петербургский сборник» (1922).

С возникновением Петроградского отдела *Всероссийского союза писателей* (июль 1920) значение Д.л. как профессиональной организации несколько уменьшилось; в Петрограде появились иные литературные и общественные центры (*Дом искусств*, Дом ученых). Тем не менее Д.л. продолжал играть заметную роль в жизни творческой интеллигенции города. Изначально объединив не только маститых литераторов и старую профессуру, но и представителей практически всех течений дореволюционной периодической печати, Д.л. являлся, по определению Амфитеатрова, «органом самосохранения всей литературной братии», для которой в целом было характерно неприятие коммунистической идеологии и установившегося режима. На протяжении своей недолгой истории Д.л. чуждался советской общественности, оставался одним из очагов непримиримой идеологической оппозиции. Это во многом предопределило его судьбу. В 1922 Д.л., нередко именовавшийся в коммунистической прессе «домом инвалидов», «мертвым домом», был снят с государственных дотаций. Несмотря на предпринятые попытки, правлению Д.л. не удалось спасти свою организацию от финансового краха. В ноябре 1922 все помещения были опечатаны. Закрытие организации совпало с высылкой за границу нескольких групп оппозиционной интеллигенции, включая наиболее активных деятелей Д.л. Идея учредить Дом красных журналистов на базе бывшего Д.л. не была реализована.

Лит.: Устав Дома литераторов // Вестник литературы. 1921. № 4/5; Дом литераторов: [Справка; Список действительных членов] // Весь Петроград на 1922 г. Пг., [1922]. Стб. 577–598; *Шошин В.А.* Конкурс Дома литераторов // РЛ. 1967. № 3; *Мартынов И.Ф., Клейн Т.П.* К истории литературных объединений первых лет Советской власти (Петроградский Дом литераторов. 1918–1922) // РЛ. 1971. № 1; Дом литераторов в Петрограде 1919–1921 годов (Воспоминания А.В.Амфитеатрова) / Публ. А.Г.Виноградова // Встречи с прошлым. М., 1996. Вып. 8.

В.Б.Кудрявцев

«ДО́МИК В КОЛО́МНЕ» — литературный кружок в Варшаве. В 1934–36 Д.В.Философов проводил в своей квартире в Варшаве на ул. Флоры литературные вечера по названием «Домик в Коломне» (по одноименной поэме А.С.Пушкина). На них в основном приглашались деятели польской культуры. Секретарем кружка был поэт Л.Гомолицкий. В руководство кружка вошли Ю.Чапский, Р.Блют, Е.Стемповский. Из русских на вечерах бывала Евгения Хирьякова-Вебер, работавшая в эмигрантских газетах (под псевдонимом Андрей Луганов писала новеллы, переводила произведения польских писателей). Через Философова она познакомилась с М.Домбровской, которая в своих дневниках характеризовала ее как «необыкновенно интеллигентную женщину». О литературных собраниях на квартире Философова вспоминал Ежи Стемповский, постоянный их участник (Stempowski J. Domek w Kolomnie // Wiadomości literackie. 1935. № 12). Рассказывая о литературных вечерах «Д. в К.», Домбровская писала, что это, «пожалуй, единственное место в Варшаве, где господствует еще хороший вкус, в основном, благодаря пану Дмитрию» (Dąmbrowska M. Dzienniki 1914–1932. Warszawa, 1988. S. 82). Большинство докладов читалось по-русски, т.к. многие поляки прекрасно владели русским языком, были воспитаны на польско-русском интеллектуальном пограничье, были знатоками и ценителями русской культуры и искусства. Информация о вечерах печаталась в газете «Меч» (Варшава, 1934–39).

О.В.Розинская

ДОНЖУАНИ́ЗМ — *эротическое* в литературе, соблазнение и обладание женщиной как цель жизни героя. Дон Жуан — один из *вечных образов* мировой литературы, одержимый жаждой чувственных наслаждений в постоянной «охоте» за женщиной. Тема Д. восходит к античной и средневековой литературе, однако только в драме испанского драматурга Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» (опубл. 1630) был впервые выведен герой дон Хуан, стремящийся исключительно к наслаждению и насмехающийся над любовью. Прототипом Дон Жуана считается севильский дворянин дон Хуан де Тенорио, живший в 14 в., прославившийся многочисленными любовными похождениями и убивший на поединке командора дона Гонзаго (жестокость гедонизма Дон Жуана легла позднее в основу романов маркиза де Сада). Обольщаемые Дон Жуаном женщины либо поддаются эротическому влечению, либо становятся жертвами честолюбивого стремления, вступив в брак, подняться по общественной лестнице. Драма Тирсо де Молины вызвала в Италии ряд подражаний, в частности, в «*комедии дель арте*». Искателем идеала вечной молодости и женственности, ведущим изощренную любовную игру, становится герой комедии Ж.Б.Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665), которого критика и зрители воспринимают как безбожного развратника-аристократа, сочетание рыцарственности и порока ибо тысячи побед над жещинами создают образ пылкого завоевателя не столько женских сердец, сколько их тел. Наибольшую известность Дон Жуан снискал благодаря опере В.А.Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный распутник» (1787, либретто Л.Да Понте).

В эпоху *романтизма* Дон Жуан из развратника, заслуживающего осуждение, превращается в привлекательного молодого человека, одержимого сердечными страстями (новелла Э.Т.А.Гофмана «Дон Жуан», 1813; поэма Дж.Байрона «Дон Жуан», 1818–23). Среди многочисленных явлений Д. в литературе 19 в. — драма Д.Граббе «Дон Жуан и Фауст» (1829), где Дон Жуан как воплощение абсолютной чувственности, порожденной духом музыки, и Фауст, символ разума и интеллектуализма, состязаются за любовь донны Анны и оба гибнут. В эссе о Дон Жуане и Фаусте датский философ С.Кьеркегор (книга «Или — или», 1843) отдает предпочтение силе чувственных желаний моцартовского Дон Жуана перед силой слова Фауста. К теме Дон Жуана и его покаяния обращались А.Мюссе (поэма «Намуна», 1832), П.Мериме (новелла «Души чистилища», 1834), А.Дюма-отец (драма «Дон Жуан де Марана», 1836), Н.Ленау (поэма «Дон Жуан», 1844), Р.Браунинг (поэма «Фифина на ярмарке», 1872), Ж.А.Барбе д'Оревильи (рассказ «Прекраснейшая любовь Дон Жуана» в его сборнике «Дьявольские лики», 1874). Проповедью Д. наполнен роман О.Уайлда «Портрет Дориана Грея» (1891). В литературе 20 в. Д. приобретает парадоксальный и философский характер. В комедии Б.Шоу «Человек и сверхчеловек» (1901–03) роль Дон Жуана по существу исполняет героиня, преследующая героя. В комедии М.Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии»

(1953) швейцарский Дон Жуан, преклоняющийся перед геометрией и бегущий от прекрасного пола, в конце концов терпит поражение перед *вечно-женственным* началом.

В России одна из первых трактовок Д. принадлежит А.С.Пушкину («Каменный гость», 1830), Дон Гуан которого, по замечанию А.А.Ахматовой, есть драматическое воплощение внутренней личности Пушкина» («Каменный гость» Пушкина», 1947). Для героя драматической поэмы А.К.Толстого «Дон Жуан» (1862) основа мироздания — любовь к женщине, и за его душу борются духи Света и Сатана. К Д. обращались А.А.Блок (стихотворение «Шаги командора», 1912), Н.С.Гумилев (пародийно-гротескная пьеса «Дон Жуан в Египте», 1912), А.В.Амфитеатров (драма «Дон Жуан в Неаполе», 1912), Б.К.Зайцев (драма «Дон Жуан», 1919), М.И.Цветаева (цикл стихов «Дон Жуан», 1917), украинская писательница Леся Украинка (драма «Каменный хозяин», 1912). В новейшей литературе Д. обычно трактуется в ироническом плане (С.Алёшин. Тогда в Севилье...,1947).

Д. не обязательно связывается с именем Дон Жуана. К подобным героям относятся лорд Ловелас в романе С.Ричардсона «Кларисса» (1747–48), виконт де Вальмон в «Опасных связях» (1782) П.А.Ф.Шодерло де Лакло, Фоблас в романе Ш.Б.Луве де Кувре «Любовные похождения кавалера де Фобласа» (1787–90), многие персонажи Г.де Мопассана, М.П.Арцыбашева (художник Михайлов в романе «У последней черты», 1910–11), Анатолия Каменского (поручик Нагурский в рассказе «Четыре», 1907).

Лит.: *Браун Е.Г.* Литературная история типа Дон-Жуана. СПб., 1889; *Бальмонт К.* Тип Дон-Жуана в мировой литературе // Мир искусства. 1903. № 6; *Нусинов И.М.* История образа Дон Жуана // Он же. История литературного героя. М., 1958; *Губер П.К.* Дон-Жуанский список А.С.Пушкина (1923). Харьков, 1993; *Парин А.* Дон Жуан на русских дорогах // Дон Жуан русский. М., 2000; *Gendarme de Bévotte G.* La légende de Don Juan. P., 1906 — 11. T. 1–2 *Weinstein L.* The metamorphoses of Don Juan. Stanford, 1959. *А.Н.Николюкин*

«ДО́РТМУНДСКАЯ ГРУ́ППА 61» (нем. Dortmund Gruppe 61) — основанное 31 мая 1961 в Дортмунде (ФРГ, Рурская область) группой писателей, публицистов и редакторов (непосредственные организаторы — Фриц Хюзер, Хайнц Костерс, Вальтер Кёппинг, Макс фон дер Грюн) объединение писателей, критиков, журналистов и издательских работников, в центре внимания которых находилась рабочая тема — мир труда, его социальные и человеческие проблемы. 22 марта была принята программа «Д.г.», объявившая задачей объединения литературно-художественное отражение индустриального мира и его социальных проблем, духовное осмысление технической эры, связь с социальной литературой других народов, критическое изучение рабочей литературы прошлого и ее истории. При этом «Д.г.» отмежевалась от пролетарско-революционной литературы прошлого, тяготея скорее к социал-демократической традиции в немецкой литературе 19 в., представленной именами Йозефа Винклера, Пауля Цеха, Отто Вольгемута, и отчасти к принципам т.наз. «рабочей литературы», связанной с кружком *«Нюланд»*. Как утверждал Хюзер, «рабочая литература 20–30-х годов может быть образцом, так же как и опыты «пишущих рабочих» в ГДР... В век автоматизации, кибернетики и атомной энергии, народных акционеров и 40-часовой рабочей недели на передний план выдвигаются другие проблемы и вопросы» (Aus der Welt... S. 24).

Среди авторов «Д.г.» наиболее заметны Йозеф Бюшер, Клас Эверт Эвервин, Бруно Глуховски, Макс фон дер Грюн, Ангелика Мехтель, Эрика Рунге, Гюнтер Вальраф, Вольфганг Кёрнер, Йозеф Рединг, Карин Штрук, Вилли Барток, Лизелотт Раунер. Вследствие узости тематики, обусловленной условиями жизни и социальным происхождением писателей (члены «Д.г.» в большинстве своем рабочие или бывшие рабочие — М.ф.д. Грюн в прошлом забойщик, Йозеф Бюшер и Гюнгер Вестерхоф — служащие на шахте, Артур Границкий — плотник, был рабочим Гюнтер Вальраф, дорожным строителем — Кристиан Гайслер), недостатка литературного вкуса, скудости языковых средств, обилия речевых клише и образных штампов, приверженности к формам конвенционального реализма произведения «Д.г.» по своему эстетическому уровню существенно отстают от «высокой» послевоенной литературы. Ограниченность программы и практики преодолевается в романах М.ф.д. Грюна («Светляки и пламя», 1963; «Местами гололед», 1973), новеллах, радио- и телепьесах Э.Сильвануса («Корчак и дети», 1957; «Под знаком Весов», 1960; «Лестница», 1965), репортажах Вальрафа, документальных телефильмах Рунге. Писатели «Д.г.» открыли для западногерманской литературы новые сферы жизни, привлекли внимание к проблемам людей труда (разобщенность, отчуждение и механизация человеческого существования, невозможность творческого роста и духовного развития, обуржуазивание высокооплачиваемой части трудящихся, бесправие иностранных рабочих).

Во второй половине 1960-х усиливаются противоречия среди членов «Д.г.». «Молодые» (Мехтель, П.Шютт, Вальраф, Рунге), для которых ее программа становится недостаточной, упрекают старших за то, что они «стали частью буржуазного литературного производства» и порвали с социалистическими традициями. В 1970 от «Д.г.» откололась левая антиэстетски настроенная часть писателей во главе с Г.Вальрафом и Э.Шёфером, образовав «Кружок литературы в мире рабочих». В 1971 «Д.г.» приняла новую программу, предусматривавшую возможность использования политических акций для влияния на общество, однако это не спасло ее от самоликвидации в 1972, хотя официального заявления о роспуске не было.

Лит.: *Карельский А.В.* «Дортмундская группа 61» // ВЛ. 1971. № 2; *Матузова Н.М.* Рабочий класс в художественной литературе ФРГ. Киев, 1977; Aus der Welt der Arbeit. Almanach der Gruppe 61 und ihrer Gäste. Neuwied, 1966; *Hüser F.* Von der Arbeiterdichtung zur Neuen Industriedichtung der Dortmunder Gruppe 61: Abriss und Bibliographie. Dortmund, 1967; Gruppe 61: Arbeiterliteratur — Literatur der Arbeiterwelt? / Hrsg. H.L.Arnold. München, 1971. *А.В.Дранов*

ДРА́МА (греч. drama — действие) — 1. Один из трех *родов* литературы (наряду с *эпосом* и *лирикой*). Д. принадлежит одновременно театру и литературе: являясь первоосновой спектакля, она вместе с тем воспринимается и в чтении. Д. сформировалась на основе эволюции театральных представлений: выдвижение на первый план актеров, соединяющих пантомиму с произносимым словом, знаменовало ее возникновение как рода литературы. Предназначенная для коллективного восприятия, Д. всегда тяготела к наиболее острым общественным проблемам и в самых ярких образцах становилась народной; ее основа — социально-исторические противоречия или извечные, общечеловеческие антиномии. В Д. доминирует

драматизм — свойство человеческого духа, пробуждаемое ситуациями, когда заветное и насущное для человека остается неосуществленным или находится под угрозой. Большинство Д. построено на едином внешнем *действии* с его *перипетиями* (что соответствует принципу единства действия, который восходит к Аристотелю). Драматическое действие связано, как правило, с прямым противоборством героев. Оно либо прослеживается от *завязки* до *развязки*, захватывая большие промежутки времени (средневековая и восточная драма, напр. «Шакунтала» Калидасы), либо берется лишь в его кульминационном моменте, близком к развязке (античные трагедии или многие драмы нового времени, напр. «Бесприданница», 1879, А.Н.Островского).

Классическая эстетика 19 в. абсолютизировала эти принципы построения Д. Рассматривая Д. — вслед за Гегелем — как воспроизведение сталкивающихся между собой волевых импульсов («акций» и «реакций»), В.Г.Белинский полагал, что «в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития» и что «решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события» (Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 53, 20.). Однако в хрониках У.Шекспира и в трагедии «Борис Годунов» (1824–25) А.С.Пушкина единство внешнего действия ослаблено, а у А.П.Чехова отсутствует вовсе: здесь одновременно развертывается несколько равноправных сюжетных линий. Нередко в Д. преобладает действие внутреннее, при котором герои не столько совершают что-либо, сколько переживают устойчиво-конфликтные ситуации и напряженно размышляют. Внутреннее действие, элементы которого присутствуют уже в трагедиях «Царь Эдип» (между 430–15) Софокла и «Гамлет» (1601) Шекспира, доминирует в Д. конца 19 — середины 20 в. (Г.Ибсен, М.Метерлинк, Чехов, М.Горький, Б.Шоу, Б.Брехт, современная «интеллектуальная» Д., напр. Ж.Ануй). Принцип внутреннего действия полемично провозглашен в работе Шоу «Квинтэссенция ибсенизма» (1891).

Универсальную основу композиции Д. составляет членение ее текста на сценические *эпизоды*, в пределах которых один момент плотно примыкает к другому, соседнему: изображаемое, т.наз. реальное время однозначно соответствует времени восприятия, т.наз. художественному (см. *Художественное время и художественное пространство*).

Членение Д. на эпизоды осуществляется по-разному. В народной средневековой и восточной Д., а также у Шекспира, в «Борисе Годунове» Пушкина, в пьесах Брехта место и время действия меняются часто, что сообщает изображению как бы эпическую свободу. Европейская Д. 17–19 вв. основывается, как правило, на немногочисленных и пространных сценических эпизодах, совпадающих с *актами* спектаклей, что придает показанному колорит жизненной достоверности. На максимально компактном овладении пространством и временем настаивала эстетика *классицизма*; провозглашенные Н.Буало «*три единства*» сохранились до 19 в. («Горе от ума», 1822–24, А.С.Грибоедова).

В Д. решающее значение имеют высказывания персонажей, которые знаменуют их волевые действия и активное самораскрытие, повествование же (рассказы персонажей о происшедшем ранее, сообщения вестников, введение в пьесу авторского голоса) является подчиненным, а то и вовсе отсутствует; произнесенные действующими лицами слова составляют в тексте сплошную, непрерывную линию. Театрально-драматическая речь имеет адресацию двоякого рода: персонаж-актер вступает в диалог со сценическими партнерами и монологически апеллирует к зрителям (см. *Диалогическая речь и монологическая речь*). Монологическое начало речи бытует в Д., во-первых, подспудно, в виде включенных в диалог реплик в сторону, не получающих отклика (таковы высказывания чеховских героев, знаменующие всплеск эмоций разобщенных и одиноких людей); во-вторых, в виде собственно монологов, которые выявляют потаенные переживания действующих лиц и тем самым усиливают драматизм действия, расширяют сферу изображаемого, впрямую выявляют его смысл. Соединяя диалогическую разговорность и монологическую риторичность, речь в Д. концентрирует апеллятивно-действенные возможности языка и обретает особую художественную энергию.

На исторически ранних этапах (от античности до Ф.Шиллера и В.Гюго) Д., преимущественно стихотворная, широко опиралась на монологи (излияния души героев в «сценах пафоса», высказывания вестников, реплики в сторону, прямые обращения к публике), что сближало ее с ораторским искусством и лирической поэзией. В 19–20 вв. склонность героев традиционно-поэтической Д. «витийствовать до полного истощения сил» (Ю.А.Стриндберг) нередко воспринимается отчужденно-иронически, как дань рутине и фальши. В Д. 19 в., отмеченной пристальным интересом к частной, семейно-бытовой жизни, господствует разговорно-диалогическое начало (Островский, Чехов), монологическая риторика сводится к минимуму (поздние пьесы Ибсена). В 20 в. монолог вновь активизируется в Д., обратившейся к глубочайшим социально-политическим коллизиям современности (Горький, В.В.Маяковский, Брехт) и универсальным антиномиям бытия (Ануй, Ж.П.Сартр).

Речь в Д., предназначенная для произнесения в широком пространстве театрального помещения, рассчитана на массовый эффект, потенциально звучна, полноголосна, т.е. исполнена театральности («без красноречия нет драматического писателя» — отмечал Д.Дидро). Театр и Д. нуждаются в ситуациях, где герой высказывается перед публикой (кульминации «Ревизора», 1836, Н.В.Гоголя и «Грозы», 1859, А.Н.Островского, опорные эпизоды комедий Маяковского), а также в театрализующей *гиперболе*: драматическому персонажу нужно больше громких и внятно произносимых слов, нежели того требуют изображаемые положения (публицистически яркий монолог одиноко катающего детскую коляску Андрея в 4-м акте «Трех сестер», 1901, Чехова). О тяготении Д. к условности образов говорили Пушкин («Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические». А.С.Пушкин. О трагедии, 1825), Э.Золя и Л.Н.Толстой. Готовность безоглядно предаваться страстям, склонность к внезапным решениям, к острым интеллектуальным реакциям, броскому выражению мыслей и чувств присущи героям Д. гораздо больше, чем персонажам повествовательных произведений. Сцена «соединяет в тесном пространстве, в промежутке каких-нибудь двух часов все движения, которые даже и страстное существо может часто только пережить в долгий период жизни» (Тальма Ф. О сценическом искусстве. М., 1888. С. 33). Основной предмет поисков драматурга — значительные и яркие, целиком заполняющие сознание душевные движения, которые являются преимущественно реакциями

на происходящее в данный момент: на только что произнесенное слово, на чье-то движение. Мысли же, чувства и намерения, неопределенные и смутные, воспроизводятся драматической речью с меньшей конкретностью и полнотой, чем повествовательной формой. Подобная ограниченность Д. преодолевается ее сценическим воспроизведением: интонации, жесты и мимика актеров (порой фиксируемые писателями в *ремарках*) запечатлевают оттенки переживаний героев.

Назначение Д., по словам Пушкина, — «действовать на множество, занимать его любопытство» и ради этого запечатлевать «истину страстей»: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображнения, потрясаемого драматическим искусством» (А.С.Пушкин. О народной драме и драме «Марфа Посадница», 1830). Д. особенно тесно связана со смеховой сферой, ибо театр упрочивался и развивался в рамках массовых празднеств, в атмосфере игры и веселья: «комедиантский инстинкт» является «первоосновой всякого драматического мастерства» (Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 5. С. 370).

В прежние эпохи — от античности и вплоть до 19 в. — основные свойства Д. отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным. Преображающее (идеализирующее или гротескное) начало в искусстве доминировало над воспроизводящим, и изображенное заметно отклонялось от форм реальной жизни, так что Д. не только успешно соперничала с эпическим родом, но и воспринималась в качестве «венца поэзии» (Белинский). В 19–20 вв. стремление искусства к жизнеподобию и натуральности, отозвавшись преобладанием *романа* и снижением роли Д. (особенно на Западе в первой половине 19 в.), вместе с тем радикально видоизменило ее структуру: под воздействием опыта романистов традиционные условность и гиперболизм драматического изображения стали сводиться к минимуму (Островский, Чехов, Горький с их стремлением к бытовой и психологической достоверности образов). Однако и новая Д. сохраняет элементы «неправдоподобия». Даже в житейски достоверных пьесах Чехова некоторые высказывания персонажей условно поэтичны.

Хотя в образной системе Д. неизменно доминирует речевая характеристика, ее текст ориентирован на зрелищную выразительность и учитывает возможности сценической техники. Отсюда важнейшее требование к Д. — ее сценичность (обусловливаемая, в конечном счете, острым конфликтом). Вместе с тем существуют Д., предназначенные лишь для чтения. Таковы многие пьесы стран Востока, где периоды расцвета Д. и театра порой не совпадали, испанская Д.-роман «Селестина» (конец 15 в.), в литературе 19 в. — трагедии Дж.Байрона, «Фауст» (1808–31) И.В.Гёте. Проблематична установка Пушкина на сценичность в «Борисе Годунове» и особенно в маленьких трагедиях. Театр 20 в., успешно осваивающий практически любые жанровые и родовые формы литературы, стирает былую границу между собственно Д. и *драмой для чтения*.

При постановке на сцене Д. (подобно иным литературным произведениям) не просто исполняется, но переводится актерами и режиссером на язык театра: на основе литературного текста разрабатываются интонационно-жестовые рисунки ролей, создаются декорации, шумовые эффекты и мизансцены. Сценическое «достраивание» Д., при котором обогащается и в значительной мере видоизменяется ее смысл, имеет важную художественно-культурную функцию. Благодаря ему осуществляются смысловые переакцентуации литературы, которые неминуемо сопутствуют ее жизни в сознании публики. Диапазон сценических *интерпретаций* Д., как убеждает современный опыт, весьма широк. При создании обновленного собственно сценического текста нежелательны как иллюстративность, буквализм в прочтении Д. и сведение спектакля к роли ее «*подстрочника*», так и произвольное, модернизирующее перекраивание ранее созданного произведения — его превращение в повод для выражения режиссером собственных драматургических устремлений. Уважительно-бережное отношение актеров и режиссера к содержательной концепции, чертам жанра и стиля драматургического произведения, а также к его тексту становится императивом при обращении к классике.

Д. как род литературы включает в себя множество жанров. На протяжении всей истории Д. существуют *трагедия* и *комедия;* для *Средневековья* характерны *литургическая драма, мистерия, миракль, моралите, школьная драма.* В 18 в. сформировалась драма как жанр, возобладавший в дальнейшем в мировой драматургии (см. *Мещанская драма*). Распространены также *мелодрамы, фарсы, водевили.* В современной Д. обрели важную роль *трагикомедии* и трагифарсы, преобладающие в *театре абсурда*.

У истоков европейской Д. — творчество древнегреческих трагиков Эсхила, Софокла, Еврипида и комедиографа Аристофана. Ориентируясь на формы массовых празднеств, имевших обрядово-культовые истоки, следуя традициям хоровой лирики и ораторского искусства, они создали оригинальную драму, в которой персонажи общались не только друг с другом, но и с хором, выражавшим умонастроения автора и зрителей. Древнеримская Д. представлена Плавтом, Теренцием, Сенекой. Античной Д. поручалась роль общественного воспитателя; ей присущи философичность, величие трагедийных образов, яркость карнавально-сатирической игры в комедии. Теория Д. (прежде всего трагедийного жанра) со времен Аристотеля выступила в европейской культуре одновременно как теория словесного искусства в целом, что свидетельствовало об особой значимости драматического рода литературы.

Расцвет Д. на Востоке относится к более позднему времени: в Индии — с середины 1-го тысячелетия н.э. (Калидаса, Бхаса, Шудрака); древнеиндийская Д. широко опиралась на эпические сюжеты, мотивы вед и песенно-лирические формы. Крупнейшие драматурги Японии — Дзэами (начало 15 в.), в творчестве которого Д. впервые получила законченную литературную форму (жанр ёкёку), и Мондзаэмон Тикамацу (конец 17 — начало 18 в.). В 13–14 вв. сформировалась светская Д. в Китае.

Европейская Д. Нового времени, опираясь на принципы античного искусства (главным образом в трагедиях), вместе с тем наследовала традиции средневекового народного театра, преимущественно комедийно-фарсового. Ее «золотой век» — английская и испанская ренессансная и барочная Д. Титанизм и двойственность ренессансной личности, ее свобода от богов и одновременно зависимость от страстей и власти денег, целостность и противоречивость исторического потока воплотились у Шекспира в истинно народной драматической форме, синтезирующей трагическое и комическое, реальное и фантастичес-

кое, обладающей композиционной свободой, сюжетной многоплановостью, сочетающей тонкий интеллект и поэтичность с грубым фарсом. Кальдерон де ла Барка воплотил идеи *барокко*: дуалистичность мира (антиномия земного и духовного), неизбежность страданий на земле и стоическое самоосвобождение человека. Классикой стала и Д. французского *классицизма*; трагедии П.Корнеля и Ж.Расина психологически глубоко развернули конфликт личного чувства и долга перед нацией и государством. «Высокая комедия» Мольера сочетала традиции народного зрелища с принципами классицизма, а сатиру на общественные пороки — с народной жизнерадостностью.

Идеи и конфликты эпохи *Просвещения* отразились в драмах Г.Лессинга, Дидро, П.Бомарше, К.Гольдони; в жанре мещанской драмы была подвергнута сомнению универсальность норм классицизма, произошла демократизация Д. и ее языка. В начале 19 в. наиболее содержательную драматургию создали романтики (Г.Клейст, Байрон, П.Шелли, В.Гюго). Пафос свободы личности и протест против буржуазности передавались через яркие события, легендарные или исторические, облекались в исполненные лиризма монологи.

Новый подъем западноевропейской Д. относится к рубежу 19–20 вв.: Ибсен, Г.Гауптман, Стриндберг, Шоу сосредоточивают внимание на острых социально-нравственных конфликтах. В 20 в. традиции Д. этой эпохи унаследовали Р.Роллан, Дж.Пристли, Ш.О'Кейси, Ю.О'Нил, Л.Пиранделло, К.Чапек, А.Миллер, Э.де Филиппо, Ф.Дюрренматт, Э.Олби, Т.Уильямс. Заметное место в зарубежном искусстве занимает т.наз. интеллектуальная Д., связанная с *экзистенциализмом* (Сартр, Ануй); во второй половине 20 в. сложилась *драма абсурда* (Э.Ионеско, С.Беккет, Г.Пинтер и др.). Острые социально-политические коллизии 1920–40-х отразились в творчестве Брехта; его театр — подчеркнуто рационалистический, интеллектуально напряженный, откровенно условный, ораторский и митинговый.

Статус высокой классики русская Д. обрела начиная с 1820–30-х (Грибоедов, Пушкин, Гоголь). Многожанровая драматургия Островского с ее сквозным конфликтом человеческого достоинства и власти денег, с выдвижением на первый план жизненного уклада, отмеченного деспотизмом, с ее сочувствием и уважением к «маленькому человеку» и преобладанием «жизнеподобных» форм стала решающей в формировании национального репертуара 19 в. Психологические Д., исполненные трезвого реализма, создал Л.Н.Толстой. На рубеже 19–20 вв. Д. претерпела радикальный сдвиг в творчестве Чехова, который, постигнув душевную драму интеллигенции своего времени, облек глубокий драматизм в форму скорбно-иронического лиризма. Реплики и эпизоды его пьес связаны ассоциативно, по принципу «контрапункта», душевные состояния героев выявляются на фоне обычного течения жизни с помощью *подтекста*, разработанного Чеховым параллельно с символистом Метерлинком, которого интересовали «тайны духа» и скрытый «трагизм повседневной жизни».

У истоков отечественной Д. советского периода — творчество Горького, продолженное историко-революционными пьесами (Н.Ф.Погодин, Б.А.Лавренев, В.В.Вишневский, К.А.Тренёв). Яркие образцы сатирической Д. создали Маяковский, М.А.Булгаков, Н.Р.Эрдман. Жанр пьесы-сказки, сочетающий светлый лиризм, героику и сатиру, разработан Е.Л.Шварцем. Социально-психологическая Д. представлена творчеством А.Н.Афиногенова, Л.М.Леонова, А.Е.Корнейчука, А.Н.Арбузова, позже — В.С.Розова, А.М.Володина. Л.Г.Зорина, Р.Ибрагимбекова, И.П.Друцэ, Л.С.Петрушевской, В.И.Славкина, А.М.Галина. Производственная тема составила основу социально острых пьес И.М.Дворецкого и А.И.Гельмана. Своеобразную «драму нравов», сочетающую социально-психологический анализ с гротескно-водевильной струей, создал А.В.Вампилов. На протяжении последнего десятилетия имеют успех пьесы Н.В.Коляды. Д. 20 в. порой включает в себя лирическое начало («лирические драмы» Метерлинка и А.А.Блока) или повествовательное (Брехт называл свои пьесы «эпическими»). Использование повествовательных фрагментов и активного монтажа сценических эпизодов нередко придает творчеству драматургов колорит документальности. И вместе с тем именно в этих Д. откровенно разрушается иллюзия достоверности изображаемого и отдается дань демонстрированию *условности* (прямые обращения персонажей к публике; воспроизведение на сцене воспоминания или мечты героя; вторгающиеся в действие песенно-лирические фрагменты). В середине 20 в. распространяется документальная Д., воспроизводящая реальные события, исторические документы, мемуарную литературу («Милый лжец», 1963, Дж.Килти, «Шестое июля», 1962, и «Революционный этюд», 1978, М.Ф.Шатрова).

2. Один из основных жанров (видов) Д. как литературного рода наряду с трагедией и комедией.

Лит.: *Гегель Г.В.Ф.* Драматических поэзия // Он же. Эстетика. М., 1971. Т. 3.; *Белинский В.Г.* О драме и театре. М.;Л., 1948; *Брехт Б.* О театре. М., 1960; *Волькенштейн В.М.* Драматургия. 5-е изд. М., 1969; *Аникст А.А.* История учений о драме. М., 1967–88. [Т. 1–5.]; *Сахновский-Панкеев В.А.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969; *Костелянец Б.О.* Лекции по теории драмы. Драма и действие. Л., 1976; *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М., 1986; *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978; *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы 20 в. М., 1979; *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X– XIII вв.). М., 1989; *Пави Л.* Словарь театра. М., 1991; *Костелянец Б.О.* Мир поэзии драматической... Л., 1992; *Clark B.H.* European theories of the drama. N.Y., 1965; Moderne Dramentheorien. Kronberg/Ts., 1975; *Pfister M.* Das Drama: Theorie und Analyse, München, 1977; *Klotz V.* Geschlossene und offene Form im Drama. 9. Aufl. München, 1978; McGraw-Hill encyclopedia of world drama / Ed. S.Hochman. 2 ed. N.Y.; L., 1984. *В.Е.Хализев*

ДРА́МА ДЛЯ ЧТЕ́НИЯ (нем. Lesedrama) — литературное произведение, имеющее характерные приметы драматического рода, но предназначенное прежде всего для чтения. Получает распространение в 19 в. В предисловии 1869 к своим сценам и комедиям И.С.Тургенев писал: «Пиесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении» (Полн. собр. соч. В 30 т. М., 1979. Т.2. С. 481). Отнесение пьесы к Д.д.ч. весьма условно. «Фауст» (1808–31) И.В.Гёте, драматические произведения Дж.Байрона, маленькие трагедии (1830) А.С.Пушкина, обычно причисляемые к Д.д.ч., при соответствующей режиссуре могут стать (и становятся) основой театральных спектаклей. С другой стороны, известные пьесы У.Шекспира, Г.Ибсена, А.С.Грибоедова и др. могут восприниматься (особенно в школьной практике) в качестве Д.д.ч. «Драмой для чтения» назвал Д.С.Мережковский своего «Павла I» (1908).

Лит.: *Forth M.* Das Drama in seinem Gegensatz zur Dichtkunst. Leipzig, 1902. *А.Н.*

ДРАМАТУРГИ́Я (греч. dramaturgia) — 1. Синоним понятия *драмы* как литературного *рода* или совокупность драматических произведений одного писателя, направления либо эпохи, нации, региона; 2. Сюжетно-композиционная основа спектакля, кино- или телефильма с конкретизирующими ее подробностями, как правило, заранее зафиксированная словесно (иногда — графически).

Д. включает в себя произведения драматического рода литературы (поскольку они предназначены для сцены) и *сценарии*, создаваемые как писателями (В.М.Шукшин, А.М.Володин), так и режиссерами или композиторами, которые выступают соавторами художников слова («Принцесса Турандот», обработка Е.Б.Вахтанговым, 1922, комедии К.Гоцци «Турандот», 1762), либо осуществляют драматургическую миссию целиком (Р.Вагнер сочинял либретто своих опер; М.П.Мусоргский является единственным творцом «Хованщины», 1872–80; Ч.С.Чаплин не только режиссер и исполнитель, но и сценарист своих фильмов; артист-мим М.Марсо — сочинитель сценических историй для собственных представлений). Д. — это межвидовая художественная форма, творимая содружеством деятелей разных видов искусства: писателей, композиторов, художников, актеров, режиссеров. По мере работы над спектаклем (фильмом) в его идейно-художественную концепцию и соответственно Д. могут вноситься некоторые изменения. В драматическом театре, соединяющем жест актера с интонированной речью, Д. создается прежде всего писателями, но нередко и при активном участии режиссеров (будь то постановка драмы либо *инсценировка* недраматического произведения), которые уточняют зрелищные формы изображения (разрабатывают мизансцены), а также звуковую, в т.ч. музыкальную, сторону будущего спектакля. В немногих, но важных для истории искусства случаях писатель-драматург и постановщик спектакля соединялись в одном лице (Дзэами, Мольер, Б.Брехт). *В.Е.Хализев*

«ДРУ́ЖЕСКОЕ ЛИТЕРАТУ́РНОЕ О́БЩЕСТВО» — литературный кружок в Москве (январь — ноябрь 1801), в который входили А.Ф.Мерзляков, В.А.Жуковский, братья Андрей И. и Александр И.Тургеневы, А.Ф.Воейков, братья А.С. и М.С.Кайсаровы, С.Е.Родзянко. «Д.л.о.», сентименталистская программа которого нашла выражение в стихах участников, в уставе общества и в произносимых на собраниях речах, культивировало «дух благий дружества, сердечную привязанность к своему брату, нежное доброжелательство к пользам другого» (Устав «Д.л.о.»). Расколовшая «Д.л.о.» полемика о назначении человека и литературы (Ан.Тургенев, А.Кайсаров, Мерзляков отстаивали идеи активной жертвенной борьбы за общественное благо и гражданственного назначения литературы; Жуковский, Ал.Тургенев, М.Кайсаров, Родзянко склонялись к пиетистской покорности судьбе и к интимно-личностному пониманию поэзии) в миниатюре предвосхитила споры, которые велись в русской литературе на протяжении всего 19 в.

Лит.: *Истрин В.И.* Дружеское литературное общество 1801 г. // ЖМНП. 1910. № 8; *Лотман Ю.М.* А.С.Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1958. Вып. 63.; *Он же.* Стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе» // ЛН. 1956. Т. 60. *А.М.*

ДУ́МА — эпический и лиро-эпический песенный жанр украинского фольклора, запечатлевший борьбу украинского народа с иноземными захватчиками, социальные конфликты, семейно-бытовые отношения. От других песен, в т.ч. исторических, Д. отличаются способом передачи и формой. Песни поются, Д. исполняются мелодийным речитативом, импровизируются. Стих Д. — свободный, деления на строфы нет, подмечается лишь членение на неравностишные периоды (уступы), замыкающие определенный образ или законченную мысль. Д. исполнялись под аккомпанемент музыкальных инструментов: кобзы, бандуры или лиры. От их названий получили наименование и народные музыканты-исполнители: кобзари, бандуристы, лирники (наиболее известны А.Шут, О.Вересай, Н.Ригоренко, М.Кравченко). Первое значительное собрание Д. и украинских песен дошло от начала 19 в.: рукописный сборник «Повести малороссийские числом 16. Списаны из уст слепца Ивана, лучшего рапсодия, которого застал я в Малороссии в начале XIX в.» (опубл. в 1892–93 в журнале «Киевская старина»). В 1819 Н.А.Цертелев выпустил сборник «Опыт собрания старинных малороссийских песней». В 1825 К.Ф.Рылеев назвал сборник своих стихотворений и поэм «Думы». Впервые в науке употребил термин «Д.» для обозначения *жанра* украинской народной поэзии М.Максимович, издавший в 1827 сборник «Малороссийские песни». После этого термин вошел в употребление ученых и писателей, однако некоторые исполнители даже в конце 19 — начале 20 в. продолжали пользоваться старыми названиями: «козацькі пісні», «пісні про старовину», «поважні пісні», «псальми». Интерес к Д., их исполнителям возрос в эпоху *романтизма*. Собиратели народной поэзии все большее внимание уделяли поиску новых эпических произведений, изучали репертуар их носителей, региональные традиции.

Д. разделяются на три цикла: о борьбе с турецко-татарскими набегами в 15 — начале 17 в.; о народно-освободительной войне 1648–54 и воссоединении Украины с Россией (к ним примыкают Д. о смерти Богдана Хмельницкого и избрании нового гетмана); на социальные и семейно-бытовые темы. Первые два цикла, объединяющие исторические и героические Д., представляют собой два различных этапа в развитии украинского народного эпоса. Третий цикл, вероятно, создавался и бытовал одновременно с первыми двумя и позже, включая 19 в. Украинские и русские поэты и прозаики довольно часто (особенно в 1840–50-х) создавали образы бандуристов, кобзарей и лирников, обращаясь к темам, художественно-изобразительным средствам и приемам Д. Их широко использовали Н.В.Гоголь в «Тарасе Бульбе» (1835), Е.П.Гребёнка в историческом романе «Чайковский» (1843), Т.Г.Шевченко, И.А.Бунин («Лирник Родион, 1913), Э.Г.Багрицкий («Дума про Опанаса», 1926), Петро Панч («Клокотала Украина», 1954), Иван Ле («Наливайко», 1940; «Хмельницкий», 1959–65).

Лит.: *Житецкий П.* Мысли о народных малорусских думах. Киев, 1893; *Кирдан Б.П.* Украинские народные думы (XVI — начало XVII в.). М., 1962; *Он же.* Украинский народный эпос. М., 1965; *Он же.* Собиратели народной поэзии: Из истории украинской фольклористики XIX в. М., 1974; *Кирдан Б., Омельченко А.* Народні співці-музиканти на Україні. Київ, 1980; *Грица С.Й.* Мелос українськоі народноі епіки. Київ, 1979; *Черемський К.* Поверення традиції: З історії нищення кобзарства.. Харків, 1999; *Kononenko N.* Ukrainian minstrels: And the blind shall sing. N.Y.; L., 1998. *Б.П.Кирдан*

«ДУРА́ЦКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА» (нем. Narrenliteratur) — особый род *сатиры*, основанный на том, что дураки как носители различных социальных пороков являются объектами обличения. В «Д.л.» возможна и иная ситуация: дурак высмеивает людей якобы здравомыслящих, а на самом деле пребывающих в неразумении, тогда как мнимый глупец является носителем истины. У «Д.л.» глубокие корни в народной культуре, идущие из античности (комедии Аристофана, Плавта). В средние века о проделках хитроумных обманщиков, жертвами которых становились простофили, рассказывалось в *шванках* — коротких анекдотических рассказах, прозаических или стихотворных. Таковы шванки Штрикера (первая половина 13 в.), в которых мошенник поп Амис дурачит доверчивую знать, заставляя любоваться ненарисованной картиной, ибо увидеть ее может только законнорожденный. Многие сюжеты «Д.л.» становились *бродячими*, переходя из страны в страну, из жанра в жанр. Непосредственным истоком «Д.л.» стал т.наз. праздник дураков — средневековое карнавальное действо, травестирующее привычные ритуалы. Представление устраивалось обычно на Масленицу, ряженые, надев дурацкие личины, водили хороводы, затевали потешные потасовки, выбирали короля уродов и дураков. Происходило игровое освоение реальности, оказавшее влияние на словесное искусство. Обличительная «Д.л.» приобрела особую актуальность в Германии накануне Крестьянской войны и Реформации. Себастиан Брант (1457–1521) написал стихотворное сатирико-дидактическое «*зерцало*» «Корабль дураков» (1494), в котором критика общественных нравов сочетается с дидактикой — стремлением привить бюргерству добропорядочное поведение. Сатирик изобразил 111 дураков, каждый их которых персонифицирует одну человеческую слабость (стяжательство, суеверие, бражничество, распутство, зависть и др.), но глупость, с точки зрения гуманиста, — мать всех пороков. Всю разношерстную компанию дурней сатирик посадил на корабль, который отплывает в Глупландию, желая тем самым очистить свою страну и свой народ от всего, что не согласуется с евангельскими заветами. «Корабль дураков» Бранта был проиллюстрирован гравюрами Альбрехта Дюрера. Основываясь на традициях немецкой «Д.л.» и опыте Бранта, Эразм Роттердамский (1469–1535) на латинском языке сочинил сатиру «Похвала Глупости» (1509), в которой госпожа Глупость сама себя хвалит, обозревая ряды своих многочисленных приспешников. По мнению сатирика, все взаимоотношения людей основаны на глупости: будь то семья, государство, церковь. У Эразма госпожа Глупость умнее своих адептов, и сатира его меланхолична: гуманисту весь мир представляется царством глупости. Вслед за Брантом и Эразмом сатиры на дураков создает Томас Мурнер (1475–1537). Используя сложившиеся типажи «Д.л.», он выводит дураков, принадлежащих к сильным мира сего, и рядовых дурней, посвящая им книги «Цех плутов» (1512) и «Заклятие дураков» (1512). Перечень персонажей уже привычен, в когорту слабоумных попадают ландскнехты, схоласты, судьи, монахи, ростовщики. Но дурнями Мурнер именует и бедняков, которые позволяют себя грабить и дурачить. Во второй половине 16 в. «Д.л.», сохраняя сатирическую направленность, приобретает жанровые признаки *утопии*. Нюренбергский *мейстерзингер* Ганс Сакс (1494–1576) прославился *фастнахтшпилями*, в которых он высмеивал ротозеев и простаков, становившихся жертвами ловкачей и плутов. В фастнахтшпиле «Школяр в раю» (1550) хитрец обещает вдове передать в раю ее мужу снедь и одежду, которую она школяру доверчиво вручила. В фастнахтшпиле «Фюнзингенский конокрад и вороватые крестьяне» (1553) пойманный деревенскими дурнями вор соглашается, чтоб его повесили после жатвы, ибо мужикам сейчас некогда. Тут его и поминай, как звали. Сакс не столько сатирик, сколько юморист. Ему удалось изменить тенденцию «Д.л.», которая из обличительной постепенно превращается в развлекательную. В фастнахтшпиле «Пляска носов» (1550) происходит потешное состязание, чей нос длиннее. В сказке «Земля обетованная» (1530) Сакс, воспользовавшись фольклорным источником, изобразил страну молочных рек и кисельных берегов — Шлараффию, которую прежде рисовал Питер Брейгель. Это страна лентяев и простаков, которым, несмотря на безделье, живется вольготно. Этот образ был использован в качестве заглавия Г.Манном в его первом романе «В земле обетованной» (1900).

На основе *анекдотов*, шванков и *сказок* сложилась *народная книга* «Шильдбюргеры» (1597), в которой читатель знакомился «с удивительными, причудливыми, неслыханными и доселе неописанными похождениями и деяниями жителей Шильды из Месопотамии, что позади Утопии». Жители саксонского городка Шильда когда-то слыли мудрецами, их постоянно звали князья учить их уму-разуму, а жены умников сидели дома и скучали. Им это надоело, и они уговорили мужей прикинуться дураками. Привычка вскоре стала второй натурой, потом шильдбюргеры разбрелись по белу свету. Насмешки безымянных народных рассказчиков над шильдбюргерами незлобивы, а их беззаботной блаженной жизни в земле обетованной можно позавидовать. «Д.л.» склонна к изображению сказочной утопии, что проявилось в романе Ханса Якоба Гриммельсхаузена «Симплициссимус» (1669). Вытеснение дурака простаком (Simplicius) началось еще у Сакса. В его фастнахтшпилях нередко действует герой, обозначенный латинским именем Симплиций. Эту тенденцию подхватил в 17 в. Гриммельсгаузен. Заглавный герой его романа наивен, простодушен, доверчив, а не глуп, что дало возможность автору показать события Тридцатилетней войны глазами невинного ребенка, который благодаря своему чистосердечию замечает жестокую абсурдность кровопролития. Однако в ходе повествования простак превращается в плута. Сохраняя комическую маску, он прячет хитрость, смекалку и корысть. В романе Гриммельсгаузена обнаруживается закономерная эволюция «Д.л.» и главного героя: дурак превращается в пройдоху, авантюриста, похожего на пикаро, героя испанского *плутовского романа*. После Гриммельсгаузена «Д.л.» как особый род сатиры перестает существовать, хотя действительность в восприятии простака, чудака, комика продолжают изображать немецкие сатирики: Карл Гуцков «Письма безумного к безумной» (1831), Генрих Бёлль «Глазами клоуна» (1963), Ганс Эрих Носсак «Дело д'Артеза» (1968).

***Лит.**: Реутин М.Ю.* Народная культура Германии: Позднее средневековье и Возрождение. М., 1996; *Billington S.* A social history of the fool. L., 1986; *Könneker B.* Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Wiesbaden, 1966.

В.А.Пронин

ДУХО́ВНАЯ РУ́ССКАЯ ПОЭ́ЗИЯ. — Литературная традиция Д.р.п. начинается с переложения псалмов (Симеон Полоцкий. Псалтирь рифмованная, 1680). Все 150 псалмов Давида зазвучали в иной огласовке на книжном витиеватом языке. Дальнейшее развитие русской религиозной поэзии связано, однако, не с начинанием Симеона, язык которого был приближен к церковному, но с ориентированным на французскую и немецкую поэзию творчеством М.В.Ломоносова, переложившего псалмы 1, 14, 26, 34, 70, 103, 116, 143, 145 и создавшего «особую поэтику, ясно различимую от общелитературной, но так же ясно отличимую от церковного языка» (Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма: (Поэтика Ломоносова) // Контекст. 1982. М., 1983. С. 322). Псалмы перелагали многие отечественные поэты от Г.Р.Державина и Ф.Н.Глинки до поэтов нового и новейшего времени — Б.А.Садовской (псалом, 1944), С.С.Аверинцев (Шестопсалмие, 1989). В оригинальных духовных стихотворениях исстари ведущее место занимала тема восхваления Творца. Среди образцов такого рода произведений: «Утреннее размышление о Божием величестве» (1743) М.В.Ломоносова, ода Г.Р.Державина «Бог» (1784), «Коль славен наш Господь в Сионе» (1797) М.М.Хераскова, «Размышление по случаю грома» (1805) И.И.Дмитриева, поэма князя С.А.Ширинского-Шихматова «Песнь Сотворившему вся» (1817), «Искание Бога» (1830) Глинки, стихотворения В.К.Кюхельбекера, А.И.Полежаева, Н.В.Станкевича, Н.Ф.Щербины, А.К.Толстого, К.М.Фофанова, А.Н.Майкова, И.А.Бунина, М.И.Цветаевой. Непосредственно к этому корпусу примыкают произведения, посвященные теме Христа как источника жизни: «Теснятся все к Тебе во храм» (1821) В.А.Жуковского, «Отцы пустынники и жены непорочны» (1836) А.С.Пушкина, «Молитва» (1839) И.И.Козлова, «О вещая душа моя!..» (1855) Ф.И.Тютчева, «Воскресение Лазаря» (1852) А.С.Хомякова, «Крещение» (1864) П.А.Вяземского, «Когда Божественный бежал людских речей...» (1874) А.А.Фета. Тема получает развитие в творчестве А.В.Кольцова, Я.П.Полонского, Л.А.Мея, А.Н.Апухтина, С.Я.Надсона, великого князя Константина Романова (К.Р.), И.Ф.Анненского, Вяч.Иванова, Н.С.Гумилева, И.И.Савина, Б.Л.Пастернака. Православная поэтическая сокровищница включает в себя и стихи Богородичного цикла: «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...» (1837) М.Ю.Лермонтова, «Стою пред образом Мадонны» (1859) А.Н.Майкова, «К Сикстинской Мадонне» (1864) Фета, стихотворениями Вяч. Иванова, М. Цветаевой, П.С.Соловьевой. Протоиерей И.Слободской, сочинитель акафиста святителю Иоасафу Белгородскому, в 1917 написал *венок сонетов* «Я сплел Тебе венок, Святая Дева». Антропософский взгляд на образ Пречистой как Матери мира представлен в поэме М.А.Волошина «Святой Серафим» (1929). Чудотворным иконам Богородицы целиком посвящен сборник стихов И.И.Новгород-Северского «Чудны лики Твои, Преблагая» (Париж, 1969). В Д.р.п. представлены также стихи, воспевающие деяния пророков, апостолов и подвижников, чтимых православной церковью, а также святые места и обители, где совершались их подвиги и чудеса: «Пророк» (1826) Пушкина, «Призвание Исайи» (1822) Глинки, «Савл на дороге в Дамаск» (1841) Жуковского, «Даниил» (1844) Н.М.Языкова, «Пляска» (1860) В.Г.Бенедиктова, «Пророк Иеремия» (1887) Д.С.Мережковского, «Андрей Рублев» (1916) Н.С.Гумилева, «Старец иеросхимонах Нектарий» (1937) Н.А.Павлович, «Причитание» («Господеви поклонитеся...», 1922) А.А.Ахматовой, «Патмос» (1966) архиепископа Иоанна (Шаховского). Д.р.п. приемлет все стилистические приемы поэзии светской, использует разнообразные жанровые структуры, ритмический рисунок, мелодии и тональность, все богатство лексики. Благотворное воздействие духовных стихотворений отмечено многими классиками, напр., высказывание Ф.М. Достоевского в «Дневнике писателя. 1873» (гл. V) о стихотворении Н.А.Некрасова «Влас» (1854). Традиция Д.р.п. в настоящее время возрождается.

Лит.: Христианство и русская литература: Сб. статей. СПб., 1994–99. Сб. 1–3.

А.Н.Стрижёв

ДУХО́ВНАЯ ТРАДИ́ЦИЯ В РУ́ССКОЙ ЛИТЕРАТУ́РЕ — осмысление христианской сущности человека и православной картины мира в литературе, имеющее трансисторический характер. «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона — начало истории древнерусской литературы — прозвучало либо перед пасхальной утренней службой, либо, скорее всего, в первый день Пасхи 26 марта 1049 (Розов Н.Н. Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в. // Slavia. Praha, 1963. Roč. 32. S. 148). Пытаясь «рассмотреть христианское основание русской литературы (Гоголь, Достоевский, Толстой, Тургенев)» (Пришвин М.М. Дневники. М., 1995. Кн. 3. С. 129), нельзя упускать из виду, что для многих поколений русских людей не столько домашнее чтение, сколько именно литургическая практика была основным способом освоения текста Священного Писания. По мысли А.С.Пушкина, именно «греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер» (А.С.Пушкин. Заметки по русской истории XVIII в., 1822). Это отразилось в литературных текстах даже тех русских авторов, которые могли и не принимать иные стороны христианского вероисповедания. Русская словесность первых семи веков своего существования отчетливо христоцентрична, т.е. изначально ориентирована прежде всего на Новый Завет. Ветхозаветные тексты осмысляются при этом исходя из православной картины мира. Главное назначение этой литературы — воцерковление человека. В русской литературе 19–20 вв. христоцентризм проявляет себя как прямо, так и гораздо чаще имплицитно: авторской духовной, этической и эстетической ориентацией — не всегда рационализируемой и осознаваемой — на личность Христа: слишком жива еще в культурной памяти установка древнерусской словесности на «подражание» Христу («Братья Карамазовы», 1879–80; «Идиот», 1868, Ф.М.Достоевского; «Господа Головлевы», 1875–80, М.Е.Салтыкова-Щедрина). Отсюда отчасти понятны максималистические этические требования к герою литературного произведения русской классики, намного более строгие, нежели в западноевропейской того же исторического периода. Именно потому, что в сознании автора всегда присутствует «наилучший», так мало в русской литературе «положительных» героев, выдерживающих сопоставление с заданной древнерусской книжной традицией нравственной высотой («Студент», 1894, А.П.Чехова). Постоянная боязнь духовного несовершенства перед лицом идеальной Святой Руси, страх несоответствия низкой наличной данности этой высокой заданности делают все другие земные проблемы

человеческой жизни второстепенными и малозначительными. Отсюда постоянное стремление к постановке «проклятых вопросов». Отсюда же — любовь к убогим, юродивым, нищим и каторжникам, терпеливость и эстетизация этой терпеливости, любви к ближнему своему — при всем понимании его несовершенства: ориентация на этический абсолют и столь же абсолютное приятие мира, каков он есть. Глубинная, тесная и никогда не прерывающаяся связь с Новым Заветом — главное, что конституирует единство русской культуры в целом. При анализе произведений русской классики нужно иметь в виду, что зачастую «скрытое воздействие не прекращается и тогда, когда о православной традиции и не вспоминают» (Аверинцев С.С. Византия и Русь: Два типа духовности // Новый мир. 1986. № 9. С. 231). Даже само резкое неприятие отдельными авторами православной духовной традиции свидетельствует о ее особой значимости для русской литературы. Внешняя бесформенность ряда произведений русской классики, *полифония* Достоевского и уклонение от формулировки «последней правды» в произведениях Чехова при всей очевидной разнице художественных систем авторов имеют общий знаменатель: православное видение мира, укорененность в православном типе культуры. И на уровне построения текста, и на уровне завершения героя автором наблюдается как бы трепет перед властью над «другим» (героем), трепет перед возможностью окончательной и последней завершенности мира, неуверенность в своем праве на роль судьи ближнего (пусть и выступающего всего лишь в качестве вымышленного персонажа). Ведь сказанная окончательная правда о «другом», зафиксированная текстом произведения, словно бы отнимает у него надежду на преображение и возможность духовного спасения, которые не могут быть отняты, пока «другой» жив. Претензия на завершение героя — как бы посягательство на последний Суд над ним, тогда как только Бог знает о личности высшую и последнюю правду. В пределах же земного мира, воссозданного в художественном произведении, последняя правда о человеке становится известной лишь после его смерти. «Равноправие» голосов автора и героев Достоевского, на котором настаивает М.М.Бахтин, имеет те же глубинные истоки, укорененные в православной русской духовности. Автор и герой в самом деле равноправны — но именно перед лицом той абсолютной, а не релятивной правды, которую во всей полноте дано знать только Богу. Именно по отношению к этой высшей правде любая другая — релятивна, любая «изреченная» на земле мысль, по выражению Ф.И.Тютчева, «есть ложь».

Русская литература 19 в. в своем магистральном духовном векторе не противостояла многовековой русской православной традиции, как это долгое время пытались доказать, но, напротив, вырастала из этой традиции, из русского пасхального *архетипа* и идеи *соборности*. Литература же *Серебряного века* во многом определяется *коллизией* между художественной тенденцией сохранения традиционного для русской словесности православного строя и попытками глобальной трансформации духовной доминанты русской культуры. Однако даже в русской литературе советского периода можно констатировать присутствие *лейтмотивов* православной традиции, хотя и в латентном виде (А.П.Платонов, М.М.Пришвин). В то же время в ряде произведений русской литературы 20 в. вся полнота этой традиции порой полемически эксплицируется («Лето Господне», 1933–48, И.С.Шмелева, «Доктор Живаго», 1957, Б.Л.Пастернака).

Лит.: *Лосский Н.О.* Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953; *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987; *Струве Н.* Православие и культура. М., 1992; Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994–98. Вып. 1–2; Христианство и русская литература. СПб., 1994–99. Сб. 1–3; *Котельников В.А.* Православная аскетика и русская литература (на пути к Оптиной). СПб., 1994; *Воропаев В.А.* Духом схимник сокрушенный... Жизнь и творчество Н.В.Гоголя в свете Православия. М., 1994; *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995; *Мочульский К.* Гоголь, Соловьев, Достоевский / Сост. В.М.Толмачёв. М., 1995; А.С.Пушкин: путь к Православию / Сост. А.Н.Стрижёв. М., 1996; *Дунаев М.М.* Православие и русская литература. М., 1996–2000. Ч. 1–6; Духовный труженик: А.С.Пушкин в контексте русской культуре / Ред. В.А.Котельников, Э.С.Лебедева. СПб., 1999.

И.А.Есаулов

ДУХО́ВНО-ИСТОРИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА в литературоведении — сложилась в Германии на рубеже 19–20 вв. под влиянием Вильгельма Дильтея (1833–1911), немецкого историка культуры и философа. Обозначение восходит к Ф.Шлегелю, в 1808 предложившему понятие «истории Духа» (Geistesgeschichte), непосредственно с литературой не связанное. Реанимировано Дильтеем в работе «Введение в науки о духе» (1883) для полемики с идеями «исторического разума» как в варианте Г.В.Ф.Гегеля, так и позитивистов (В.Шерера). Дильтей подчеркнул независимость гуманитарных наук от естественнонаучных дисциплин (их сближение было характерно для культурно-исторической школы и И.Тэна) и обосновал их специфику. По Дильтею, их следовало бы назвать «науками о жизни». «Жизнь» — не та внешняя по отношению к человеку бездушная данность, которую точные науки пытаются препарировать и объяснить, а способ душевно-духовного бытия конкретного человека, не знающего аналитического разделения на внутреннее и внешнее. Человек не имеет истории, но сам тождествен истории как непрерывному становлению, реке жизни, которая только и раскрывает, что он есть такое в данный момент. Исторично то, что переживается, без переживания нет истории. Дильтей переносит теорию познания И.Канта в своего рода романтическую историографию и утверждает отсутствие целостной «истории самой по себе», с одной стороны, и наличие множества субъектов истории, исторических миров, с другой. Человек — и некое историческое животное, иррациональный агент неиссякаемой творческой силы, и мыслящий тростник, интуитивно схватывающий в понимании свое переживание.

Для Дильтея вопрос о смысле и целостности (всеобщности) истории в определенном смысле ненаучен и спекулятивен (здесь он солидаризуется с позитивизмом), его больше интересует вопрос об изменчивости, не о том, что такое история, а как она становится возможной в индивиде, выражается, «жизнеобнаруживается», переходит из бессознательного состояния в сознательное. Человек в истории — волевое существо, скорее, окрашивающее свои представления о жизни, чем говорящее о них. Состояние сознания не только постоянно отражается в звуках, жестах, словах, но и творится, воспроизводится в своего рода динамических связях — институтах

государства, церкви, философских и художественных образованиях. Они внутренне едины в той степени, в какой едина форма личности, являющаяся точкой пересечения самых разных переживаний. Как нет двух сходных личностей, так не существует и двух сходных культурных систем, эпох. Для каждой из них, своего рода монады, характерен свой «дух» (античности, *Средневековья, классицизма, романтизма*).

Соответственно гуманитарные науки (в частности, наука о литературе) должны стать разновидностью понимающей психологии. Если понимание собственного мира достигается с помощью самонаблюдения, то понимание чужого мира — путем «вживания», «вчувствования». Историк культуры должен пережить свой предмет изнутри, постигнуть его как технику контактов личности с миром, технику вхождения «я» в «ты». Только то, что сотворено духом, дух в состоянии понять: жизнь познает жизнь. По отношению к культуре прошлого такое познание выступает как метод интерпретации, названный Д. герменевтикой, «искусством понимания... зафиксированных жизненных проявлений», являющихся ключом к душевности реконструируемой эпохи. Процесс понимания не сводится к простому «вчувствованию», «симпатии», а предполагает, о чем пишет Дильтей («Происхождение герменевтики», 1908), уже увлекшись работами молодого Гегеля, сложную реконструкцию, вторичное конструирование тех духовных связей, в которых осознал себя автор. Это не интроспекция, не субъективность, чреватая полным релятивизмом, а познание «я» через «другого», «настоящего» — через «прошлое», неопредмеченного — через опредмеченное. Дильтей, фактически не упраздняя социологию, реконструирует ее, давая социальные факты «изнутри», воспроизводя их на основе самонаблюдений и интуиции. Писатель, по Дильтею, должен рассматриваться как человек, живущий в мире *воображения* и освобождающийся от действительности посредством непроизвольного стремления к созиданию. Постижение этой «энергии жизненного чувства» — главная задача литературоведа, который, подобно Протею, вечно вживается в чужие образы. Истинная интерпретация — чудо превращения, отрешения от себя. Это и собирание разрозненных выразительных средств в стилистическое единство и, следовательно, постижение целостности автора, взятой в выразительном («духовном»), свободном от содержания, аспекте. Чтобы понять другого поэта, нужно в пределе стать им, изнутри пройти путь от части, отдельного переживания, к предвосхищаемому целому. Такой путь и единичен, уникален, и выступает проявлением разнообразия, многогранности жизненной структуры реконструируемой эпохи. Свой метод Дильтей опробовал в таких программных работах, как «Жизнь Шлейермахера» (1870), «Чарлз Диккенс и гений повествовательной литературы» (1877); «О способности воображения поэтов» (1877), «Сила поэтического воображения и безумие» (1886), «Воображение поэта» (1887), «История юного Гегеля» (1905), «Переживание и поэзия» (1905).

Изучение автора с точки зрения его уникальной индивидуальности (раскрывающейся на фоне «духа эпохи» и типологии ее мировоззрений, творческих личностей), а также особенностей непроизвольно выразившегося «философского» мировоззрения стало для последователей дильтеевской герменевтики основным жанром исследования. Расцвет Д.-и. ш. приходится на 1920-е и связан прежде всего с изучением романтической поэзии — работами Ф.Штриха («Немецкая классика и романтика», 1922), Г.Корффа («Дух эпохи Гёте». 1923–53. Т. 1–4), П.Клукхона («Немецкий романтизм», 1924), О.Вальцеля («Немецкий романтизм», 1918; «Немецкая поэзия от Готшеда до современности». 1927–30. Т. 1–2; «Границы поэзии и непоэзии», 1937), Г.Цизарца («Поэзия немецкого барокко», 1924), Ф.Гундольфа («Шекспир и немецкий дух», 1911; «Гёте», 1916; «Стефан Георге», 1920; «Генрих фон Клейст», 1922; «Романтики», 1930).

Лит.: *Дильтей В.* Введение в науки о духе. Сила поэтического воображения. Начала поэтики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. М., 1987; *Он же.* Воображение поэта. Элементы поэтики. Два фрагмента // ВФ. 1995. № 5; *Он же.* Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах // Культурология: XX век: Антология. М., 1995; *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному. М., 1997; *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму. М., 1998; *Muller-Vollmer K.*. Towards a phenomenological theory of literature. The Hague, 1963; *Orth T.-W.* Dilthey und der Wandel des Philosophiebegriffs seit dem 19. Jahrhundert // Phaenomenologische Forschungen. München, 1984. Bd 16. *В.М.Т.*

ДУХО́ВНЫЕ СТИХИ́ — песенный жанр русского фольклора, исполнявшийся чаще всего бродячими слепыми певцами; стихотворения-*песни* на религиозные темы и сюжеты, большинство из которых заимствовано из Библии и *житий* святых. Большинство Д.с. сложено тем же *тоническим стихом*, что и *былины*, и язык многих Д.с. похож на былинный. Известны также Д.с., сложенные рифмованным равносложным (силлабическим) стихом, который господствовал в русской книжной поэзии второй половины 17 — начала 18 в. По всей видимости, силлабические Д.с. имеют книжное происхождение и, возможно, созданы позднее, чем тонические. Существуют также Д.с., написанные рифмованным силлабо-тоническим стихом. Они явно позднего происхождения и испытали на себе влияние русской поэзии 18–19 вв. Иногда в поздних Д.с. встречаются *цитаты* из стихотворений русских поэтов (напр., А.С.Пушкина). Старинные Д.с. назывались «псальма» или «псалма» по названию текстов религиозной лирики — *псалмов*, входивших в состав библейской книги Псалтирь. Более поздние силлабические и силлабо-тонические Д.с. именовались «кант» или «канта» (от латинского «cantus» — «песня»). Для старинных Д.с. характерна архаическая лексика, в некоторых текстах очень велика доля церковнославянских слов. В поздних Д.с. встречаются слова, характерные для русского языка Нового времени, напр., слово «газета» в церковнославянском Д.с. «Газета ада», написанном монахом-старообрядцем в середине 19 в. Этот стих в русской переработке «Пришла газета с того света» дожил до нашего времени. Как Д.с. старообрядцами пелись переложения псалмов М.В.Ломоносова (14-го и 26-го).

Большинство Д.с. известно в записях фольклористов середины 19 и 20 вв., сохранились они и в старообрядческих рукописных книгах и печатных изданиях. Наиболее распространено мнение, что формирование этого жанра относится к 15–17 вв. Тематически среди Д.с. выделяются стихи на ветхо- и новозаветные сюжеты; стихи о Богородице; стихи о святых и о событиях христианской истории; стихи духовно-наставительные («о плачевной жизни человека», о покаянии), стихи эсхатологического содержания, рассказывающие о «после-

днем времени»); стихи, посвященные смерти и погребению человека. По своей структуре Д.с. также могут быть разделены на несколько видов. Некоторые из них несюжетны и представляют собой своеобразные назидания (Д.с. о святой Параскеве Пятнице, наставляющей пустынника) или моления и исповеди. Но большинство Д.с. имеют эпический характер. Особое место занимают стихи о «Голубиной книге», повествующие о сокровенной сущности, истине мира, заключенной в таинственной Голубиной книге. Название «Голубиная книга» (13 в.) истолковывается исследователями либо как искаженное «глубинная» («тайная», «сокровенная»), либо как неверно понятое древнееврейское название первых пяти книг Библии — «sefer tora» («Книга Закона») как «sefer tor» («Книга Голубя»). Последовательное развернутое описание совершаемых действий в форме несовершенного времени, сходное построение соседних стихов (синтаксический параллелизм), использование постоянных *эпитетов* («погреба глубокие»), постановка эпитета после определяемого слова — все эти черты сближают старинные сюжетные Д.с. с былинами. Д.с. используют устойчивые словосочетания, характерные для былин («добр конь», «чисты поля», «темны леса, дремучие») и присущие былинному стилю *повторы* таких словосочетаний, а также повторы предлога перед каждым из слов в выражении.

Установка Д.с. заключается в том, чтобы вызвать умиление страданиями Христа и Богоматери, мучениями, которым подвергают святых языческие цари, требующие отречься от Христа. Другое чувство, которое должны рождать Д.с., — страх Божий, страх возмездия за грехи. Построены Д.с. на противопоставлении небесного мира земному. Особое значение в них обретают эсхатологические мотивы: конец света и Страшный суд. Христос в Д.с. предстает прежде всего в образе строгого судии грешников, Богородица — заступницей за людей. Основной элемент в структуре Д.с. — *диалог*: Христа и Богородицы, Христа и грешников. Образ мира и мотивы многих Д.с. восходят к *апокрифам* — сочинениям, представляющим отличающуюся от библейской версию священных событий; церковь эти сочинения не признавала истинными. В «Стихе о Голубиной книге» повествуется о сотворении мира из тела Иисуса Христа, который, вопреки христианскому вероучению, отождествляется со Святым Духом. Д.с. продолжают исполняться и ныне, но их репертуар существенно сократился: старинные Д.с. былинного характера сохранились только в старообрядческой среде, преобладают силлабо-тонические стихи. Современные Д.с. связаны с похоронным обрядом: в них говорится о смерти, о расставании души с телом. Исполняются они обычно после похорон, на поминках. Сюжетные Д.с. почти не поются. Исполнители Д.с. сейчас — не странники и нищие, а члены христианской общины, обычно церковные певчие.

Образы и мотивы Д.с. встречаются в произведениях русских писателей 19–20 вв.: в стихотворении Н.А.Некрасова «Влас» (1854) и в легенде «О двух великих грешниках» (1876) из поэмы «Кому на Руси жить хорошо», в повести Н.С.Лескова «Запечатленный ангел» (1873) и в романе П.И.Мельникова-Печерского «В лесах» (1871–74), в стихотворениях (цикл «Избяные песни», 1914–16; стихотворения «Белая Индия»; 1916, «Баюкало тебя райское древо...», 1931–32) и поэмах («Мать-Суббота», 1922, «Плач о Сергее Есенине»; 1926, «Погорельщина», 1928) Н.А.Клюева, в стихах М.А.Кузмина.

Лит.: *Буслаев Ф.И.* Русские духовные стихи // Русская речь. М., 1861. 12, 19, 30 марта; *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. I — XXIV. // Сборник отделения русского языка и словесности императорской Академии наук. СПб., 1880–91. *Мочульский В.Н.* Историко-литературный анализ Стиха о Голубиной книге. Варшава, 1887; *Топоров В.Н.* «Голубиная книга» и «К плоти»: состав мира и его распад // Этнолингвистика текста: Семиотика малых форм фольклора. М., 1988. Ч. 1; *Архипов А.А.* Голубиная книга: Wort und Sache // Механизмы культуры. М., 1990; *Федотов Г.П.* Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991.

А.М.Ранчин

Е

ЕЛИЗАВЕ́ТИНСКАЯ ДРА́МА (англ. Elizabethan drama). В англо-американской критике елизаветинцами именуют поэтов и драматургов, творчество которых пришлось на период правления (1558–1603) Елизаветы I, называемый также Золотым веком английской литературы. Е.д. называют также драму конца 80-х 16 — первой половины 17 в., до закрытия театров по настоянию пуритан в 1642. История драмы этого периода прошла три этапа. На раннем этапе (с конца 1580-х до начала 17 в.) в театр пришли Джон Лили (1553–1606), известный и как прозаик, автор романа «Эвфуэс» (1579), создатель модного в английской литературе 1580–90-х *«эвфуизма»*, Джордж Пиль (1557–96), Роберт Грин (1558–92), Томас Кид (1558–94), Кристофер Марло (1564–93), У.Шекспир (1564–1616), создавший тогда исторические хроники, комедии, ранние трагедии. Второй, или зрелый период (с начала 17 в. до начала 1620-х) — время высших достижений английской драмы: Шекспир пишет свои трагедии и поздние трагикомедии; начинают свою деятельность Бен Джонсон (1573–1637), Джордж Чэпмен (1559–1634), Томас Хейвуд (1570–1641), Томас Деккер (1572–1626), Джон Уэбстер (ок. 1575–1625), Томас Мидлтон (1580–1627), Фрэнсис Бомонт (1584–1616) и Джон Флетчер (1579–1625). Третий — поздний — этап до закрытия театров обычно характеризуется как период кризиса и постепенного упадка английского театра, хотя на самом деле театр не только переживает кризис, но и существенно преобразуется, в него приходят новые драматурги — Филип Мэссинджер (1583–1646), Джон Форд (1586–1639), Джеймс Шерли (1596–1666). В Англии принято деление драматургии этого периода по периодам правления королей — на драму елизаветинскую, якобитскую (1603–25) и карлитскую (1625–49), но, в сущности, английский театр этого периода, как и литературу в целом, можно считать единой поэтической системой, прошедшей разные этапы — *Возрождение*, *маньеризм*, *барокко*, барочный *классицизм*. Смятенный взгляд на мир как море зла и безумия, признание вездесущего страдания, предчувствие гибели цивилизации и человечества — темы, общие для позднего Шекспира, Уэбстера, С.Тернера и Дж.Донна. Это и позволяет критикам называть их как трагическими гуманистами, так и маньеристами или представителями раннего английского барокко.

Лит.: *Аксенов И.А.* Елизаветинцы: Статьи и переводы. М., 1938; *Парфёнов А.Т.* К проблеме маньеризма в английской драматургии эпохи Возрождения // Изв.ОЛЯ. 1982. Т. 41. Вып. 5; *Горбунов А.Н.* Драматургия младших современников Шекспира // Младшие современники Шекспира. М., 1986; *Eliot T.S.* Elizabethan essays. L., 1934; *Cunningham J.E.* Elizabethan and early Stuart drama. L., 1965; *Weiβ W.* Das Drama der Shakespeare-Zeit. Stuttgart; Berlin, 1979. *Т.Н.Красавченко*

«ЕСТЕ́СТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕ́К» (фр. l'homme naturel; англ. natural man) — концепция, сложившаяся в философской мысли и литературе 18 в. под влиянием Дж.Локка, критически переосмыслившего теорию «врожденных идей» и провозгласившего практический опыт единственным источником человеческого познания. Будучи взят в качестве «чистой потенции» человеческого существования, с точки зрения его принадлежности миру «естественной природы», «Е.ч.» отличается от «человека общественного» (Ж.Ж.Руссо), ставшего участником всевозможных социальных отношений, накладывающих отпечаток на его «естественную» природу. «Е.ч.» есть некий идеальный конструкт эпохи *Просвещения*, призванный играть роль связующего начала между природой (в ее специфическом для 18 в. понимании) и конкретными культурно-историческими особенностями людей. Ни один персонаж, созданный авторами-просветителями, не может быть назван «Е.ч.» в точном смысле этого слова, но в тоже время значительная часть их произведений посвящена изучению «человеческой природы», и в этом смысле едва ли не вся литература 18 в. создает образ «Е.ч.», которого можно обнаружить за любым конкретным персонажем. При этом «естественная» и «общественная» компоненты человеческой природы, как правило, находятся в отношениях обратной зависимости друг от друга: более «естественным» будет выглядеть персонаж, находящийся на более удаленной дистанции от современной цивилизации. Это можно обнаружить уже в романе Д.Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (1719). Робинзон, волею судьбы оторванный от европейской цивилизации на долгие годы, возвращается в свое «естественное» состояние и устраивает жизнь на острове на разумных основаниях, продиктованных исключительно здравым смыслом и житейской необходимостью, превращая ее в подобие просветительской утопии. Позже к нему присоединяется Пятница — другой «Е.ч.», *«благородный дикарь»*. И хотя Дефо недвусмысленно ставит «цивилизованного» Робинзона выше «дикаря» Пятницы, в романе обе эти ипостаси «Е.ч.» сосуществуют рядом, не конфликтуя, а, скорее, дополняя друг друга: Пятница — идеальный слуга Робинзона в утопическом мире их оторванного от Европы острова. Однако в ходе дальнейшего развития просветительской литературы 18 в. это равновесие было нарушено. В спор о «Е.ч.» вступили французские просветители Вольтер, Ж.Ж.Руссо, причем позиции их при этом поляризовались. Обоих мыслителей «Е.ч.» интересовал как своего рода ключ к пониманию социальных процессов, происходящих в обществе, но если Руссо считал, что «природный» источник человеческой души чист, а цивилизация и культура способны лишь замутнить его, то Вольтер полагал, что «естественное» начало человеческой природы является основой социальных бедствий современного мира. Под пером Руссо «благородный дикарь» стал идеалом добродетели («Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми», 1754), а в дальнейшем, в своем романе-трактате «Эмиль, или О воспитании» (1762), Руссо начертал программу воспитания совершенного человека на основе развития его естественных склонностей. Между тем Вольтер в философской повести «Простодушный» (1767) доказывал, что само по себе «естественное» состояние — лишь сырая основа, облагородить которую могут только опыт и рассуждения, т.е. цивилизующие усилия, без которых «Е.ч.» остается не более чем дикарем.

Лит.: *Верцман И.Е.* Жан-Жак Руссо. 2-е изд. М., 1976; *Николюкин А.Н.* «Естественный человек» и «новое общество» // Он же. Американский романтизм и современность. М., 1968. *Д.А.Иванов*

Ж

ЖА́ЛОБА — стихотворное или прозаическое произведение, вызванное размышлениями о превратностях судьбы, бренности жизни, личными горестями поэта, непостоянством или равнодушием возлюбленной. Древнейшие Ж., или *плачи* — памятник шумерской литературы «Плач о разрушении города Лагаша» (3 тысячелетие до н.э.), а также плачи Ветхого Завета, оказавшие влияние на европейскую литературу. Тоска и просьбы о помиловании звучат в «Скорбных элегиях» (8–17) Овидия. Ранний образец европейского жанра Ж. — «Сетования Деора» (8–9 вв.), древнеанглийское стихотворение о менестреле (*сконе*), впавшем в немилость короля. В конце 14 в. к жанру обратился Дж.Чосер («Жалоба Марса», «Жалоба Венеры», «Жалоба Чосера к своему кошельку»); поэтический сборник «Жалобы» (1591) выпустил Э.Спенсер. Эразму Роттердамскому принадлежит «Жалоба мира» (1517). Во Франции жанр Ж. появляется в 16 в. в любовной лирике П.Ронсара и Ж.Дю Белле, в Германии 17 в. — у М.Опица, в Англии — у *поэтов-кавалеров*. Аллегорические Ж. по политическим проблемам написаны английскими поэтами Д.Линдсеем («Жалоба королю», 1529), Т.Сэквиллом («Жалоба Букингема», 1563). Жанр продолжал существовать и в последующие века, органически вписываясь в эпоху *предромантизма* и *романтизма*: религиозно-дидактическая поэма английского поэта Э.Юнга «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (1742–45), стихотворения И.В.Гёте («Жалоба пастуха», 1802, пер. В.А.Жуковского, 1818), Ф.Шиллера («Жалоба Цереры», 1796; «Жалоба девушки», 1798), поэма Дж.Байрона «Жалоба Тассо» (1817), сборник стихотворений Ж.Лафорга «Жалобы» (1885). В русской литературе — это «Дорожные жалобы» (1830) А.С.Пушкина, «Жалобы турка» (1829) М.Ю.Лермонтова; к жанру обращались в 19–20 вв. В.Г.Бенедиктов, А.А.Дельвиг, И.И.Козлов, К.Д.Бальмонт.

Лит.: *Peter J.D.* Complaint and satire in early English literature. Oxford, 1956. *А.Н.*

ЖА́НР (фр. genre — род, вид) — тип словесно-художественного произведения, а именно: 1) реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений (*эпопея, роман, повесть, новелла* в эпике; *комедия, трагедия* и др. в области *драмы*; *ода, элегия, баллада* и пр. — в *лирике*); 2) «идеальный» тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта (это значение термина присутствует в любом определении того или иного Ж. литературы). Поэтому характеристика структуры Ж. в данный исторический момент, т.е. в аспекте *синхронии*, должна сочетаться с освещением его в *диахронической* перспективе. Именно таков, напр., подход М.М.Бахтина к проблеме жанровой структуры романов Достоевского. Важнейший поворотный момент истории литературы — смена жанров канонических, структуры которых восходят к определенным «вечным» образам, и неканонических, т.е. не строящихся как воспроизведение готовых, уже существующих типов художественного целого. Два эти вида жанровых структур сосуществуют в течение многих веков (главным неканоническим жанром считается роман, историю которого принято начинать с эллинизма), но до 18 в. доминируют в литературе именно канонические жанры. Поскольку декларации об отказе от «правил» поэтики характерны для эпохи *романтизма*, то именно с нее обычно начинают отсчет периода, в который Ж. — как устойчивая, постоянно воспроизводимая система признаков произведения — как будто перестает существовать. Литературоведение оказывается перед необходимостью либо вообще не считать структуры, впервые формирующиеся или выходящие на авансцену литературы после 18 в., жанрами (таков тезис Ю.Н.Тынянова: «Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой» — «О литературной эволюции», 1927), либо найти иные адекватные им научные понятия и методы. Отсюда методологический парадокс, сформулированный Г.Мюллером: «Дилемма каждой истории литературного жанра основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем также знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру» (Цит. по: Маркевич, 188). В действительности этот логический круг разрывается, во-первых, благодаря существованию жанрового канона. Во-вторых, устойчивые признаки неканонических жанровых структур могут быть определены с помощью их соотнесения с ведущей структурной особенностью романа — принципиальным для него несовпадением героя как субъекта изображения с его сюжетной ролью. Так, на основе этой особенности — и под несомненным прямым влиянием романа — возникает и развивается «Внутреннее действие» в неканоническом жанре драмы. В истории разработки понятия Ж. можно выделить несколько парадигм, сложившихся вначале как формы литературного самосознания, а затем создающих (иногда — в течение ряда веков) целые направления в поэтике и кристаллизующихся в определенные научные концепции. Во-первых, Ж. предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует. От поэтик и риторик древности и *Средневековья* такой подход перешел в научное изучение канонических жанров (А.Н.Веселовский, Тынянов). Во-вторых, в Ж. видят запечатление либо риторически-общего, либо индивидуально-авторской картины мира. Такое понимание переходит от критики и эстетики эпохи *предромантизма* и романтизма к мифопоэтике 20 в. (ср. теорию Ж. у О.М.Фрейденберг), а также в концепцию Ж. как «содержательной формы» (Г.Д.Гачев), приводя в иных случаях к разграничению «жанрового содержания» и «жанровой формы» (Г.Н.Поспелов). В-третьих, на почве теории трагедии от Аристотеля до Ф.Ницше формируется представление об особом аспекте структуры художественного произведения — границе между эстетической реальностью и внеэстетической действи-

тельностью, в которой находится читатель-зритель, и специфическом пространстве-времени взаимодействия двух миров. И.В.Гёте распространил идею эстетической границы на поэтические произведения других литературных родов, предложив обозначить ее термином «завершение». В России эта традиция через эстетику *символизма* (статьи Вяч.Иванова) перешла в «психологию искусства» Л.С.Выготского (идеи «эстетической катастрофы» и «уничтожения содержания формой») и в концепцию «зоны построения образа» как важнейшего аспекта художественного целого у М.М.Бахтина. Выдвигая идею «двоякой ориентации жанра» — в «тематической действительности» и в действительности читателя, Бахтин в одном случае акцентирует «сложную систему средств и способов понимающего овладения действительностью»; в другом — «непосредственную ориентацию слова как факта, точнее — как исторического свершения в окружающей действительности». Оба аспекта объединяются установкой на завершение: «Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое» (Медведев. С. 144–151). Каждый из трех выделяемых ученым аспектов жанровой структуры содержит и позволяет увидеть всю целостность произведения, но взятую в одном из своих важнейших ракурсов.

Лит.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. [Кн. 2]; *Он же.* М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Маркевич Г.* Литературные роды и жанры // Он же. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980; *Чернец Л.В.* Литературные жанры. М., 1982; *Поспелов Г.Н.* Типология литературных родов и жанров // Он же. Вопросы методологии и поэтики. Сб. статей. М., 1983; *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. М., 1993; *Аверинцев С.С.* Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости. — Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Он же. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX в. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра <1936>. М., 1997; Formen der Literatur / Hrsg. O.Knörrich. Stuttgart, 1991. *Н.Д.Тамарченко*

ЖЕ́СТА (фр. gestes — деяния) — цикл средневековых французских *эпических* поэм, или ш а н с о н д е ж е с т, объединяющихся вокруг центрального героя. Разветвленный сюжет Ж., в которой отдельная поэма рассказывала, как правило, об одном из эпизодов в биографии героя, складывался постепенно, в течение нескольких столетий. Поэмы, имеющие различный объем — от 1000 до 20 000 строк, предназначались для пения и исполнялись *жонглерами*. Из массы Ж. (их сохранилось ок. 90) традиционно выделяются три крупных цикла — «Жеста короля Франции», «Жеста Гильома Оранжского» (известен так же как «Жеста Гарена де Монглан») и «Жеста Доона де Майанс» (или «Жеста Рено де Монтобан», иногда именуется «Жеста изменников»). В первом цикле центральной фигурой выступает король Франции (обычно Карл Великий), во втором — идеальный вассал, бескорыстно служащий родине и королю (Гильом д'Оранж), в третьем же изображаются войны феодалов друг с другом и с королем. Считается, что такую классификацию предложил трувер начала 13 в. Бертран де Бар-сюр-Об. Современные исследователи (З.Н.Волкова, А.Д.Михайлов) уточнили эту классификацию и выделили пять групп Ж.: «Королевская жеста» (в ней речь идет о родителях Карла Великого — Пипине Коротком и Берте Большеногой, о юности Карла, его походах и пр.), «Жеста Доона де Майанс» (рассказывает о мятежных феодалах, вступивших в борьбу с Карлом), «Жеста Гарена де Монглан» (рассказывает о предках, родичах и потомках графа Гильома Оранжского), «Провинциальная жеста» (объединяет разрозненные поэмы, излагающие бургундские, лангедокские, каталонские и другие *предания* и *легенды*) и «жеста крестовых походов». Ж. сложились на рубеже 11–12 вв. и представляют собой поэтическую историю Франции за три с лишним века (9–12 вв.). Наиболее известная шансон де жест — героическая эпопея «Песнь о Роланде» (самая древняя редакция ок. 1170).

Лит.: *Волкова З.Н.* Эпос Франции: История и язык французских эпических сказаний. М., 1984; *Михайлов А.Д.* Французский героический эпос: Вопросы поэтики и стилистики. М., 1995; *Crossland J.* The old French epic. Oxford, 1951; *Riquer M.* de. Les Chansons de geste françaises. P., 1968. *М.А.Абрамова*

ЖЕСТО́КОСТИ ТЕА́ТР (фр. théâtre de cruauté) — театральная школа и эстетическая концепция, родственная *сюрреализму*. Термин «Ж.т.», предложенный французским теоретиком и практиком театра А.Арто (1896–1948), стал употребительным по выходе в свет его основного сочинения — цикла статей «Театр и его двойник» (1938). Основная идея Арто состоит в необходимости освободить зрителя от тирании Слова, а театр — от власти дискурсивно-логического мышления, с тем, чтобы спектакль стал опытом непосредственного эмоционального потрясения. В «Письмах о языке», составляющих основной раздел книги Арто, говорится о театре будущего, отказывающемся от абстракций «словесного языка». Программа Арто подразумевает возвращение «вспять к дыхательным, пластичным, активным истокам языка»: язык литературы перестроится, станет поистине живым, представ в своем «физическом и аффективном звучании», которое утрачено, пока «язык слов остается выше всех прочих языков». Сценарий, используемый в «Ж.т.», предполагает фактический отказ от драматургии, замененной ритуальным представлением с минимумом текста, причем не произносимого, а выпеваемого. Все художественное решение спектакля нацелено на активизацию подсознательных импульсов, запросов и побуждений аудитории. Не прибегая к непосредственному физическому воздействию на нее, постановщик, согласно Арто, обязан добиваться шокового эффекта с целью разрушения привычных стереотипов эстетического восприятия, что является необходимой подготовительной работой для трансформации укоренившихся систем мышления и жизненного поведения. Формулируя свою основную задачу в раннем манифесте «Театр жестокости» (1932), Арто говорит о «магической связи» между жестом и реальностью, которую он обозначает, «и реальность эта жестока, она не прекращается, пока ей не удастся создать своих следствий». Основная работа Арто вышла в свет после того, как он, признанный умалишенным, был помещен в лечебницу Шарантон, где пробыл с 1937 по 1946. Выраженные в ней идеи остались не реализованными им самим, однако нашли широкий отзвук в практике авангардистских театров Европы и США, провозглашавших подход к театральному представлению как к экстатическому опыту, итогом которого должно становиться состояние *катарсиса*, испытываемого публикой. Концепция «речи до слов», которая и является истинным языком театра, во многом сложилась у Арто под воздействием спектаклей труппы с острова Бали, пока-

завшей в 1931 в Париже ряд представлений, состоявших из танца, пантомимы и музыки; Арто счел их исключительно ярким примером «зримой и пластической материализации слова». Та же цель ставилась им перед европейским театром, призванным всегда помнить о своем «двойнике», т.е. о том, что сценическое представление есть только стимул, приводящий в действие «театр жизни» с его целительными и воспитательными функциями. «Т.ж.» оказал влияние на творчество А.Адамова, Ж.Жене, А.Камю, Ж.Одиберти. К жанру «Т.ж.» относится принесшая известность Петеру Вайсу пьеса «Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленное обитателями психиатрической лечебницы в Шарантоне под руководством маркиза де Сада» (1964).

Лит.: Малявин В.В. Театр Востока Антонена Арто // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985; *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993. *А.М.Зверев*

ЖИВО́ТНЫЙ Э́ПОС — совокупность повествовательных произведений разных жанров, героями которых являются животные, чье поведение моделируется по образцу поведения людей. Эти произведения появляются на исходе мифологического мышления, когда представление о единстве человека и природы сменяется осознанием их различия. Древнейшими формами Ж.э. были пародийный *эпос* («Батрахомиомахия», или «Война мышей и лягушек», 6–5 в. до н.э.), *сказки* о животных, *басня*. Два последних жанра присутствуют в большинстве литератур в устной или письменной традиции. В эпоху *Средневековья* возникает особый вид Ж.э. — ренардия. Ренардический цикл представляет собой серию *поэм* («ветвей»), связанных общими персонажами и главным героем — плутом-трикстером лисом Ренаром. «Роман о Лисе» опирается на античную басенную традицию (известную в Средневековье по компилятивным латинским сборникам 4–5 в.), на устные рассказы о животных, непосредственными предшественниками его являются анонимная латинская поэма «Бегство узника» (10 в.) и написанная по-латыни поэма Ниварда Гентского «Изенгрим» (12 в.). Первые ветви «Романа о Лисе» на французском языке сложились во Франции в конце 12 в., весь цикл — к концу 13 в. Был распространен также в Германии и Нидерландах. «Роман о Лисе» возникает в рамках городской культуры, имеет черты, объединяющие его с *фаблио* и *шванком*. В нем содержатся элементы *пародии* на эпос и *рыцарский роман*. Кроме того, «ренардия возвышается над своими предшественниками введением социального фона и элементами *сатиры* (Мелетинский, 202).

Лит.: Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М, 1986; *Костюхин Е.А.* Типы и формы животного эпоса. М., 1987; *Михайлов А.Д.* Старофранцузский «Роман о Лисе» и проблемы средневекового животного эпоса // Роман о Лисе. М., 1987; *Sells A.L.* Animal poetry in French and English literature and the Greek tradition. Bloomington (Ind.), 1955; *Jauss H.R.* Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung. Tübingen, 1959. *М.А.Абрамова*

ЖИТИЕ́, а г и о г р а ф и я (греч. hagios — святой, grapho — пишу) — один из основных эпических жанров церковной словесности, расцвет которого пришелся на средние века. Объект изображения Ж. — подвиг веры, совершаемый историческим лицом или группой лиц (мучеников веры, церковных или государственных деятелей). Чаще всего подвигом веры становится вся жизнь святого, иногда в Ж. описывается лишь та ее часть, которая и составляет подвиг веры, или объектом изображения оказывается лишь один поступок. Отсюда два основных жанровых подвида Ж.: *мартирий* (мученичество) — описывающий мученичество и смерть святого, Ж.-биос, — рассказывающее обо всем жизненном пути от рождения до смерти. Особый подвид Ж. — патериковая новелла (см. *Патерик*). Истоки житийного жанра лежат в глубокой древности: в *мифе*, античной *биографии* (Плутарх), надгробной речи, *сказке*, эллинистическом романе. Однако непосредственно агиографический жанр складывается под влиянием Евангелия (рассказ о земной жизни Христа) и Деяний Апостолов.

На Русь Ж. в южно-славянских переводах пришло из Византии вместе с принятием христианства в 10 в. Вскоре появились и собственные переводы византийских Ж., а затем жанр Ж. был освоен древнерусскими духовными писателями (первые русские Ж. — Сказание и Чтение о Борисе и Глебе, Ж. Феодосия Печерского, 11 в.; Ж. из Киево-Печерского Патерика первой трети 13 в.). Главное назначение Ж. — назидательное, дидактическое: жизнь и подвиги святого рассматриваются как пример для подражания, его страдания — как знак Божественной избранности. Опираясь на Священное Писание, Ж. обычно ставит и с христианских позиций отвечает на центральные вопросы человеческого бытия: что предопределяет судьбу человека? Насколько он волен в своем выборе? В чем сокровенный смысл страдания? Как должно относиться к страданию? Решая проблему свободы и необходимости с христианских позиций, Ж. часто рисует такую ситуацию, когда святой может избежать мучений, но сознательно этого не делает, напротив, он отдает себя в руки мучителям. Добровольно и осознанно принимают смерть первые русские святые князья-мученики Борис и Глеб, хотя (это демонстрируют и анонимный автор Сказания о Борисе и Глебе, и Нестор, автор Чтения о Борисе и Глебе) смерти можно было бы избежать.

Выделяется целая группа Ж. с явно занимательными сюжетами: любовь и ненависть, разлуки и встречи, чудеса и приключения, проявление необыкновенных человеческих качеств (Ж. Евстафия Плакиды, Ж. Алексия, человека Божьего, Ж. Галактиона и Епистимии и др.). Запечатлевая подвиг конкретного лица, Ж. одновременно может рассказать также об основании монастыря или истории построения храма или появлении реликвий (мощей). Об основании Троице-Сергиева монастыря повествуется в Ж. преподобного Сергия Радонежского, о событиях исторической жизни, о княжеских усобицах рассказывают и житийные памятники, посвященные Борису и Глебу; о времени нашествия Ливонского Ордена и сложных политических отношениях с Ордой — Ж. Александра Невского; о трагических событиях, вызванных татаро-монгольским завоеванием, говорится в Ж., посвященных князьям, убиенным в Орде (Ж. Михаила Черниговского, 13 в. и Ж. Михаила Тверского, начало 14 в.). *Канон*, т.е. закрепленные церковной и литературной традицией образцы жанра, определяет художественную структуру Ж.: принцип обобщения при создании облика святого; тип повествователя, правила построения (композицию, набор топосов), свои словесные трафареты. Часто в Ж. включаются такие самостоятельные жанры, как *видение*, чудо, похвала, *плач*. Автор Ж. ориентирован на показ благочестивой жизни святого, которого он знал либо лично, либо по устным или письменным свиде-

тельствам. Исходя из требований жанра, автору должно было признавать всяческое свое «неразумие», подчеркивая во вступлении, что он слишком ничтожен, чтобы описать жизнь отмеченного Богом человека. С одной стороны, взгляд повествователя на своего «героя» — это взгляд обыкновенного человека на необыкновенную личность, с другой, — объективно, и повествователь — лицо не совсем обычное. За составление Ж. мог браться человек книжный, не только сведущий в трудах своих предшественников, обладающий литературным даром, но и могущий толковать Божественный промысел путем аналогий, главным образом, из Священного Писания. Ж. могли читаться в храме (специальные краткие Ж. в составе сборников — *Прологов* (греч. Синаксарей) — читались во время службы на 6-й песне канона), за монастырской трапезой и дома. Пространные Ж., так же, как и краткие в Прологах, еще в Византии распределились по месяцам в сборниках, пришедших с принятием христианства и на Русь, — *Минеях Четьих*. В 16 в. митрополит Макарий объединил все написанные к тому времени Ж., признанные церковью, в общий свод, получивший название Великие Минеи Четии. В 17–18 вв., вслед за митрополитом Макарием, во многом следуя его труду, составляют свои варианты сводов Ж. — Четьих Миней — Иван Милютин, Герман Тулупов, Димитрий Ростовский. Дм.Ростовский не только опирается на опыт своего великого предшественника митрополита Макария, но и редактирует Четьи Минеи заново, обращаясь к разным, в т.ч. к латинским источникам.

Со временем жанр развивался и мог приобретать местные черты, напр., в областных литературах. В 17 в. средневековый жанр Ж. начал претерпевать значительные изменения: стало возможным написание автобиографического Ж. («Житие протопопа Аввакума») или сочетание Ж. и биографической повести («Житие Юлиании Лазаревской»). В церковной практике Ж. как жизнеописание подвижника — местночтимого святого или канонизированного церковью — сохраняется до нового времени («Сказания о жизни и подвигах блаженной памяти о. Серафима» — Серафима Саровского (1760–1833), канонизованного русской церковью в 1903). Жанровые признаки Ж. могут быть использованы в современной литературе: Ф.М.Достоевский «Братья Карамазовы» (1879–80), Л.Н.Толстой «Отец Сергий» (1890–98), Н.С.Лесков «Соборяне» (1872), Л.Н.Андреев «Жизнь Василия Фивейского» (1904), И.А.Бунин «Матфей Прозорливый» (1916), «Святой Евстафий» (1915), Ч.Айтматов «Плаха» (1986).

Лит.: *Ключевский В.О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871; *Адрианова-Перетц В.П.* Задачи изучения «агиографического стиля» Древней Руси // ТОДРЛ. 1960. Т. 20; *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. М., 1970; *Полякова С.В.* Византийские легенды как литературное явление // Византийские легенды. Л., 1972; *Дмитриев Л.А.* Житийные повести русского Севера как памятники литературы XIII–XVII вв. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. Л., 1973; *Гришин В.А.* Проблемы стиля древнерусской агиографии XIV–XV веков. М., 1974; *Попова Т.В.* Античная биография и византийская агиография // Античность и Византия. М., 1975; *Боева Л.* От жития к повести (Формирование жанров в древнерусской и древнеболгарской литературах) // Русско-болгарские фольклорные и литературные связи: В 2 т. М., 1976. Т. 1; *Федотов Г.П.* Святые Древней Руси. М., 1990; *Живов В.М.* Святость: Краткий словарь агиографических терминов. М., 1994; *Минеева С.В.* Актуальные проблемы преподавания и изучения древнерусской агиографии. Курган, 1997.

О.В.Гладкова

ЖОНГЛЁР, хуглар, шпильман (фр. jongleur, от лат. joculator — шутник, исп. juglar, нем. Spielmann) — в Средневековье во Франции, Испании и Германии — странствующий исполнитель (а в некоторых случаях, возможно, и сочинитель) эпических песен, *рыцарских* и куртуазных *романов, ле, ди*, поэзии *трубадуров, труверов, миннезингеров, вагантов*. Существовало несколько разновидностей Ж., хотя все они должны были обладать многообразными театральными и цирковыми талантами (от умения глотать огонь, жонглировать ножами и выступать с дрессированными зверями до игры на музыкальных инструментах, утонченного исполнения разнообразных произведений на народных языках и латыни и способности сочинить любовное послание к благородной даме). Наиболее высоким статусом обладали те, кто посещал аристократические и королевские дворы (и был неотъемлемым атрибутом придворной жизни) или же постоянно служил у какого-либо трубадура, трувера или миннезингера. Наиболее низкий статус был у тех, кто «развлекал простонародье» на городских площадях и постоялых дворах.

Лит.: *Даркевич В.П.* Народная культура средневековья. М., 1988.

М.А.Абрамова

З

ЗАВЕЩА́НИЕ, духовная грамота — жанр древнерусской *публицистики*, получивший распространение в 16–17 вв.; связан со стремлением перед надвигающейся кончиной передать определенному кругу лиц заветные мысли с надеждой на дальнейшее их осуществление, а также свою собственность. З., как правило, начинается этикетной формулой «Во имя отца, и сына, и святого духа...», за которой следуют сведения об авторе духовной грамоты (среди них его имя, а также утверждение, что он пишет сию грамоту «своим целым умом» и др.). Темы З. либо узкосемейные, либо монастырские. Особую группу составляют «политические» духовные грамоты царей и митрополитов, т.к. обычно они содержат более значительные общенациональные целевые установки и обращены не только к ближайшему окружению, но ко всему русскому обществу определенного исторического периода: Духовное З. Ивана Грозного (16 в.); Духовная грамота митрополита Макария (16 в.).

Лит.: *Лилиенфельд Ф.* О литературном жанре сочинений Нила Сорского // ТОДРЛ. 1962. Т. 18. *Л.Н.Коробейникова*

ЗАВЯ́ЗКА — событие, знаменующее начало развития *действия* (решение Яго повести интригу против Отелло. — У.Шекспир. Отелло, 1604) либо обострение конфликта (встреча Ромео и Джульетты на балу. — Шекспир. Ромео и Джульетта, 1595) в эпических и драматических произведениях. Нередко этому предшествует экспозиция. Обычно З. дается в начале произведения, но не всегда (решение Чичикова скупать «мертвые души» дано в конце первого тома поэмы Н.В.Гоголя).

ЗАГА́ДКА — фольклорный жанр малой формы, известный у всех народов. З. состоит из двух частей: загадки (вопроса) и отгадки (ответа). В З. тем или иным способом «зашифрована» отгадка. Это может быть *метафора* или другое *иносказание*; не случайно народ сложил З. о З.: «Без лица в личине». Аристотель называл З. хорошо составленной метафорой. Однако встречаются З. и в форме прямого вопроса: «Что с земли не подымешь?» (тень). Поэтому более точно определение З. как «поэтического замысловатого описания какого-либо предмета или явления, сделанного с целью испытать сообразительность человека, равно как и с целью привить ему поэтический взгляд на действительность» (Аникин, 56). Истоки З. восходят к тайной речи первобытного общества (в обрядах инициации посвящаемый испытывался с помощью З.). З. были способом раскрытия религиозной тайны: не случайно они встречаются в Ведах, Библии, мифологическом *эпосе* разных народов мира. Русские З. по происхождению также связаны с условной магической речью — зашифрованным языком, направленным на обеспечение урожая, успеха в охоте, скотоводстве, земледелии. У русских отзвуки З. древнего периода сохранились в календарных и семейных обрядах, *былинах*, *сказках*, *песнях* (напр., подблюдных). С течением времени древняя функция З. постепенно угасла, но их поэтическая форма оказалась продуктивной. К З. начали относиться как к способу испытания сообразительности, появились новые З. о предметах и явлениях. Так сложился фольклорный *жанр*, который не имел никаких иных целей, кроме художественных и развлекательных. З. содействовали активизации познания окружающего мира, формировали навыки логического мышления, развивали наблюдательность.

В большинстве З. описание дано от третьего лица, но может быть и от имени отгадываемого предмета (при этом используется *олицетворение*): «Меня бьют, колотят, ворочают, режут — я все терплю и всем добром плачу» (земля). Очень характерно использование имен собственных в роли нарицательных: «Стоит Чурило, замазано рыло» (светец). В З. широко используются *метафоры*, *метонимии*, *сравнения*, *антитезы*, *эпитеты*, *аллитерации*, звукоподражания. Некоторые З. созданы способом комического словотворчества: «Стоит пендра, на пендре лежит дендра и говорит кондре: «Не лазай на пендру, там не одна кандра — и ундра есть» (печь, дед, кот, каша и утка). Используется игра *омонимами*: «От чего утка плавает?» (от берега). Обычно З. частично или полностью рифмованы; рифма может служить подсказкой к разгадке.

Лучшим по полноте и систематизации русских З. является сборник Д.Н.Садовникова «Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач». СПб., 1876 (также: М., 1959). Тематика З. тесно связана с бытом и трудом народа. Жители городов уже не загадывают З. о сохе, бороне, косе, вилах, цепах, о процессах крестьянского труда. Однако возникли новые З.: «До чего народ доходит: самовар по рельсам ходит» (паровоз); «На пушку не похожа, а палит — дай Боже» (гвардейский миномет «Катюша»). В современном фольклоре З. бытуют в детской аудитории, а также среди подростков и взрослых. У взрослых З. имеют шуточное или сатирическое содержание, приближены к *анекдоту*. Анекдотические З. иногда образуют циклы («Армянское радио»). Распространены озорные (двусмысленные) загадки эротического характера, которые существовали и в старом крестьянском фольклоре: «Без рук, без ног, на бабу скою» (коромысло).

З. широко вошли в художественную литературу. Они занимали видное место в средневековых произведениях, построенных в вопросно-ответной форме («Беседа трех святителей»). З. включены в композицию древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских» (15 в.). Литература испытала стилистическое воздействие народных З. (их яркие метафоры стали одним из основных элементов поэтической образности С.А.Есенина).

Лит.: *Аникин В.П.* Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957; *Митрофанова В.В.* Русские народные загадки. Л., 1978; Паремиологический сборник. Пословица. Загадка: Структура, смысл, текст. М., 1978; Малые формы фольклора: Сб. статей памяти Г.Л.Пермякова. М., 1995. *Т.В.Зуева*

ЗАГЛА́ВИЕ *см. Рама произведения.*

ЗА́ГОВОР, заклинание — распространенные у всех народов фольклорные произведения магического характера, произносимые с целью воздействия на окружающий мир, его явления и объекты, чтобы получить желаемый результат. Мифологи видели в З. древние *мифы-*

молитвы, обращенные к языческим божествам; неомифологи рассматривают З. как источник реконструкции мифопоэтического мира (с мифами их сближает отождествление природного и человеческого, обращение к природным стихиям, космическим объектам, мифическим существам). Наиболее полные сборники русских З.: Майков Л.Н. Великорусские заклинания. СПб., 1869 (2-е изд. СПб., 1994); Русские заговоры / Сост. Н.И.Савушкиной. М., 1993; Русские заговоры и заклинания. М., 1998. З. упоминаются в письменных документах Руси с 11 в. Впоследствии на их содержание и словесное оформление оказала влияние легендарно-апокрифическая и церковная литература. Язык З. причудливо сочетает народную и церковно-книжную речь.

Как составная часть колдовства З. синкретичны. Их произнесение сопровождалось действиями с водой, огнем, различными предметами, крестным знамением. Ритуальность исполнения З. требовала определенного времени и места (на утренней или вечерней заре, в полночь, в Великий Четверг, у реки, у куриного насеста, в печи). Важный признак З. — вера в магическую силу слова, что отразили их народные названия «заговор», «наговор», «шептание», «слово», «молитва». Нехитрыми З. от ушиба, пореза, чирия владел каждый человек, однако еще А.Н.Афанасьев подчеркивал, что З. — это «предмет тайного ведения знахарей, колдунов, лекарек и ворожеек... Они непригодны для забавы и, как памятники вещего, чародейного слова, вмещают в себе страшную силу, которую не следует пытать без крайней нужды; иначе наживешь беду» (Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 44).

З. использовали *эпитеты*, *сравнения*, *символы*. Предполагается, что формульная природа З. восходит к песенному магическому синкретизму, поэтому в них развита ритмика, возникают рифмы, *аллитерации*, *ассонансы*. Несмотря на утилитарную направленность, многие З. являли собой образцы высокого поэтического искусства. Любовные заговоры А.А.Блок назвал поэзией «любовной тоски» (Блок, 63).

Лит.: *Блок А.А.* Поэзия заговоров и заклинаний [1908] // Он же. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 5; *Елеонская Е.* К изучению заговора и колдовства в России. [М.], 1917; *Она же.* Сказка, заговор и колдовство в России: Сб. трудов. М., 1994; *Познанский Н.Ф.* Заговоры: Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. Пг., 1917; *Топоров В.Н.* К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. Вып. 4; *Харитонова В.И.* Заговорно-заклинательная поэзия восточных славян. Львов, 1992; *Кляус В.Л.* Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М., 1997. *Т.В.Зуева*

ЗА́МЫСЕЛ — первоначальная общая схема будущего произведения. З. является первой ступенью творческого акта. С рассмотрения первоначального З. обычно начинают изучение творческой истории произведения. З. может зреть и вынашиваться постепенно, принимая все более отчетливые очертания, может вырасти из отдельного образа, сцены или возникнуть под влиянием какой-либо идеи. Знание З. помогает точнее раскрыть смысл произведения. Свидетельством непрерывной эволюции З. являются несколько редакций драмы «Маскарад» (1835–36) и поэмы «Демон» (1829–39) М.Ю.Лермонтова, романа Л.Н.Толстого «Война и мир» (1863–69). З. «Фауста» (1808–31) возник у молодого Гёте в 1772–73, а концепция сложилась только в 1797–98, уже после того, как в 1790 был опубликован большой фрагмент драмы. В художественном творчестве наряду с «муками слова» существуют «муки замысла». Они связаны часто с поисками темы, которая является важнейшей составной частью «З.». Н.В.Гоголю нужно было получить от А.С.Пушкина темы «Ревизора» (1836) и «Мертвых душ» (1842), чтобы развернуть их затем в оригинальные художественные полотна. По существу, это были темы З. произведений. З. может оставаться невоплощенным или быть воплощенным частично. Известна обширная по первоначальному З. повесть Пушкина «Гости съезжались на дачу», (1828–30) из которой написаны три небольшие главки. Неоконченным остался и роман Пушкина «Рославлев» (1831). *Л.М.Крупчанов*

ЗА́ПАДНИЧЕСТВО — течение русской общественной мысли, сложившееся в 1840-х. Объективный смысл З. заключался в борьбе с крепостничеством и в признании «западного», т.е. буржуазного, пути развития России. З. представляли В.Г.Белинский, А.И.Герцен, Н.П.Огарёв, Т.Н.Грановский, В.П.Боткин, П.В.Анненков, И.С.Тургенев, И.И.Панаев, В.Н.Майков и др. В значительной мере в русле З. формировалась идеология петрашевцев. В отношении к социализму, революционным действиям, атеизму З. не было единым, обнаруживая признаки двух формирующихся тенденций — либеральной и радикально-революционной. Тем не менее наименование З. по отношению к 1840-м правомерно, т.к. в условиях недостаточной дифференциации общества и идеологических сил того времени обе тенденции еще выступали во многих случаях слитно. Представители З. выступали за «европеизацию» страны — отмену крепостного права, установление личных свобод, прежде всего свободы слова, за широкое и всестороннее развитие промышленности; высоко оценивали реформы Петра I, поскольку они, по их мнению, ориентировали Россию на европейский путь развития. Продвижение по этому пути, считали представители З., должно привести к укреплению законности, надежной защите прав граждан от судебного и административного произвола, развязыванию их экономической инициативы, словом, к полной победе либерализма. «Для меня либерал и человек — одно и тоже; абсолютист и кнутобой, — одно и то же. Идея либерализма в высшей степени разумная и христианская, ибо его задача — возвращение прав личного человека, восстановление человеческого достоинства» (письмо Белинского Боткину от 11 декабря 1840). В сфере искусства и эстетики западники выступали против *романтизма* и поддерживали реалистические стили, прежде всего в творчестве Н.В.Гоголя и представителей *натуральной школы*. Главной трибуной З. были журналы «Отечественные записки» и «Современник». Белинский, будучи главой З., считал основными противниками идеологов официальной народности и славянофилов (при этом недооценивая и оппозиционные моменты славянофильской идеологии, и ее общекультурное значение) (см. *Славянофильство*). По отношению же к тенденциям внутри З. он выдвигал тактику объединения. Характерно, что аналогичным было его отношение к натуральной школе: критик, хотя и видел ее разнородность, но избегал говорить об этом печатно.

В журналах, ставших органами З., наряду с научными и научно-популярными статьями, в которых пропагандировались успехи европейской науки и философии («Германская литература», 1843, Боткина), оспаривалась славянофильская теория общины и проводились идеи общности исторического развития России и дру-

гих европейских стран («Взгляд на юридический быт Древней России», 1847, К.Д.Кавелина), широко культивировался жанр путевых очерков-писем: «Письма из-за границы» (1841–43) и «Письма из Парижа» (1847–48) Анненкова, «Письма об Испании» (1847–49, отд. изд. 1857) Боткина, «Письма из Avenue Marigny» (1847) Герцена, «Письма из Берлина» (1847) Тургенева и др. Большую роль в распространении идей З. играла педагогическая деятельность профессоров Московского университета, прежде всего публичные лекции Грановского. Наряду с журналами западнического толка, Московский университет также играл в З. объединяющую роль: «Это был яркий свет, распространявший лучи свои повсюду... В особенности кружок так называемых западников, людей веровавших в науку и свободу, в который слились все прежние московские кружки... собирался вокруг профессоров Московского университета», — отмечал сложившийся в русле З. историк Б.Н.Чичерин (Чичерин, 42). Имела значение и устная пропаганда, особенно полемика западников со славянофилами в Москве, в домах П.Я.Чаадаева, Д.Н.Свербеева, А.П.Елагиной. Полемика, обострявшаяся с каждым годом, привела в 1844 к резкому расхождению кружка Герцена со «славянами». Решающую роль в этом процессе сыграли статьи Белинского, в частности, «Тарантас» (1845), «Ответ «Москвитянину» (1847), «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (1848) и др. Размежеванию со славянофилами содействовали публицистические и художественные произведения Герцена. В антиславянофильском духе представителями З. интерпретировались произведения Д.В.Григоровича, В.И.Даля и особенно Гоголя, вопреки более сложному содержанию его творчества, не сводимого к западнической, славянофильской или любой другой общественной тенденции (со своей стороны, славянофилы также пытались интерпретировать «Мертвые души», 1842, или «Записки охотника», 1852, И.С.Тургенева в духе своей доктрины). Споры западников и славянофилов отразились в тех же «Записках охотника» Тургенева, в «Былом и думах» (1855–68) и «Сороке-воровке» (1848) Герцена, «Тарантасе» (1845) В.А.Соллогуба и др. Во второй половине 1840-х усиливаются противоречия в самом З., прежде всего в отношении к социализму и в оценке роли буржуазии. О необходимости социалистических преобразований говорил Герцен, подкрепляя свои выводы ссылкой на якобы коллективистский менталитет русского крестьянства, воспитанный общинным землевладением. К социалистической идее склонялся и Белинский, враждебно настроенный к капиталистическим отношениям. Однако к концу жизни критик отступил от этой точки зрения, признав правоту своих оппонентов Анненкова и Боткина. «Когда в спорах с Вами о буржуази <так!> называл Вас консерватором, я был осел в квадрате, а Вы были разумный человек... Внутренний процесс гражданского развития в Росссии начнется не прежде, как с той минуты, когда русское дворянство обратится в буржуази» (письмо к Анненкову от 15 февраля 1848). Впоследствии, в 1850-х и особенно в начале 1860-х единство З. было существенно подорвано размежеванием либеральной и революционной тенденций. Однако их острая борьба в сфере политики, философии, а также эстетики не исключала некоторой близости в развитии литературной теории и в критике (поддержка Н.Г.Чернышевским, а с другой стороны — Анненковым психологизма Л.Н.Толстого).

Возникнув в начале 1840-х в полемических выступлениях славянофилов, наименование «западники» («европейцы») в дальнейшем прочно вошло в литературный обиход. Применялся термин «З.» и в научной литературе — не только представителями культурно-исторической школы (А.Н.Пыпин, С.А.Венгеров и др.), но и марксистами (Г.В.Плеханов). В конце 40-х 20 в. в отечественной исторической и литературной науке была предпринята попытка пересмотреть сложившуюся точку зрения на З. Рациональный момент этой критики — подчеркивание известной условности понятия З., неоднородности З. как течения. Однако при этом за пределы течения выносились взгляды Белинского, Герцена и отчасти Грановского, и все З. в целом трактовалось чуть ли не как реакционное явление. Такой подход грешил явной предвзятостью и антиисторизмом.

Лит.: *Пыпин А.Н.* Характеристика литературных мнений от 20-х до 50-х гг. 4-е изд. СПб., 1909; *Веселовский А.* Западное влияние в новой русской литературе. М., 1916; *Кулешов В.И.* «Отечественные записки» и литература 40-х гг. XIX в. М., 1959; *Он же.* История русской критики XVIII–XIX вв. М., 1972; *Егоров Б.Ф.* Очерки по истории русской литературной критики середины XIX в. Л., 1973; *Анненков П.В.* Литературные воспоминания. М., 1983; *Щукин В.* Русское западничество сороковых годов XIX века как общественно-литературное явление. Krakow, 1987; *Чичерин Б.Н.* Москва сороковых годов. М., 1997.

Ю.В.Манн

ЗАПИ́СКИ — жанр, связанный с размышлениями о пережитом и подразумевающий выражение личного отношения автора или рассказчика к описываемому. В русской литературе понятие З. как литературного жанра складывается в конце 18 — начала 19 в. В 1791 Н.М.Карамзин называет «Мемуары» (1784–87) К.Гольдони — «Гольдониевыми записками» (Московской журнал. Ч. 2. С. 203). В художественной литературе известны «Записки сумасшедшего» (1835) Н.В.Гоголя, «Записки в стихах» (1834) В.Л.Пушкина, «Записки охотника» (1852) И.С.Тургенева, «Записки из Мертвого дома» (1860–62) Ф.М.Достоевского, его же «Записки из подполья» (1864), «Записки институтки» (1902) Л.А.Чарской, «Посмертные записки старца Фёдора Кузьмича...» (1905) Л.Н.Толстого, ряд книг М.А.Булгакова: «Записки на манжетах» (1923), «Записки юного врача» (1925–26), «Театральный роман (Записки покойника)» (1936–37). *Мемуары*, *дневники*, *исповедь* имеют свою жанровую определенность, лишь отчасти связанную с жанром З., хотя и существует традиция называть их, а также доклады и сообщения различных обществ и учреждений З. То, что принято называть З. в переводной литературе, в оригинале выражено иными терминами: «Записки о Галльской войне» Юлия Цезаря — «Commentarii de bello Gallici» (54), «Посмертные записки Пиквикского клуба» Ч.Диккенса — «The posthumous papers of the Pickwick club» (1837), «Замогильные записки» Ф.Р.де Шатобриана — «Les mémoires d'outre-tombe» (1848–50), «Записки (Дневник) горничной» О.Мирбо — «Le journal d'une femme de chambre» (1900).

А.Н.

ЗАСТО́ЛЬНАЯ БЕСЕ́ДА (англ. table talk) — жанровая форма исторических *анекдотов*, мимоходом брошенных замечаний, мнений, высказанных в компании во время застолья и принадлежащих, как правило, писателям, философам или государственным деятелям; является важным биографическим материалом. Жанр восходит к древнегреческим («Пирующие софисты» Афинея, 3 в.) и римским («Аттические ночи» Авла Геллия, ок. 200) авторам.

Диалоги-беседы получили также распространение в персидской, арабской, турецкой литературах. Одна из первых З.б. в европейской литературе — книга «О беседах и деяниях Альфонса Арагонского» (ок. 1455), составленная итальянским гуманистом Антонио Беккаделли. В 1605 английский историк Уильям Кэмден использовал это понятие в своих трудах. Шотландский поэт и историк У.Дрэммонд записал беседы с английским драматургом Беном Джонсоном, когда тот в 1619 путешествовал по Шотландии, что стало основным источником сведений о жизни и воззрениях Джонсона (опубл. 1832). Одним из наиболее известных представителей З.б. был публицист эпохи английской революции Джон Селден (1584–1654), беседы с которым его секретарь опубликовал посмертно в 1689. В 18 в. популярностью пользовались «Анекдоты, собранные из разговоров с Поупом и другими знаменитыми людьми его времени» Джозефа Спенса (изданы посмертно в 1820). Джеймс Босуэлл (1740–95), имя которого стало нарицательным для обозначения биографа писателя, записывающего каждое его слово, с 1763 по 1784 в беседах с английским лексикографом Сэмюелом Джонсоном (1709–84) собирал его высказывания о литературе, нравах и знаменитых современниках и опубликовал их в 1791 после смерти Джонсона. Т.Медвин выпустил книгу «Разговоры лорда Байрона» (1824), английский писатель Дж.Г.Ли Хант — книгу «Table talk» (1851), включив в нее воображаемые разговоры с А.Поупом и Дж.Свифтом. Мимолетные замечания знаменитых людей, собранные их друзьями, издавались под именем автора с суффиксом «-ана»: «Скалигериана» (1666), «Бэкониана» (1679), «Уолполиана» (1799), «Аддисониана» (1803), «Шериданиана» (1826) и др. В Германии известны грубоватые и откровенные «Речи за столом» (1566) Мартина Лютера. В 1836–48 И.П.Эккерман опубликовал «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни». В США писатель Оливер Холмс выпустил книгу «Самодержец утреннего застолья» (1858) — собрание легкой «болтовни»: анекдотов, острот, парадоксов. К жанру З.б. относятся «Table-talk» (опубл. в 1937) А.С.Пушкина, «Яснополянские записки» Д.П.Маковицкого (опубл. 1979–81), раздел «Table talk» в книге Г.В.Адамовича «Комментарии» (1967), «Устами Буниных» (1977–82) под ред. М.Грин. *А.Н.*

ЗА́УМЬ, заумный язык, замауль — понятия, введенные русскими футуристами для обозначения системы формальных приемов и способов работы над «самоценным (самовитым)» словом, конструирования искусственного, «вселенского», «звездного» языка. В альманахе «Садок судей II» (1913) они провозглашали: «Мы расшатали синтаксис... мы отрицаем правописание... нами уничтожены знаки препинания... нами сокрушены ритмы... мы считаем слово творцом мифа». В основе многочисленных теорий З. («Декларация слова как такового», 1913, А.Крученых, «Буква как таковая», 1913, Крученых и В.Хлебникова, «Что есть слово», 1914, Н.Кульбина, «Глас о согласе и злогласе», 1914, В.Гнедова, «Декларация заумного языка», 1921, Крученых) лежали словотворческие эксперименты Хлебникова, отразившиеся в работах «Учитель и ученик» (1912), «Наша основа» (1920) и др. Критики отмечали близкую З. форму «глоссолалии мистических сектантов», детских считалок и звукоподражаний (Шкловский В. Заумный язык и поэзия // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1). Образцом заумного творчества стало стихотворение Крученых из сборника «Помада» (1913): «Дыр бул щыл / убешщур / скум / вы со бу / р л эз». Потребность в языке, находящемся за пределами разума, возникала, по их суждениям, от того, что слова прежней поэзии стерлись от частого употребления, их значения умерли. Проводя аналогию между приемами деформации реалий в живописи кубистов и творчестве будетлян-речетворцев, Крученых писал, что «разрубленными словами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык) достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности» (Сборник «Слово как таковое», 1913). Помимо «поэтической сдвигологии» З. характеризуется сложной звуковой фактурой, включающей семантизацию звука (Хлебников), звуковую жестикуляцию (Крученых), теорию музыкального счета И.Терентьева, фоническую музыку А.Туфанова, конструэмы А.Чичерина, З. фонетическую И.Зданевича. Особая разновидность З. связана с опытами визуализации текста в футуристических книгах. Такова супрематическая поэзия О.Розановой и ее «цветопись» в оформлении литографированных изданий «самописьма» («Тэ ли лэ», 1914), соединение разнообразных типографских гарнитур для выявления З. на уровне звука в пенталогии Зданевича («лидантЮ фАрам», 1923), воспроизведение «нюль форм» в виде пустого листа («Поэма конца», 1913, В.Гнедова). По сравнению с программой итальянских футуристов, предполагавшей разрыв синтаксических связей («слова на свободе») и серии звукоподражаний (*ономатопеи*), З. представляла собой более радикальный вид обновления языковых средств. Изгоняя «беззубый смысл», заумники порой добивались соответствия между абстрактными созвучиями и психофизическими состояниями («Мещанская песня» из оперы Крученых «Победа над солнцем», 1913). Эксперименты в области З. развивали участники группы *«41°»* в Тифлисе (1917–20), Ордена заумников в Ленинграде (1925), группы «*Через*» в Париже (1923–24). Элементы заумного языка входили в поэтическую практику *ничевоков* и *обэриутов*. Они возродились в творчестве постмодернистов 1980-х (С.Сигей, Ры Никонова, С.Бирюков).

Лит.: Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991; *Бирюков С.* Зевгма: русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994; *Сохо И.М.* Русский авангард: Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999; L'avanguardia à Tiflis. Venezia, 1982. *В.Н.Терёхина*

ЗАЩИ́ТА ПОЭ́ЗИИ — один из центральных мотивов ренессансной поэтики 14–16 вв. Возникновение тезиса о необходимости оправдания и З.п. от упреков, традиционно предъявлявшихся ей в античности и *Средневековье*, было связано с повышением интереса к филологии и словесному творчеству в работах итальянских гуманистов, появлением представлений о центральной роли литературного творчества в эстетике и системе «гуманистического знания» и образования. Возникновение традиции З.п. неотделимо от стремления осмыслить общие основы поэтического творчества: несмотря на то, что средневековые сочинения по риторике и поэтике содержали ряд указаний по технике и стилистике поэтического искусства, а мысль о поэте как о поводыре и учителе людей высказывалась еще Данте, первая попытка осмысления эстетических основ художественного творчества была сделана только в работах ранних гуманистов. Целостное же представление о целях, задачах, основных законах развития и функционирования *литературы* и связанный с ним тезис о З.п. были разработаны позже, в поэтиках чинквеченто (16 в.).

Традиция критического отношения к поэтическому искусству была заложена Платоном (427–347 до н.э.) («Государство», «Ион», «Законы») и разработана в *Средневековье*. Критика поэзии велась в основном по двум направлениям: Платон критиковал поэзию как с чисто утилитарной точки зрения (практическая польза поэзии для воспитания полноценного гражданина), так и с методологических и общефилософских позиций (предмет, методы и задачи поэзии). С одной стороны, поэзия признавалась «вредной» в моральном и нравственном отношении, ибо она вступала в противоречие с задачами идеального государства: отвлекала гражданина от более полезных занятий; размягчала его душу и в силу самой своей природы (платоновское представление о поэтической одержимости, «священном безумии» поэта) будила в нем не разумное, а яростное, негодующее начало; сеяла вредные мысли и внушала ложные представления о богах и героях (поэты изображали не только их добродетели, но и пороки). С другой стороны, критика поэзии была связана с платоновской концепцией *мимесиса*, подражания: по Платону, искусство ставило своей целью не выражение истины, познание первооснов, а лишь создание жизнеподобной иллюзии предмета, ориентировалось не на его первообраз, идею, а на подражание внешней оболочке. Т.о., поэт получал возможность лгать, произвольно истолковывать факты действительности, не учитывая более важного, «высшего» плана их существования. Христианское Средневековье, для которого особую актуальность приобрела оппозиция правды и лжи, истины и видимости, развило тезисы о «лживости» поэзии, скрывающей и искажающей истину, и о вреде поэтического воображения. Подобные представления были связаны с декларировавшейся ориентацией на точное следование тому, что действительно происходило, «истории» (при общем неразличении планов правдивого и правдоподобного), с идеей о вреде эстетического наслаждения, а также с представлением о принципиальной невозможности высказать в слове искомый смысл и о бесполезности вымысла в целом. Последнее было непосредственным образом связано с христианской иконоборческой традицией, опиравшейся на слова из Первого соборного послания Иоанна Богослова, призывавшего «хранить себя от идолов» (5,21), и получило дальнейшее развитие в эпоху Реформации.

Ренессансная критика поставила своей целью оправдание поэзии во всех предъявляемых ей обвинениях. Традиция З.п. была заложена в работах итальянских гуманистов треченто и кваттроченто (Петрарки, Боккаччо, Л.Бруни, К.Салутати и др.). Одна из первых попыток З.п. сделана Ф.Петраркой («Книга писем о делах повседневных», 1360–66; «Инвектива против врача», 1352–53). С одной стороны, Петрарка выдвигал тезис о пользе эстетического наслаждения и о самоценности искусства, с другой — стремился опровергнуть тезис о «лживости» поэзии. Так, в «Инвективе против врача» Петрарка, опираясь на традиционное представление об *аллегории* как о «покрове», который одновременно выполняет сакральную функцию зашифровывания, кодирования истины, ее защиты от непосвященных и делает ее поиск более сладостным для «даровитых и неленостных» читателей, опровергает представление о вреде и произвольности поэтического вымысла и воображения. По Петрарке, поэт не лжет, но представляет истину в «ином обличье», «прекрасных покровах». Значение поэтического вымысла в жизни человека раскрыл Дж.Боккаччо («Генеалогия языческих богов», 1350–75), а более «практическое» толкование тезиса о важности литературного творчества дал Леонардо Бруни (1370–1444) («О научных и литературных занятиях», 1422–25), утверждавший, что владение литературным языком в соединении с фактическим знанием является основой гуманистического образования, воспитания энциклопедически образованной личности и что поэзия дает больше примеров «целомудрия и добрых дел», чем описаний «страстей и греховных деяний».

Окончательное оформление традиции З.п. произошло в литературной критике 16 в., которая, опираясь на тезисы ранних гуманистов и на античную традицию (представления о поэтическом искусстве Платона, Аристотеля, Горация), разработала ряд доводов в защиту поэтического искусства, повторявшихся из трактата в трактат и постепенно приобретших вид целостной системы. Гуманисты чинквеченто вели З.п. по нескольким направлениям: во-первых, утверждая тезис о ценности эстетического опыта в целом, во-вторых, говоря о божественной природе поэтического дарования, в-третьих, пытаясь определить основные «законы» поэтического творчества, те отличительные черты, которые выделяют и ставят его на первое место среди других искусств и, в-четвертых, утверждая тезис о практической пользе поэзии. Главный свой аргумент в защиту поэзии литературная критика чинквеченто почерпнула в двух основных тезисах «Поэтики» Аристотеля — о правдоподобии и подражании. Суть аргументации сводилась к следующему: в своем творчестве настоящий поэт ориентируется не столько на реально существующие предметы («природу») или действительно произошедшие события («историю»), сколько на то, что должно или могло бы произойти, не на «зримое», а на «умопостигаемое». Именно предметом и способом подражания, а не наличием рифм и размеров, поэзия отличается от истории: в отличие от историка, который на основе единичных фактов описывает «бронзовый мир» реальности, поэт, ориентируясь на правдоподобное, вероятное, типичное, изображает «золотой мир» идей, что говорит не только о превосходстве поэзии над историей, но и об ее превосходстве над другими искусствами и науками в целом. Т.о., как утверждал Ю.Ц.Скалигер в «Поэтике» (опубл. 1561), поэт создает вторую природу и как бы становится вторым богом, «украшая то, что существует, и придавая облик и красоту тому, чего нет». Категория правдоподобия также применялась для опровержения мнения о «лживости» поэзии: лгать — значит утверждать как истинное нечто ложное, а правдоподобное высказывание ничего не утверждает, не говорит ни об истинном, ни о ложном; следовательно, поэт лгать не может. При этом, как указывает Т.Тассо, поэт все же должен больше ориентироваться на истинное, чем на ложное, потому что, «как говорят Платон и Аристотель... ложное не существует, и невозможно подражать тому, чего нет: поэтому те, кто пишет о совершенно ложном, не являются подражателями» («Рассуждение о героической поэме», 1594 // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 107–108; см. также поэтики Скалигера, А.Минтурно, Л.Кастельветро, Ф.Робортелло). Критика чинквеченто также утверждала тезисы о практической пользе поэтического искусства и о поэзии как об аллегории, подкрепляя их горацианским тезисом о том, что поэзия должна «наставлять, услаждая». В этом контексте стремление поэта представить факты под «покровом» вымысла оценивалось не как попытка завлечь и обмануть наивного читателя, но как дарованная ему возможность постигнуть истину в приятной форме. Идеи о божественном даре поэта и о самоценно-

сти эстетического удовольствия были подкреплены платоновской и неоплатонической концепциями поэтического «исступления» и «родства», неразделимости красоты и блага. Одновременно разрабатывавшееся в античных и средневековых риториках положение о «даровании» поэта стало пониматься не только как его изначальная предрасположенность к усвоению определенного набора готовых правил, но и как следование «божественной природе» поэтического воображения. Представление о божественном даре поэта было также развито в тезис о поэзии как о божественной теологии и о поэте как о высоконравственном существе (поэтики Минтурно, Тассо). Критика чинквеченто взяла на вооружение и идею о том, что именно поэты в древности были первыми проповедниками, ораторами, учеными, политиками, историографми и музыкантами. Дальнейшее развитие З.п. получила в поэтической теории других европейских стран во второй половине 16 — начала 17 в. В Англии актуальность обращения к традиции З.п. («Защита поэзии», опубл. 1595, Ф.Сидни и «Защита поэзии, музыки и драмы», 1579, Т. Лоджа) подкреплялась необходимостью полемизирования с радикальными пуританами, подвергшими резкой критике поэтическое искусство. Во Франции отдельные тезисы З.п. разрабатывали Ж.Дю Белле (1522–60) и Ж.Пелетье дю Ман (1517–82), однако французская критика больше внимания уделяла развитию поэтического языка и теории правдоподобия. В Германии некоторые идеи З.п. высказывались М.Опицем («Книга о немецкой поэзии», 1624). К началу 17 в. тезис о З.п. утратил актуальность для литературной критики. Позднее с ней отчасти смыкалась традиция защиты народного языка, идущая от Данте (трактат «О народной речи», 1304–07) и разработанная в трактатах П.Бембо («Рассуждения в прозе о народном языке», 1525), Ж.Дю Белле («Защита и прославление французского языка», 1549) и Д.Путтенхема («Искусство английской поэзии», опубл. 1589). В эпоху *романтизма* З.п. приобретает новый смысл, разрабатывается понятие *воображения*. П.Б.Шелли в своей «Защите поэзии» (1821) опирается на рассуждения о поэзии Аристотеля, «Защиту поэзии» Сидни и «Исследования о человеческом понимании» (1748) Д.Юма.

Лит.: *Spingarn J.E.* A history of literary criticism in the Renaissance. N.Y., 1924; *Weinberg B.* A history of literary criticism in the Italian Renaissance. Chicago, 1961. *В.А.Мусвик*

ЗВУ́КОПИСЬ см. *Фоника* (звукоподражание).

«ЗВУЧА́ЩАЯ РА́КОВИНА» — литературная группа поэтов Петербурга, образованная младшими (по сравнению с участниками «*Цеха поэтов*») слушателями Студии Н.С.Гумилева в начале 1921. Руководителем «З.р.», как и «Цеха поэтов», до своей смерти являлся Гумилев. В состав группы входили 12 человек: И.М.Наппельбаум (1900–92), Ф.М.Наппельбаум (1901–58), Н.П.Сурина (1899–?), А.И.Фёдорова (в замуж. Вагинова; 1901–93), В.И.Лурье (1901–99), О.Зив (1904–63), К.К.Вагинов (1899–34), П.Н.Волков (1894–1979), Н.Столяров, Т.Рагинский-Карейво, В.Ф.Миллер (1896–1938) и Н.К.Чуковский (1904–65). Группа была неоднородна, с пестрым по интересам составом участников. Лучшим поэтом «З.р.» был Вагинов, что признавалось всеми, как и то, что Музой «З.р.» была Фредерика Наппельбаум. Собрания «З.р.» сочетали в себе занятия по поэтическому мастерству, чтение стихов, их обсуждение, а также различные развлечения. Поначалу собрания «З.р.» происходили в Студии Гумилева в *Доме Искусств;* после расстрела поэта они устраивались в ателье фотографа М.С.Наппельбаума на Невском проспекте возле Литейного и продолжались там примерно до 1925 (этот период «З.р.» в воспоминаниях Н.К.Чуковского именуется «Салоном Наппельбаумов»). Собрания в доме Наппельбаума посещали, кроме 12 перечисленных гумилевских студийцев, также участники «Цеха поэтов» Г.В.Адамович, Г.В.Иванов, Н.А.Оцуп и И.В.Одоевцева (вплоть до их эмиграции в 1922), «*Островитяне*» и «*Серапионовы братья*». Постоянными участниками «понедельников» «З.р.» были В.Ф.Ходасевич и Н.Н.Берберова, а также М.А.Кузмин и неизменно сопровождавшие его Ю.И.Юркун, О.А.Арбенина-Гильдебрандт и А.Д.Радлова. Бывали на «понедельниках» «З.р» Н.Э. и С.Э.Радловы, А.А.Ахматова, М.Л.Лозинский, Ф.Сологуб, Е.И.Замятин, К.И.Чуковский, В.А.Рождественский, Б.К.Лившиц, Н.А.Павлович. После 1922 собрания посещали даже пролетарские поэты И.Садофьев, А.Крайский, Е.Панфилов, а также Н.Л.Браун, П.Н.Лукницкий (собиравший материалы о Гумилеве) и поклонник Ходасевича М.А.Фроман; в 1923 на одном из собраний группы выступал приехавший из Москвы Б.Л.Пастернак. В 1925 «З.р.» провела чествование Кузмина по случаю 20-летия его литературной работы. Деятельность «З.р.» прекратилась с ликвидацией нэпа. Издательская деятельность «З.р.» оказалась возможной исключительно благодаря субсидиям М.С.Наппельбаума. В 1921 вышел альманах «З.р.», в котором были напечатаны стихи Вагинова, сестер Наппельбаум и других участников группы. В 1923 был издан первый сборник «Город»; в нем наряду с произведениями участников объединения напечатаны пьеса Л.Лунца «Бертран де Борн» и его рецензия на роман И.Эренбурга «Хулио Хуренито», стихи Н.Тихонова, статья И.Груздева о М.Гершензоне. Позже в издании «З.р.» вышли две книги стихов — Ф.Наппельбаум «Стихи (1921–1925)» (Л., 1926) и Иды Наппельбаум «Мой дом» (Л., 1927).

Лит.: *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М., 1989; *Наппельбаум И.* Угол отражения. СПб., 1995. *Б.Я.Фрезинский*

ЗЕ́ВГМА см. *Силлепс.*

«ЗЕЛЁНАЯ ЛА́МПА» — 1. Литературный кружок в Петербурге (1819–20) либерального направления, основанный театралом и переводчиком Н.В.Всеволожским (в доме которого, в зале с зеленой лампой, проходили собрания). В кружке участвовали декабристы С.П.Трубецкой, Я.Н.Толстой, Ф.Н.Глинка, музыкальный критик А.Д.Улыбышев, поэты А.А.Дельвиг, А.С.Пушкин, Н.И.Гнедич. Несмотря на неформальный характер собраний, «З.л.» имела свою полушутливую символику, напоминавшую о масонских ритуалах (кольца с изображением ламп, которые носили участники; девиз «З.л.» — «Свет и надежда»; зеленый цвет — символ надежды, юности, дружбы). На заседаниях читались стихи, материалы на театральные и исторические темы, публицистические статьи, утопическая повесть «Сон» (опубл. 1928) Улыбышева, изображающая крах деспотизма и торжество законов в будущей России.

Лит.: *Модзалевский Б.Л.* К истории «Зеленой лампы» // Декабристы и их время. М., 1928. Т. 1.; *Томашевский Б.В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. (Глава «Зеленая лампа» и Союз Благоденствия»). *А.М.*

2. Литературное общество в Париже (1927–39), игравшее, по мнению одного из его активных участников Ю.К.Терапиано, видную роль в интеллектуальной жизни первой эмиграции и собиравшее в течение ряда лет цвет

зарубежной интеллигенции (название дано в память о «З.л.» пушкинской поры), создано по инициативе З.Н.Гиппиус и Д.С.Мережковского на основе их «воскресений» — еженедельных собраний писателей в доме Мережковских № 11-бис по улице Колонель Бонне в Пасси, фешенебельном районе Парижа. Председательствовал на «воскресеньях» Мережковский, «чаем и угощением» заведовал секретарь Мережковских В.А.Злобин. Речь шла о русских литераторах старшего поколения — В.В.Розанове, Ф.Сологубе, А.А.Блоке, А.Белом, которым были посвящены созданные в 1925 воспоминания Гиппиус «Живые лица» и которых не знали молодые писатели эмиграции. Обсуждались отдельные тезисы книг Мережковского «Атлантида» (1930), «Иисус Неизвестный» (1932–34), «Лица святых» (1936–38), «Данте» (1939), новые книги русских писателей, номера журналов «Современные записки», «Числа», статьи в «четверговых» литературных полосах газет. «Воскресенья» у Мережковских, по мнению Терапиано, «в течение всех предвоенных лет были одним из самых оживленных литературных центров; они принесли большую пользу многим представителям «младшего поколения», заставили продумать и проработать целый ряд важных вопросов и постепенно создали своеобразную общую атмосферу» (Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 46). «Воскресенья» продолжались до весны 1940; после смерти Мережковских попытки возродить собрания закончились неудачей, т.к. «заменить Мережковских и их уменье вносить столько непосредственного интереса в собеседования было уже некому» (там же).

После первых же заседаний внимание литераторов и общественности русского Парижа к новому обществу «З.л.» стало постоянным вплоть до 1939, начала второй мировой войны. На отдельных заседаниях, проходивших в зале Русского торгово-промышленного союза, аудитория доходила до нескольких сот человек; на чтения стихов приглашались русские шоферы и рабочие завода «Рено». Стенограммы первых пяти «бесед» опубликованы в журнале «Новый корабль» (1927. № 1, 2; 1928. № 4). В дальнейшем публиковались только краткие отчеты, информации о происшедших или предстоящих заседаниях и отдельные доклады в виде статей. Заседания «З.л.» проходили примерно раз в месяц (за исключением времени, когда Мережковских не было в Париже); за период с 5 февраля 1927 по 26 мая 1939 (даты первого и последнего заседаний) было 52 заседания. «Зеленая лампа» — общество как будто литературное, — замечал Мережковский, — мы говорим только о русской литературе». Но ведь существо русской литературы в том, что она не только литература, а что в ней есть элемент религиозный; еще прямее сказать, элемент христианский» (Терапиано. Встречи. С. 80). Религиозно-нравственные беседы «З.л.» возрождали память о *религиозно-философских собраниях* Петербурга до первой мировой войны, обращали к этим вопросам мысль молодого поколения литераторов-эмигрантов. *Н.В.Королёва*

ЗЕРЦА́ЛО (лат. speculum) — средневековый дидактический жанр, свод знаний в какой-либо области человеческой деятельности, получивший распространение на латинском и национальных языках. Энциклопедию всех наук (ок. 10 000 глав) — «Зерцало природы», «Зерцало истории», «Зерцало учености» — создал Винцент из Бове (ум. ок. 1264). Многочисленны королевские З., дававшие наставления правителям. В 1185 Готфрид Витербергский пишет стихотворное «Зерцало царей». Требования следовать высоким нравственным принципам и обличение пороков общества содержали в себе З. по этике. Сатирой на монахов становится поэма Нигела Вирекера из Кентербери «Зерцало глупцов» (ок. 1190), упоминаемая Дж.Чосером в «Кентерберийских рассказах» («Рассказ монастырского капеллана», 1398). К ранним немецким З. относятся «Саксонское зерцало» (ок. 1225) Эйке фон Репкова, излагающее местное городское право, анонимные «Зерцало всех немцев» (ок. 1260), «Швабское зерцало» (ок. 1270). И.Роте создает ок. 1416 дидактическую поэму «Рыцарское зерцало» — об идеальном рыцаре и нравственном оскудении современного ему рыцарства. Аллегорическую сатирическую поэму «Зерцало брака» (1381) пишет французский поэт Эсташ Дешан. Перу итальянца Я.Пассаванти принадлежит сборник проповедей на темы морали — «Зерцало истинного покаяния» (середина 14 в.), иллюстрированное примерами, с одним из которых — «новеллой об угольщике» — полемизировал в «Декамероне» (1350–53; V, 8) Дж.Боккаччо. «Зерцало любви» (первая половина 16 в.) написал Б.Готтифреди. Поэму на французском языке «Зерцало человеческое, или Зерцало размышляющего» (1377–79) о борьбе пороков и добродетелей за человека написал английский поэт Дж.Гауэр. В Нидерландах было популярно *моралите* (зиннеспел) «Зерцало спасения для каждого, или Элкерлейю» (т.е. «Каждый»), написанное ок. 1475 фламандским гуманистом Питером Дорландом ван Дистом и повествующее о конфликте души и тела. Пристрастие к назидательной эмблематике испытывал нидерландский писатель Я.Катс (сборник «Зерцало старого и нового времени», 1632). С критикой папства выступил глава чешской Реформации Ян Гус в трактате «Зерцало грешного человека» (1410-е). «Зерцалом, или Образом, в котором человек каждого состояния легко может, как в зеркале, увидеть свои поступки» (1567) назвал свое нравоучительное сочинение отец польской письменности М.Рей. Польский писатель Л.Гурницкий, переработавший книгу «Придворный» (1528) итальянца Б.Кастильоне, становится автором «Зерцала порядочного человека» (изд. 1566) — свода правил хорошего и примеров дурного поведения. Украинский проповедник Кирилл Старовецкий опубликовал свои поучения в книге «Зерцало богословия» (1618).

На Руси жанр З. известен с 14 в. В 1677 был переведен с польского языка сборник нравоучительных рассказов «Великое зерцало», восходящий к латинскому «Великому зерцалу примеров» (составлен в 1605 иезуитом Иоанном Майором), который, в свою очередь, являлся переделкой латинского сборника «Зерцало примеров», напечатанного в 1481 в Нидерландах. Большой известностью пользовалось «Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению» (1717), напечатанное повелением Петра Великого. В 20 в. понятие З. приобретает иной смысл и характер в названиях сборников М.де Унамуно («Зеркало смерти», 1913), З.Гиппиус («Зеркало: Вторая книга рассказов», 1898), В.Брюсова («Зеркало теней: Стихи», 1912). Вяч.Иванов назвал вторую книгу своих стихов «Cor ardens» (1911–12) «Speculum speculorum: Зеркало зеркал».

Лит.: *Державина О.А.* «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965. *А.Н.*

ЗИЯ́НИЕ см. *Хиатус.*

И

ИГРА́ — как деятельность, направленная на создание автономных ситуаций, которые обладают замкнутой внутренней структурой (определяемой правилами И.) и повышенной (по сравнению с внеигровой реальностью) степенью непредсказуемости (задающей «интерес И.»), имеет много точек соприкосновения с *литературой*. Существует гипотеза о происхождении поэзии из таких архаических словесных И., как загадывание и отгадывание *загадок*, антифонное пение (И. в вопросы и ответы), словесные состязания, к которым восходят поэтические «*дебаты*» и турниры *Средневековья* и *Возрождения* (Хёйзинга. Гл. 7). Присущая И. аномально высокая (в сравнении с обыденной реальностью) степень внутренней непредсказуемости в значительной мере разделяется литературой: *читатель*, как и игрок, помещен в ситуацию неопределенности, провоцирующую на ожидание продолжения, того, «что будет дальше». В создании игровых ситуаций (напоминающих «иллюзорную» реальность литературы) используются как средства имитации, так и приемы комбинирования — перестановки и соединения по определенным правилам набора готовых элементов; имитация и комбинаторика являются двумя основополагающими моментами И., которые в значительной степени противостоят друг другу: если И.-имитация предполагает создание некой целостной ситуации и тем самым представляет И. в ее конструктивном аспекте, то комбинаторная И., в которой преходящие комбинации элементов постоянно распадаются на составные части и комбинируются заново, содержит в себе и сильно выраженный деконструктивный момент. Имитативный и комбинаторный моменты И. по-разному представлены в истории литературы. Имитативная И., в гораздо большей степени соответствующая идее произведения как законченного целого, с давних пор осознавалась как родственное литературе начало, что видно уже из использования слова «И.» в обозначении литературных и в особенности драматургических форм («Игра о Робене и Марион», 1283, Адама де ла Аля; «Игра о святом Николае», 1200, Жана Боделя); ludus (лат. «игра») как типичное определение литургических драм, эпизодически использовавшееся и позднее (драма «Игра Дианы», 1501, К.Цельтиса,); jeu parti («разделенная игра» см. *Тенсона*) как обозначение поэтического жанра *трубадуров* — диспута о любви между двумя воображаемыми персонажами. На основе представления об И.-имитации развиваются и учения об И. как эстетической категории; первое теоретическое осмысление эстетической функции И. было дано в «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795) Ф.Шиллера, где И. понимается как синтетическая деятельность, создающая «прекрасное» — «живой образ», в котором воплотилось «единство реальности и формы, случайного и необходимого, претерпевания и свободы» (письмо 15). В эстетике утверждается связь понятий «видимости», «иллюзии» с понятием «И.», поддержанная и этимологической связью латинского ludus с illusio. Эту тему разрабатывал уже И.Кант: «Видимость, которая просто обманывает, не нравится, но та, которая играет, очень нравится и доставляет наслаждение» («Философские науки». 1986. № 1. С. 145). И. понимается как добровольное участие реципиента в эстетической иллюзии, в «добровольном обмане» искусства и литературы: «Эстетическая иллюзия есть обман, который я произвожу сам в добровольной игре внутреннего подражания» (Groos, 191–192), зритель (участник) эстетического процесса «поддается обману лишь играя» (Lange, 256). Современная герменевтика, вслед за Й.Хейзингой, усматривая в игре универсальный принцип культуры, склонна само эстетическое рассматривать как частный момент И.: И. — «саморепрезентация», которая благодаря «преобразованию в структуру» «достигает своего завершения и становится искусством» (Гадамер, 147, 156).

Подобный подход не учитывает, однако, деструктивного момента И., который предполагается ее комбинаторным аспектом и приобретает особую значимость в модернистской и постмодернистской литературе. Однако в истории литературы до 20 в. комбинаторная И. отражена в меньшей степени, чем И.-имитация, поскольку принцип свободной перестановки элементов противоречит идее произведения как завершенного целого. Принцип комбинирования проявлялся на локальном уровне, в И. слов и букв (*амфиболия*, *паронимия*; популярные в античной и средневековой поэзии приемы липограмматизма — избегания определенных букв, и обратного ему панграмматизма — повторения буквы в определенных местах текста), и не затрагивал структуры произведения как целого. Вплоть до середины 19 в. попытки деконструировать завершенность структуры произведения посредством свободной комбинации элементов были единичны и имели характер курьезов: таковы французская «Игра любви» (15 в.) — книга из 232 стихотворений, порядок чтения которых определялся выбрасыванием костей (см. Бобринский); русская «Пиитическая игрушка...» (М., 1829, автор Н. М.[аркевич?]), в которой стихотворения составлялись из готовых строк посредством случайного выбора (бросками костей); популярная в 18 в. стихотворческая И., при которой стихотворение распадалось по вертикали на два самостоятельных стихотворения («Сонет, заключающий в себе три мысли...», 1761, А.А.Ржевского). Первый опыт игрового разъятия структуры произведения на относительно автономные компоненты был предпринят С.Малларме в поэме «Бросок игральных костей никогда не упразднит случая» (1897), представляющей собой набор текстовых блоков без предопределенного автором порядка чтения. Комбинаторная И. должна была определить форму и т.наз. «Книги» Малларме (начата в 1866, не окончена), состоящей из подвижных листков и читаемой командой игроков в течение нескольких лет на специальных сеансах; по словам Малларме, «том вопреки впечатлению неподвижности становится, благодаря этой игре, подвижным — из смерти он становится жизнью» (Scherer, 60). Отказ от строго заданной однонаправленной структуры произведения предполагает

и отказ от сильной позиции автора-демиурга: подобно тому как «играющее сознание» отличает «специфическая нерешительность» (Гадамер, 150), *автор*, допуская в свой текст комбинаторную И., также проявляет «нерешительность», оставляя за читателем выбор в направлении дальнейшего движения; в итоге каждый «ход» текста может стать перекрестком, предлагающим читателю новые альтернативы. Подобная «нерешительность», первые симптомы которой проявились уже в литературе классического реализма (Л.Н.Толстой оставил в рассказе «Дьявол», 1889–90, две взаимоисключающие концовки), в *постмодернизме* с его идеей «свободной игры структуры» (Ильин, 19) становится одним из важных композиционных принципов: роман Дж.Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969) предлагает два варианта концовки; в романе Р.Федермана «На Ваше усмотрение» (1976) страницы не нумерованы и не сброшюрованы и позволяют любой порядок прочтения; «Хазарский словарь» (1983) М.Павича имеет две версии — «мужскую» и «женскую», различающиеся одной фразой, которую предлагается найти читателю. Вторжение в произведение комбинаторно-игровых принципов трактуется современными теоретиками не только в негативном смысле, как разрушение структурности, но и в позитивном, как симптом создания структуры нового типа — т.наз. «открытого произведения» (термин У.Эко), которое «вместо того чтобы основываться на однозначной необходимой последовательности событий», предпочитает «разворачиваться в поле возможностей, создавая амбивалентные ситуации, открытые для выбора» (Eco U. The open work. Cambridge, Mass. 1989. P. 44).

Лит.: *Бобринский А.А.* Jeu d'amour: Французская гадательная книга XV века. СПб., 1886; *Гадамер Х.Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988; *Хёйзинга Й.* Homo ludens. М., 1992; *Махов А.Е.* Черед бросать кости // Апокриф. 1993. № 2; *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Groos K.* Einleitung in die Aesthetik. Giessen, 1892; *Lange K.* Das Wesen der Kunst. 2. Aufl. Berlin, 1907; *Scherer J.* de. Le «Livre» de Mallarme. P., 1957; *Shipley J. T.* Playing with words. N.Y., 1960. *А.Е.Махов*

ИДИ́ЛЛИЯ (греч. eidyllion, уменьшит. от eidos — картина, вид) — по отношению к литературному тексту слово впервые было употреблено в 1 в. до н.э. в *схолиях* к Феокриту (3–4 вв. до н.э.), поэту эллинистической эпохи, среди стихотворений которого были произведения разных жанров: *буколика*, *мимы*, эпиллии (малые эпосы), *энкомии* и др. Латинизированную форму — «idyllia» (мн.ч. от «idyllium») — использовал в своих «Письмах» Плиний Младший (61 или 62–ок. 114), говоря о собственных стихотворных «безделках» и предлагая другу на выбор назвать их «*эпиграммами*, идиллиями, *эклогами*, или... поэмками» (IV, 14, 9), но какого рода текст имелся в виду, осталось неясным. Не будучи терминологически определено первоначально, понятие И. становится в эпоху *Возрождения* одним из обозначений *пасторали*, синонимичным понятию эклоги. Предложенное теоретиками 16–17 вв. разделение пастушеской поэзии на эклогу, которая требует действия и диалога, и И., предполагающую более статичность, лиричность и описательность, весьма условно.

С кризисом пасторали в конце 17 — первой половине 18 в. пути И. и пасторали расходятся: пастораль начинает восприниматься как жанр, ничем в жизни не укорененный, а потому фальшивый, в то время как И. предстает актуальной и художественно убедительной. Свидетельство этого нового качества И. — утверждение в общественном сознании понятия идиллического. «Словом «идиллия», — писал В.Гумбольдт в 1798, — пользуются не только для обозначения поэтического жанра, им пользуются также для того, чтобы указать на известное настроение ума, на способ чувствования» («Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гёте» // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 244). «Способ чувствования», или, в терминологии автора, «характер восприятия» выступает тем реальным основанием, на котором объединяет И. в «широком» и И. в «узком» смысле Ф.Шиллер, формулирующий цель идиллической поэзии, которая, по его мнению, «всегда и везде одна — изобразить человека в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешнею средою» («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795–96). На пересечении линий постепенного угасания пасторали — с одной стороны, и становления И. как формы, существенно сопричастной действительности, с другой, — прозаические «Идиллии» (1756) швейцарского поэта Соломона Геснера, наследовавшего природоописательной поэзии Дж.Томсона, А.Галлера, Э.Клейста и создавшего пронизанный глубоким лиризмом пейзаж, на фоне которого предаются своим будничным заботам добродетельные поселяне. Геснерова И., однако, еще тесно связана с пасторалью: ее персонажи — пастухи Золотого века. Именно это вызывает возражения И.Г.Гердера («Феокрит и Геснер», 1767); и если вся предшествовавшая жанровая традиция была ориентирована преимущественно на Вергилия, а не на «грубого», с бытовыми подробностями Феокрита, то теперь главным ориентиром оказывается (в духе *руссоизма* и не без влияния Геснера превращающийся в «естественного») Феокрит. Гердер объясняет своеобразие античной И. климатом, характером и образом жизни древних и заявляет о возможности создания И. на современном материале: «Во всех обстоятельствах жизни — там, где они не отдалены от природы — ...цвети, Аркадия, или ее нет нигде... Большой и новой становится область идиллии. Каждое сословие вносит в нее новые положения, новые краски, новое выражение» («Idyll» // Herder J. Adrastea. Leipzig, 1801. Bd 2. S. 187–188). Мысль Гердера продолжил Шиллер, сопоставив пастушеские И. «наивных» и «сентиментальных» поэтов явно не в пользу последних. По пути Гердера идет и Жан-Поль, в 1804 определивший И. как «эпическое изображение полноты счастья в ограничении» при полном безразличии «сцены, на которой разыгрывается действие» («Приготовительная школа эстетики». М., 1981. С. 263, 266). В качестве И. он называет роман О.Голдсмита «Векфилдский священник» (1766), «Луизу» (1784) И.Г.Фосса, «Германа и Доротею» (1797) И.В.Гёте, свои романы «Жизнь премного довольного школьного учителишки Мария Вуца из Ауэнталя» (1793); «Жизнь Квинтуса Фикслейна» (1795). Об идиллическом характере современного эпоса, обратившегося к «ограниченным частным, домашним обстоятельствам в деревне и провинциальных городах», говорит Гегель, имея в виду Фосса и особенно Гёте, в произведениях которых оживлено «то, что составляет неотъемлемую прелесть в непосредственно человеческих отношениях «Одиссеи» и патриархальных образах

Ветхого завета» («Лекции по эстетике». Кн. 3 // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 288–289).

Жанр, возникший в эпоху эллинизма, — когда частный быт впервые становится общественно значим и авторитетен, и слово внеисторической, бытовой реальности (слово серьезно-смеховых жанров, к которым в древности, наряду с буколической поэзией, относились *басня*, *мим*, *мениппова сатира*) потесняет в духовной сфере слово высоких жанров, — переживает в 18 в. (в Европе) — начале 19 в. (в России) свое новое рождение. Интерес эпохи, в идеологическое поле которой входила тема человеческой индивидуальности и частного бытия, совпал с интересами изначально обращенного к приватному существованию жанра, лик которого прежде, пока риторическая культура не изжила себя, — был трудноразличим за преходящим и случайным, и пастораль претендовала быть единственной его возможностью. Вместе с бытом, прозой жизни как открытой эпохой поэтической темой пришла и И. — поэзия счастливого быта, «оправдание телесной реальности счастьем ее» (Пумпянский Л.В. Классическая традиция. М., 2000. С. 263). И. в этом смысле стоит за большинством дружеских посланий начала 19 в. («Евгению. Жизнь Званская», 1807, Г.Р.Державина; «Мои пенаты», 1811–12, К.Н.Батюшкова — наиболее яркие примеры), многочисленными «похвалами сельской жизни» и «призываниями в деревню». Ею осенена жизнь Лариных в «Евгении Онегине» (1823–31) А.С.Пушкина, и глубоко идиллична пушкинская «Осень» (1833). Счастливый быт окружает героев повести Н.В.Гоголя «Старосветские помещики» (1835); Обломова — у И.А.Гончарова («Обломов», 1859); Ростовых — в «Войне и мире» (1863–69) Л.Н.Толстого. «Поэзия обыденной жизни» предстает в поэме «Семейная идиллия» (1890) Д.С.Мережковского. «Хотя с мыслью об идиллии, — писал Гоголь в «Учебной книге словесности для русского юношества» (1844–45), — соединяют мысль о пастушеском и сельском быте, но пределы ее шире и могут обнимать быт многих людей, если только с таким бытом неразлучны простота и скромный удел жизни. Она живописует до мельчайших подробностей этот быт, и как, повидимому, ни мелка ее область, не содержа в себе ни высокого лирического настроения, ни драматического интереса, ни сильного потрясающего события, хотя, повидимому, она не что иное, как все первое попадающееся на глаза наши из обыкновенной жизни, — но тот, однако ж, ошибется, кто примет ее в одном таком смысле. Поэтому почти всегда управляла ею какая-нибудь внутренняя мысль, слишком близкая душе поэта... Ее можно назвать в истинном смысле картиною; по предметам, ею избираемым, всегда простым — картиною фламандской» (Поли. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 480). Особенности идиллического *хронотопа* описал М.М.Бахтин, выделив «вековую прикрепленность жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена», ограниченность основными моментами — «любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты», «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» (Бахтин, 374, 375).

Рядом с этой И., совершившей прорыв из чисто словесных пределов к смысловой реальности бытия, в русской литературе некоторое время продолжает существовать и И. как жанр в традиционно-риторическом смысле. Именно с ней связана полемика 1820-х, развернувшаяся с выходом в свет сборника «Идиллии» (1820) «русского Геснера» В.И.Панаева. Выдвигается проблема создания национального — с оглядкой на «простонародного» Феокрита — эквивалента античному жанру, и свои варианты «русской» И. предлагают: основной оппонент Панаева — Н.И.Гнедич, создающий героизированный образ современного ему крестьянина («Рыбаки», 1822); сам Панаев, стилизующий народную песню («Обманутая» // Соревнователь просвещения... 1822. Ч. 20); Ф.Н.Глинка, прежде экспериментировавший в духе переведенной в 1818 В.А.Жуковским нравоучительной «простонародной» И. немецкого поэта И.П.Гебеля «Овсяный кисель» (1803), а теперь обратившийся к временам дохристианским («славянская идиллия» «Болезнь Милавы», 1823; «Славянская эклога» // Благонамеренный. 1823. Ч. 21). «Простонародные» И. пишут А.А.Дельвиг («Отставной солдат», 1829) и П.А.Катенин («Дура», 1835; опубл. 1911). Порожденное эстетикой романтизма стремление понять чужую культуру именно как чужую приводит и к созданию И. «во вкусе древних»: таковы стилизации Дельвига в сборнике 1829 и Катенина («Идиллия», 1831). Длившаяся десятилетие полемика о жанре после второго всплеска на рубеже 1830-х затухает: И. как жанр традиционалистской поэтики изживает себя.

Лит.: *Кукулевич А.* Русская идиллия Н.И.Гнедича «Рыбаки» // Уч. зап. Ленинградского ун-та. Сер. филолог. наук. 1933. № 46. Вып. 3; *Троцкая М.Л.* Идиллии Жан Поля // Изв.ОЛЯ. 1935. № 9; *Кросс А.* Разновидности идиллии в творчестве Н.М.Карамзина // XVIII век. Л., 1969. Сб. 8; *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975; *Вацуро В.Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978; *Хаев Е.С.* Идиллические мотивы в произведениях Пушкина рубежа 1820–1830 годов // Болдинские чтения. Горький, 1984; *Песков А.* Идиллия // Литературная учеба. 1985. № 2; *Алексеев М.П.* К источникам идиллии Н.В.Гоголя «Ганц Кюхельгартен» // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973; *Бакалов А.С.* Идиллия в русской и немецкой лирике середины XIX века // Развитие жанров русской лирики конца XVIII–XIX веков. Куйбышев, 1990; *Шабалин И.А.* Место идиллии в творческой эволюции В.Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1990. Вып. 16; *Ляпушкина Е.И.* Идиллические мотивы в русской лирике начала XIX в. и роман И.А.Гончарова «Обломов» // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма. СПб., 1992; *Юрченко Т.Г.* Социологическая поэтика М.М.Бахтина и проблема жанра: (Опыт интерпретации жанра идиллии) // Бахтинские чтения. Витебск, 1998. Вып. 2; *Andreen G.A.* Studies in the idyll in the German literature // Augustana library publications. Rock Island, 1902. № 3; *Tieghem P van.* Les idylles de Gessner et le rêve pastoral // Idem. Le préromantisme: Études d'histoire littéraire européenne. P., 1948. T. 2; *Böschenstein-Schäfer R.* Idylle. 2. Aufl. Stuttgart, 1978.

Т.Г.Юрченко

ИЕ́НСКИЕ (ЙЕ́НСКИЕ) РОМА́НТИКИ (нем. Jenaer Romantik, Jenenser Romantik) — кружок писателей, связанных с г. Йена; первое поколение немецких романтиков (ок. 1798 — ок. 1804). Интеллектуальным центром кружка был Иенский университет, где преподавали создатели философского фундамента *романтизма* — И.Г.Фихте (в 1793–98), Ф.В.Шеллинг (в 1798–1803), Ф.Шлегель (в 1801). В кружок входили Л.Тик,

В.Г.Ваккенродер, Новалис, братья А.В. и Ф.Шлегели; к И.р. примыкал также живший в Берлине Ф.Шлейермахер. Важную роль в кружке играли женщины, вдохновившие многие литературно-поэтические и философские произведения И.р.: С.Бернгарди (сестра Тика), Д.Фейт (жена Ф.Шлегеля с 1804) и особенно Каролина Шлегель (жена А.В.Шлегеля, с 1803 — Ф.В.Шеллинга). Печатный орган И.р. — журнал «Атеней» (1798–1800). И.р. разработали ряд фундаментальных идей романтизма: учения об иронии, магическом идеализме, универсальной поэзии, о единстве эстетического и религиозного начал; ими были созданы первые образцы романтического романа («Люцинда», 1799, Ф.Шлегеля; «Генрих фон Офтердинген», 1800, Новалиса), *фрагмента* (Новалис, Ф.Шлегель), драмы, использующей принцип романтической иронии (Тик). С И.р. связано создание системы трансцендентального идеализма Шеллинга (1800), теории религии как «чувства бесконечного» Шлейермахера («Речи о религии», 1799). Распад кружка ок. 1804 был ознаменован, в частности, появлением из круга И.р. романа «Ночные бдения» (1804, под псевдонимом «Бонавентура», возможно, скрылся Ф.В.Шеллинг), мрачный нигилизм которого резко противоположен начальным установкам И. р. На смену И.р. пришли *гейдельбергские романтики*.

Лит.: *Дмитриев А.С.* Проблемы иенского романтизма. М., 1975; *Вайнштейн О.Б.* Язык романтической мысли: О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. *А.М.*

ИЗВО́Д — понятие *текстологии*, характеризующее историю текста. И. — это список или группа списков произведения, в которых отразились особенности языка той или иной среды, местности бытования текста: И. болгарский, русский, псковский. И. возникает в результате накопления в тексте бессознательных языковых изменений. В этом существенное отличие И. от реакции текста, которая представляет собой вполне сознательные, целенаправленные изменения текста в идейно-художественном или стилистическом плане. *Н.И.Пак*

ИЗОКОЛО́Н (греч. isokōlon) — равночленность, художественно ощутимое равновесие смежных *колонов* речи, обычно подчеркнутое синтаксическим *параллелизмом, анафорой*, сходством окончаний и пр. Пример (в первой фразе — И. из двух членов, во второй — из трех): «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света!» («Записки сумасшедшего», 1835, Н.В.Гоголя). Иногда различается точное слоговое равенство колонов (собственно И.) и приблизительное (парисон). *М.Л.Гаспаров*

ИЗОМЕ́ТРИЯ (греч. isometria — равномерность) — *соизмеримость* отрезков (*стихов*), образующих стихотворную речь; обеспечивает предсказуемость конца каждого отрезка. В наиболее строгой форме это равнодлительность (изохронизм) в метрическом, равносложность (изосиллабизм) в *силлабическом*, равноударность (изотонизм) в *тоническом*, равностопность (собственно И.) в *силлабо-тоническом стихосложении*. *М.Л.Гаспаров*

ИЗОСИЛЛАБИ́ЗМ (греч. isosyllabia — равносложность) — одна из форм *изометрии* — одинаковое количество слогов в отрезках речи. Используется и в прозе (*изоколон*), и особенно в поэзии, являясь, в частности, основой *силлабического стихосложения*. Обычно сопровождается относительной упорядоченностью и других ритмообразующих элементов — числа слов, расположения ударений и т.п. *М.Л.Гаспаров*

ИЗОХРОНИ́ЗМ см. *Изометрия, метрическое стихосложение*.

ИКТ (от лат. ictus — удар, ударение), а р с и с (см. *Арсис* и *тезис*), сильное место в стихе, несущее ритмическое ударение; чередование таких сильных мест со слабыми (междуиктовыми интервалами) образует *метр* стиха. В русских 3-сложных размерах И. почти всегда совпадает с ударным слогом, в 2-сложных размерах — не всегда («У лукомо́рья дуб зелёный...», А.С.Пушкин). См. также *Сильное место* и *слабое место*. *М.Л.Гаспаров*

ИЛЛИРИ́ЗМ (хорв. ilirizm) — общественно-политическое и культурное движение 1830–40-х в Хорватии, Славонии, нашедшее отклик и в других югославских землях. Сложилось в борьбе против германизации и мадьяризации. Национально-культурная программа И. основывалась на идее родства южных славян (считавшихся потомками древнего населения западной части Балканского п-ва — иллирийцев), сходства их исторических судеб и вытекающей отсюда идее общности задач культурного развития, литературно-языкового объединения и защиты национальной самобытности. На почве И. развивалась национальная хорватская литература с ее воспеванием прошлого «иллиров», разработкой патриотических исторических сюжетов, обращением к фольклору (Л.Гай, С.Враз, П.Прерадович, И.Мажуранич, Д.Деметер и др.).

Лит.: *Лещиловская И.И.* Иллиризм. М., 1968.

ИМАЖИ́ЗМ (англ. imagism от image — образ) — авангардистская школа в англоязычной поэзии 1910-х. Кружок имажистов сложился в Лондоне в 1912; в него вошли, помимо английских (начинающие Д.Г.Лоуренс и Р.Олдингтон), несколько американских поэтов-экспатриантов: Э.Паунд, Х.Дулитл. В США пропагандистом идей И. была Эми Лоуэлл. Концепция И. сформулирована английским философом Т.Э.Хьюмом, которому принадлежат лишь пять кратких стихотворений, иллюстрирующих доктрину «точного изображения», главенствующую в деятельности всей школы. И. исходил из требования предметности и «чистой образности», истолкованной как «объективная задача стиха». Программа И. открыто противостояла пониманию поэзии, типичному для викторианской эпохи, и позднеромантическим веяниям в искусстве. Главным объектом полемики стала для И. поэзия «*георгианцев*», приверженцев медитативной и пейзажной лирики, для которых непререкаемым образцом оставались поэтические формы и язык У.Вордсворта. В споре с этой традицией И. провозгласил приоритет ясности, лаконизма, эмоциональной сдержанности, *суггестивности*, когда основная мысль стихотворения выявляется подтекстом, реминисценциями и ассоциативными параллелями, которые оно должно подсказывать. Для Хьюма эта эстетика знаменовала собой возвращение к классической традиции, не допускающей апофеоза свободной личности и стремящейся восстановить доверие к абсолютным ценностям

надындивидуального или откровенно религиозного характера. И. истолкован им как одно из проявлений отхода от гуманистической доктрины, которой вдохновлялись романтики. В отличие от них И. должен помнить о «радикальном несовершенстве» человека, нуждающегося в культуре, которая строится на принципах иерархии и упорядоченности. С началом первой мировой войны Хьюм ушел на фронт и вскоре погиб. В посмертно изданном сборнике его работ по эстетике «Размышления» (1924) обоснована идея коренного пересмотра роли и функции искусства, который был призван осуществить И., фактически прекративший свое существование после того, как в середине 1910-х от этой школы отошел Паунд, бывший ее главой. Воспринимая И. вне того культурно-философского контекста, который превалирует у Хьюма, Паунд обязывал молодых поэтов, тяготевших к этой школе, положить конец засилью *эпигонства*, характеризовавшему англоязычную поэзию рубежа веков с ее архаичным языком, бедностью ритма, размытостью слова, нечеткостью образов, повторяющих *метафоры* викторианской лирики. В теоретических работах Паунда этого времени поэзия, вслед за С.Малларме, названа «вдохновенной математикой», которая «дает уравнения человеческих эмоций», к чему надлежало стремиться и поэзии И.

Основные произведения поэтов И. составили четыре антологии («Des Imagistes», 1914, «Некоторые поэты-имажисты», 1915, 1916, 1917), изданные Лоуэлл при активном участии Паунда. Для наиболее удавшихся имажистских стихотворений, которые преимущественно принадлежат Паунду и Дулитл, характерно богатство ассоциативного ряда и искусство тонкой стилизации непривычных поэтических форм: античных у Дулитл, японских у Паунда. Требование краткости стихотворения и обязательного присутствия в нем сложного подтекста, придающего поэтической миниатюре большую содержательную емкость, способствовало реальному художественному обновлению англоязычной поэзии того периода и сближало И. с некоторыми родственными ему явлениями в поэзии других стран (в частности, с русским *акмеизмом*). Однако преобладающей тенденцией явилась формализация поэтического высказывания, которое, по мысли Хьюма, должно было быть сведено к совокупности геометрически правильных форм и к лабораторным опытам с формами, которые воспринимались как экзотические для английского стихосложения и в конечном счете остались ему чуждыми. И. по самому характеру задач был далек от идеологических интересов и интеллектуальной проблематики своего времени. Провозгласив, что темы и мотивы не имеют для поэзии существенного значения, т.к. все решают видение и воплощение, И. обрек себя на недолговечность, оставшись кратким эпизодом в истории становления художественных принципов, свойственных культуре 20 в., прежде всего той, которая связана с *модернизмом*.

Лит.: Ионкис Г.Э. Поэзия английских имажистов // Уч. зап. Хабаровского гос. пединститута. 1970. Т. 23; *Hughes G.* Imagism and the imagists: A study in modern poetry. N.Y., 1960; *Pratt W.C.* The imagist poem. N.Y, 1963; *Gage J.T.* In the arresting eye: The rhetoric of imagism. Baton-Rouge (La), 1981. *А.М.Зверев*

ИМАЖИНИ́ЗМ (фр. и англ. image — образ) — литературное (и художественное) течение, возникшее в России в первые послереволюционные годы на основе исканий русского *авангарда*, в частности — *футуризма*. Поэтическая группа имажинистов была создана в 1918 В.Г.Шершеневичем, С.А.Есениным, А.Б.Мариенгофом; в нее вошли И.В.Грузинов, А.Б.Кусиков, Р.Ивнев, а также художники Б.Эрдман и Г.Якулов; близок к ним драматург и поэт Н.Р.Эрдман. В первой «Декларация» (1919) «оруженосцы» И., используя те же приемы грубого эпатажа, что и футуристы, провозглашали «единственным законом искусства, единственным несравненным методом... выявление жизни через *образ* и ритмику образов. О, вы слышите в наших произведениях *верлибр* образов». Ориентация на «образ» диктовала определенные приемы его построения: «Образ — ступенями от аналогий, параллелизмов — сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического, многоэтажного построения — вот орудие производства мастера искусства... Образ — это броня строки. Это панцирь картины. Это крепостная артиллерия театрального действия», — подчеркивалось в «Декларации», вышедшей почти одновременно в двух изданиях: «Сирена» (Воронеж, 1919. № 4. Янв.) и «Советская страна» (М., 1919. 10 февр.). На первый план выдвигался образ «как таковой»: не слово-символ в его многозначности (*символизм*), не слово — название вещи (*акмеизм*), не слово-звук, т.наз. «заумный язык» (*кубо-футуризм*), а слово-*метафора*: шокирующее новизной восприятия соединение отдаленных по значению предметов или явлений («Он готов нести хвост каждой лошади, / Как венчального платья шлейф» — «Исповедь хулигана», 1921, Есенина). Самый процесс возникновения имажинистского образа (намеренное разрушение предметного значения слова путем сопоставления непохожих предметов, явлений, понятий) виден в стихотворении Шершеневича «Принцип примитивного имажинизма» (1918): «И ресницы стучат в тишине, как копыта, / По щекам, зеленеющим скукой, как луг...» и в стихотворении Есенина «Не напрасно дули ветры...» (1917): «Плещет рдяный мак заката / На озерное стекло. // И невольно в море хлеба / Рвется образ с языка: / Отелившееся небо / Лижет красного телка».

Термин «И.» заимствован у англо-американского литературного течения *имажизм*, знакомство с которым состоялось благодаря статье З.А.Венгеровой «Английские футуристы» (сборник «Стрелец». Пг., 1915). Однако русские имажинисты никогда не называли англо-американских имажистов своими предшественниками, хотя и те, и другие сохраняли зависимость от некоторых принципов теоретика футуризма — итальянского писателя Ф.Т.Маринетти. Само название «новых поэтов на русской почве» появилось в таком написании: «Я по преимуществу имажионист, т.е. образы прежде всего» (с. 7), — писал Шершеневич, бывший эгофутурист и будущий наиболее радикальный теоретик И. в книге «Зеленая улица» (1916). В следующем манифесте «2×2=5: Листы имажиниста» (1920) Шершеневич развивал свою теорию, обеспечивавшую победу образа над смыслом и освобождение слова от содержания: «Стихотворение не организм, а толпа образов... Ритмичность и полиритмичность свободного стиха имажинизм должен заменить аритмичностью образов, верлибром метафор»; «лозунги имажинистской демонстрации: образ как самоцель. Образ как тема и содержание» (Поэты-имажинисты, 29, 31).

«Каталогом образов» (по примеру имажистов) назвал Шершеневич стихотворение из своей книжки «Ло-

шадь как лошадь» (1920). В его творчестве преобладали урбанистические и богемные мотивы, тема любви и искусства при общем декадентско-нигилистическом настрое лирического героя (не случаен его интерес к французским символистам: перевел «Цветы Зла», 1857, Ш.Бодлера, стихи А.Рембо).

Поведение имажинистов, как и футуристов, отличалось скандальностью. Основав «Ассоциацию вольнодумцев», новые поэты проводили свои «заседания» в кафе под названием «Стойло Пегаса». Творчески они объединились вокруг издательств «Имажинисты» и «Чихи-Пихи», а также вокруг журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасное» (1922–24). Как манифест были восприняты имажинистами и есенинские «Ключи Марии» (1920). Поэт так сформулировал свое отношение к свободе творчества при новой власти: «Нам... противны занесенные руки марксистской опеки в идеологии сущности искусства. Она строит руками рабочих памятник Марксу, а крестьяне хотят поставить его корове». Но именно в «Ключах Марии» Есенин утверждал, что не победа над смыслом, а лишь тесная связь образа с содержанием делает его органичным и полноценным (в этом проявилось несогласие поэта с ортодоксальным И.). Истоком своей поэзии Есенин назвал народную словесность и обряд, а целью поэта — одухотворение вещного мира. Позднее Есенин признавался, что его И. берет начало в образности «Слова о полку Игореве». По сути он возглавлял «умеренный» фланг И., крайности которого в 1921 пытался критиковать в печати как «простое акробатство». Элементы имажинистского эпатажа, «эстетики увядания» (мотивы одиночества в городе, темы гибнущей России, «избяной Руси», мотивы бродяжничества, богемной жизни) отразились в «Кобыльих кораблях» (1919), стихах «Я последний поэт деревни...» (1921) и в цикле «Москва кабацкая» (1924).

В творческой практике все поэты-имажинисты отступали от своей теории. Но и в самих эстетических декларациях обнаруживались черты различия. Мариенгоф выступил как теоретик в двух работах: в книге статей «Буян-остров. Имажинизм» (1920) и в статье «Корова и оранжерея» (Гостиница для путешествующих в прекрасное. 1922. № 1). В первой он утверждал, что «образ не что иное как философская и художественная формула», сближал искусство с церковным таинством причащения и видел предназначение современной поэзии в соединении реализма и мистицизма. Во второй он, как и Есенин, назвал источником своих образов «Слово о полку Игореве», а также традиции народной словесности и русской поэзии 18 в. На поэзию Мариенгофа оказали влияние ранний Маяковский и Есенин. Излюбленный лирический образ — поэт-паяц, жонглирующий образами, бунтарь-пророк, представитель богемы; мотив города звучит с болезненным надрывом («Анатолеград», 1919; «Развратничаю с вдохновеньем», 1919–20). Поэт опубликовал сборники «Витрина сердца» (1918), «Руки галстуком» (1920), «Новый Мариенгоф» (1926), также «Роман без вранья» (1927), посвященный дружбе с Есениным. Как теоретик выступил Грузинов в книге «Имажинизма основное» (1921), назвав истоком поэзии интуитивное познание: поэзия создается в состоянии сновидения-откровения, когда обнажаются глубинные связи между вещами, не постижимые разумом. Поэт находился под влиянием Есенина; написал книгу «С.Есенин разговаривает о литературе и искусстве» (1927). В стихах (сборники «Избяная Русь», 1925 и «Малиновая шаль», 1926) главная тема — деревня, воссоздаваемая в натуралистически-вещных образах. Для Кусикова, как и для других поэтов-имажинистов, типичны эпатажные образы («О если б вбить в рассвет алмазный гвоздь / И жизнь свою на нем повесить!..» — «Буревестник», 1919), а также мотивы тоски, одиночества («Тоска на плетне лошадиным черепом // Скалит зубы сквозь просинь в осеннюю даль...» — «На Арбате», 1919), «больной любви», отрицательного отношения к городу. Мистические устремления сказались в сборнике «Зеркало Аллаха» (1918). Попытки сочетать мистику христианства и ислама отличают поэму «причащения» «Коевангелиеран» (1920), название которой составлено из слов «Коран» и «Евангелие».

Объединение имажинистов не было долговечным. 31 августа 1924 Есенин и Грузинов напечатали открытое письмо в газете «Правда», где заявляли, что распускают группу. В том же году закрылось издательство «Имажинисты». В «Почти декларации» (Гостиница для путешествующих в прекрасное. 1923. № 2) имажинисты вынуждены были признать, что «малый образ» (слово-метафора, сравнение) должен быть подчинен образам высшего порядка — стихотворению как лирическому целому, «образу человека», сумме лирических переживаний, а характер — «образу эпохи», «композиции характеров». С отказом от принципа автономности «малого образа» И. терял главное основание для самостоятельного существования. Шершеневич говорил об И. как о течении, которое перестало существовать в результате общего кризиса поэзии.

Лит.: Поэты-имажинисты / Сост. Э.М.Шнейдерман. СПб.; М., 1997; *Шершеневич В.* Листы имажиниста. Ярославль, 1997; Russian imagism. 1919–1924: Anthology / Comp. V.Marcov. Giessen, 1980. Vol. 1–2; *Lawoton A.* Vadim Shershenewich: From futurism to imaginism. Ann Arbor, 1981.

А.А.Ревякина

ИМПРЕССИОНИ́ЗМ (фр. impressionnisme, от impression — впечатление) — один из стилей в живописи рубежа 19–20 в. Определение приобрело междисциплинарный характер: его распространяют на музыку (К.Дебюсси, М.Равель, А.Скрябин), скульптуру (О.Роден), философию (У.Джеймс, Дж.Сантаяна). В литературе оно затрагивает новации как *натурализма* и *символизма*, так и их пограничных (постнатуралистических, предсимволистских, постсимволистских) стилистических образований. Несмотря на распространенность дефиниции в эпоху *декаданса*, ее использование для обозначения программно выразившего себя литературного стиля остается дискуссионным.

Как наименование И. восходит к выставке «Анонимного общества живописцев, скульпторов, граверов и т.д.» (открылась в Париже 15 апреля 1874), на которой были выставлены полотна Э.Дега, А.Гийомена, К.Моне, Б.Соризо, К.Писарро, О.Ренуара, А.Сислея, т.е. молодых художников, в 1860-е сплотившихся вокруг Э.Мане. Под № 98 в каталоге числилась работа Моне «Впечатление. Восход солнца»(1872). Экспозицию высмеял в газете «Charivari» (25 апреля) критик Л.Леруа (статья «Выставка импрессионистов»). Кличка, придуманная им, вскоре была принята ее участниками, устроившими еще семь выставок (1876–86), после чего объединение распалось.

Считавшие себя многим обязанными колоризму Э.Делакруа, Г.Коро, Дж.Констебля, У.Тернера и, в особенности,

Э.Мане, французские импрессионисты, пережившие также увлечение фотографией и японской раскрашенной гравюрой, не вкладывали в слово И. программного смысла. Для них это прежде всего форма протеста против принципов академизма, восходящих к *классицизму* и «необузданных» фантазий художников-романтиков. И. совмещает оригинальность личного взгляда и научность, строгость приема. Работе в студии импрессионисты противопоставляют выход на натуру и принцип «пленэра» (фр. — свежий воздух), такой тип «мгновенного» пейзажа, который сосредоточен на атмосферических эффектах света — всегда новом, в чем-то неясном и текучем, отражении от предметов и поверхностей, самих по себе, без подсветки, как бы не существующих. Форма, считает И., не должна быть предопределена требованиями сюжета, рисунка, абстрактного представления о цвете. Она неотделима от художника. Импрессионисты серией этюдов (стог сена, собор, Темза у Моне) подчеркивают движение солнечного луча, зажигающего самые разные цветовые пятна. Они начали писать семью-восемью несмешанными красками и за счет техники раздельных мазков, сополагая одну краску с другой, не ослабляли цвет, а заставляли его посредством контрастности сочетаний сиять, добивались эффекта чисто живописного впечатления, т.к. в природе, по их мнению, существуют только чистые краски, которые всегда по-новому складываются в человеческом восприятии в общее, отчасти близорукое, «детское» впечатление. В И. расщепление света растворяет линию, контур, деталь. На их место становится новый тип сюжета — «характер», «настроение», «мелодия», схваченные художником без участия «мысли», «одной рукой» и доведенные до пространственного решения. В принятии относительности цвета — и поэзия конкретного темперамента, и обнажение живописной формы как симфонии, вибрации цвета.

И. обозначил творческую проблематику, задолго до появления импрессионистских полотен ставшую крайне важной для той части европейской культуры, которая, противопоставив себя всем видам нормативности, попыталась определить самодостаточность творчества, дать его через «я» уникальной творческой личности. И. ставит вопрос о границах субъективности в творчестве. Отсюда сложность конкретного определения места И. в литературе 19 в., поскольку он может быть по-разному соотнесен и *с романтизмом* (открывшим в поэте летописца всеобщей изменчивости), и с натурализмом (связавшим романтическую субъективность с материальной средой и принципом телесности), и с символизмом (искавшим в заведомой субъективности объективность, «чистое искусство»). В широком смысле оправданно говорить об импрессионистичности всей романтической культуры 19 в., т.к. утверждение в ней «я» и присущей ему уникальности опирается прежде всего на конкретику личного восприятия, поставленную в зависимость от натуры художника, его темперамента. В И. физиология становится психологией, эстетическим опытом. Такой И. постепенно переносит акцент с «что́ говорится» на «ка́к говорится». В И. природа становится природой творчества, проблемой самотождественности языка.

В живописи позиции классической эстетики творчества были прочнее, чем в литературе. Первый крупный романтик, Делакруа, добивается признания, когда в словесности сменилось несколько поколений романтиков, а также представление о том, какой тип романтизма — германский (музыкальный), ищущий в тайном становлении природы *архетип*, или романский (живописный), эстетизирующий внешнюю природу, — должен быть приоритетным. Во французской литературе представление о высвобождении «чистой поэзии» (своего рода цветовых пятен И.) и о природе творчества как новом, посюстороннем, типе идеала, раскрывающегося в экспрессивных возможностях языка, который не описывает, а звучит, выражает, говорит сквозь поэта, восходят еще к «Расину и Шекспиру» (1823–25) Стендаля. Новый импульс придал обсуждению этой проблемы Ш.Бодлер (начиная с разделов «Что такое романтизм?», «О колорите», «Об идеале и модели» в эссе «Салон 1846 года», 1846), связывавший позитивизацию красоты и придание ей ненормативного характера с «южным», «натуралистичным» романтизмом, пренебрегающим сюжетом и темой ради способа виденья. В описании Бодлера Делакруа зачинатель И.: «Роль воздуха в теории цвета исключительно велика, так что, если бы пейзажист писал листву такой, какой он ее видит вплотную, тон получился бы фальшивым... намеренное отклонение от истины является постоянной необходимостью даже в том случае, если художник стремится создать иллюзию достоверности... Колористы рисуют как сама природа» (Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 69–70). Бодлер перенес принципы «колоризма» в лирику, но тем самым связал ее не с живописностью, а специфической музыкальностью, поэзией эмоционально уплотненных звука и тона. Под влиянием не только Делакруа, но Р.Вагнера (предугадавшего, подобно Ф.Шопену, И. в музыке) он отказывается различать в поэтическом слове статичный образ, под который подбирается определенная, навсегда данная форма. Бодлер уравнивает стих и настроение. Он заставляет поэзию звучать, отражать в цепочке слов («соответствий»), смысловые связи которых ослаблены, а музыкальные переклички — за счет строжайшего («научного», как у Э.А.По) отбора слов и инженерии стиха — усилены, ранее никем не испытанный «стук» сердца, уникальное душевно-поэтическое состояние. В дальнейшем установку на заклинание звука и натурализацию стиха усилил П.Верлен (программой его И. можно условно считать «Поэтическое искусство», 1874, опубл. 1882), называвший многие свои стихотворения «пейзажами» и «акварелями», радикализовал А.Рембо (сонет «Гласные» — своего рода пародия на И., опубл. 1872). Соответственно во французской, а затем и европейской поэзии импрессионистическая тенденция — это линия, связанная с «тотализацией поэзии» (П.Валери), с представлением о материальной сущности стиха, о поэзии как *трope* поэтического настроения, переживая которое в слове, автор как бы расходует себя и, искореняя «красноречие», стремится к «прозе», к опредмечиванию музыки, противопоставленной косным шумам мира: «Мы гамлетизируем все, до чего не коснется тогда наша плененная мысль. Это бывает похоже на музыкальную фразу... В сущности, истинный Гамлет может только — музыкален, а все остальное — лишь стук, дребезг и холод...» (Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 172).

И. в литературе близок прежде всего возможностям поэзии (ряд стихотворений О.Уайлда, Ж.Роденбаха, Д.фон Лилиенкрона, М.Даутендея, Р.М.Рильке, К.Тетмайера), где связывает между собой романтизм и символизм. Отрицая старый романтизм за его «биографичность», «исповедальность», интерес к легендам и философичность, И. (недолюбливая вместе с тем поэзию «*Пар-*

наса» за жесткость форм, бесстрастие, фотографизм образов) ведет к «освобождению стиха», посредством экспериментов акцентирует его текучесть (отмена остановки и финального ударения стиха, использование нечетного количества слогов и непостоянного *ритма*, исчезновение признаков *цезуры* на полустишии, вольный перенос строки). В поэтическом символизме и постсимволизме И. сохраняет свои права как одна из ведущих поэтик «конкретного», «нового» романтизма, связанная и с поиском *«объективных коррелятов»* (термин Т.С.Элиота), символа, и с обнажением приема, «превращением музыки в технику»(А.Белый).

Французские поэты, боготворившие Вагнера, избегали прямых сравнений литературы с живописью. Лишь В.Гюго назвал С.Малларме «поэтом-импрессионистом». Но уже Ж.Лафорг связал принципы И. не только с живописью, но и с поэзией, музыкой, философией, однако сделал это с позиций символизма. Философский образ И. развил австрийский писатель Г.Бар («Импрессионизм», 1903). И. для него — мироотношение искусства «модерна» (преодолевшего бытописательство). Его нельзя свести к конкретной технике: мир излучает энергию, которая, преломляясь в писательских впечатлениях, структурируется и получает иллюзорный, мерцающий образ, форму без образа. Философы И., по Бару, — Гераклит («все течет»), И.Кант (ограничивший познание феноменальной стороной мира), Э.Мах (как автор «Анализа ощущений», 1886). И. у Бара — «романтизм нервов». Намеченная им натурализация «внешних чувств» свойственна для ряда немецких и австрийских авторов 1890–1900-х, стремившихся разработать поэтику *фрагмента* («секундный стиль» пьесы А.Хольца и И.Шлафа «Папа Гамлет», 1889, совмещающий черты эпоса и драмы; прозаические миниатюры и стихотворения в прозе П.Альтенберга).

В.Брюсов в 1890-е назвал импрессионистическое «творение жизни» в поэзии «реализмом», освобождающим искусство от «замкнутых, очерченных предметов» ради «всего мира во мне»: «Реализм только часть романтизма... новач школа... правильно оценила значение слов для художника. Каждое слово — само по себе и в сочетании — производит определенное впечатление... Впечатления слов могут пересилить значение изображаемого... В произведениях новой школы важны впечатления не только от отражений, но и от самой действительности, от слов» (Брюсов В. О искусстве // Он же. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 51). С позиций позднейшего русского символизма И. (по-разному ассоциируемый с творчеством К.Бальмонта и И.Анненского) — либо игра, культ формы и настроения, восходящий к Э.По и Ш.Бодлеру, декаденство, «идеалистический символизм» (Вяч.Иванов), который необходимо преодолеть ради религиозного «реалистического символизма», либо, в трактовке А.Белого, стадия развития иллюзионизма в литературе 19 в. (наивный реализм — импрессионизм — символизм): «Оставаться [наивным] реалистом в искусстве нельзя; все в искусстве более или менее реально; на более или менее не выстроишь принципов школы... Реализм есть только вид импрессионизма... Импрессионизм — поверхностный символизм...» (Белый А. Символизм и современное русское искусство// Он же. Критика: Эстетика: Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 272). М.Горький (как автор «Исповеди», 1908), А.Куприн, по Белому, совмещают черты реализма и И., а авторы «Шиповника» (Л.Андреев, Б.Зайцев) — полуреализма и полуимпрессионизма.

В прозе И., как и в поэзии, поставлен в зависимость от физиологии, темперамента, осознанных в терминах мастерства, формы виденья, которая придает переживанию, субъективности пространственное измерение. Г.Флобер сравнивал свой стиль с музыкой, чтобы отделить «грамматику» текста от его содержания: все детали, даже, на первый взгляд, «необработанные», должны вписываться в общий рисунок письма, работать на эффект «одного тона», «колорита». «Госпожа Бовари» для Флобера — *антироман*, прекрасный текст ни о чем, подчеркивающий трагизм конфликта между *«искусством для искусства»* и «жизнью», отсутствием какой бы то ни было красоты в «мире цвета плесени». Натуралисты (Э. и Ж.Гонкуры, Э.Золя) отказались от флоберовской дуалистичности ради синкретизма переживания, тождества стиля и сознания. Братья Гонкуры считали себя «физиологами и поэтами» и, видя в центре современного искусства частности, обостренную авторскую способность наблюдать, «жить в истории» (отсюда и тезис «история как роман», «роман как история»), реагировать на «мимолетные особенности», требовали от романиста отказаться от литературности (дидактизм, неправдоподобие сюжета, отсутствие строгого отбора) в пользу своего рода дневника — «сверхнатурализма», «поэзии без слов», психофизиологии как основы нового эпоса. Если в фотографии, по их мнению, творит природа, то в литературе живописует артистичность, неотделимая от «нервов»: «Видеть, чувствовать, выражать — в этом все искусство»(Гонкур Ж. де, Гонкур Э. де. Дневник: Записки о литературной жизни: В 2 т. М., 1964. Т. 1. С. 489).

Для Золя требование в литературе «куска жизни» ориентировано на фотографический эффект: «жизнь», отраженная в «экране» конкретного темперамента, становится литературным «фактом». И. в прозе стал поэтикой натурализма задолго до первой выставки импрессионистов. Золя, много сделавший для популяризации Мане, близко друживший с импрессионистами (что обыграно в романе «Творчество», 1886), не принял термин И. и называл своих друзей «натуралистами», считая их поиски в живописи тождественными открытиям натурализма в литературе. В 1880-е Г.де Мопассан (предисловие к роману «Пьер и Жан»), не желая сравнивать постфлоберовскую прозу с «пошлой фотографией», говорит о своем творчестве как воспроизводстве в книге через мастерскую группировку обыденных мелких фактов личного виденья, «иллюзии мира». Для Мопассана «иллюзионизм» — разновидность психологизма, уже не «вериталистского», а поэтического.

Проза Мопассана дает основания для соотнесения И. с трансформацией «рассказа» в «психологическую новеллу» (А.Чехов, И.Бунин, С.Крейн, Дж.Джойс, Ш.Андерсон, Э.Хемингуэй), тяготеющую то к бессюжетному (прозопоэтическому) дневнику чувств, физиологическому очерку (принцип «жизни врасплох», найденный Золя), то к поэтике называния колоритных предметов и имен (найденной Флобером и Ж.К.Гюисмансом в романах «Саламбо» и «Наоборот»), то к поэзии подтекста (намек на внутреннее состояние персонажа посредством косвенной внешней детали и «случайного» диалога), где условная канва (*«рама»*) — лишь повод для выведения «наружу» того, что принадлежит «темным аллеям». Однако сведение И. к лирическому фрагменту, этюду на мотив эроти-

ческого томления (в новеллах Т.Манна), к осколочности новеллистического виденья мира ограничивает представление о И. в прозе. Психологические возможности И. в романе подчеркнуты Г.Джеймсом («Искусство прозы», 1884; предисловия к романам в нью-йоркском собрании сочинений 1907–09), брат которого, философ У.Джеймс, также интересовался психологией восприятия и предложил в работе «Принципы психологии», 1890) образ *«потока сознания»*, не знающего разделения на «было» и «есть», постоянно колеблющегося. Согласно Г.Джеймсу, композиция должна быть сконцентрирована не на действии, «непосредственной жизни» и ее объяснении (оно всегда иллюзорно), а на множестве «точек зрения» на нее персонажей, своего рода импрессионистических раздельных мазков, которые только в читательском восприятии способны сложиться в условное и отчасти декоративное «центральное сознание». Автор, по Джеймсу, не объясняет, а лишь устанавливает «светильники». Они то зажигаются, то гаснут, делят драму сознания читателя на относительно не зависимые друг от друга акты: «Я не могу не признаться, что вижу главный интерес любого активного действия только в сознании, способном к обогащению и расширению (в сознании персонажа, подвергшегося какому-либо воздействию или оказавшему таковое)» (Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 1. С. 156). Психологический И.Джеймса был востребован Э.М.Форстером («Комната с видом», 1908), В.Вулф («К маяку», 1927), преобразован М.Прустом в поэтику, которая может быть востребована романом символистского типа, чья философия творческой памяти и название («В поисках утраченного времени») противоречат импрессионистическому интересу к «сейчасности» — слиянию в сознании «внешнего» и «внутреннего», «настоящего» и «прошлого». Параллельно с Джеймсом на импрессионизацию романа обращает внимание во Франции П.Бурже («Этюды по современной психологии», 1883).

В драме И. сближают с некоторыми произведениями М.Метерлинка, А.Шницлера, Г.фон Гофмансталя, М.Цветаевой — т.е. по преимуществу с пьесами, которые раскрывают свое настроение, как считает Р.де Гурмон («Диссоциация идей», 1900) музыкально. Однако И. связан не столько с содержанием этих в действительности символистских пьес (темы рока, слияния любви и смерти, ожидания), сколько со способом их постановки, требовавшей реформы сценического пространства, актерской игры, костюма. Это сознавалось и постановщиками-новаторами (О.Люнье-По, Г.Крейг, М.Рейнхардт), привнесшими в режиссуру элементы поэзии, и теми, кто, как К.С.Станиславский, находили ресурсы для И. при инсценировке психологической «драмы идей» (поздний Г.Ибсен, Чехов, Г.Гауптман): «Чехов... доказал, что сценическое действие нужно понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдосценического, можно строить... драматические произведения... Местами — он импрессионист, в других местах символист, где нужно — реалист, иногда даже чуть не натуралист» (Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1980. С. 230).

Наиболее опознаваем И. в критике. Его возможности намечены «Дневниками» (опубл. 1856–58) Э. и Ж.Гонкуров, фрагментами романа «Наоборот» (1884) Ж.К.Гюисманса, «Замыслами» (1891) О.Уайлда. Стилистика «чешуи в отражениях», «силуэтов», «ликов», «писем», «эскизов» не направлена на предмет критического разбора, а выступает по преимуществу способом автохарактеристики, выражения личного «вкуса» (намеренно эстетского, поверхностного, или основанного на мгновенных интуициях), который может быть представлен в виде «медальонов», «этюдов», «путеводителя» по своего рода вернисажу, библиотеке. Являясь поводом для лирической прозы, эссеизма, такой И. чаще всего свойственен писателям и критикам символистской ориентации: А.Франсу («Литературная жизнь», 1888–92), Р.де Гурмону («Книга масок», 1896–98), А.де Ренье («Силуэты и характеры», 1901), И.Анненскому («Книги отражений», 1906–09), Ю.Айхенвальду («Силуэты русских писателей», 1906–10; «Этюды о западных писателях», 1910), В.Брюсову («Далекие и близкие», 1912), М.Кузмину («Условности», 1923), Г.Адамовичу («Комментарии», 1967).

Хотя в живописи преодоление И., а также его ассимиляция другими стилями наметились еще в 1880-е, в литературе (и особенно в поэзии) он как поэтика сохранял значение до середины 1920-х, сосуществуя со своими модернистскими опровержениями, самые настойчивые из которых (немецкий *экспрессионизм*) были, с одной стороны, антитезой импрессионистическому иллюзионизму (текучесть, размытость, относительность мира в ощущениях), а с другой — его воспроизводством на новом (подчеркнуто не романском, иррациональном, «северном») основании. С 1910-х И. начинает восприниматься не только как утонченно психологический стиль декаданса, который оспорен *модернизмом* и его установкой на активность, витализм, неоромантику, но и как постренессансная тенденция в развитии европейской культуры, что получило и сочувственный (рассуждения Х.Ортеги-и-Гассета в работах начала 1920-х о перспективе как важнейшем, в отсутствие тождества бытия самому себе, компоненте реальности) и критический отклик (у О.Шпенглера в первом томе «Заката Европы», 1918; свящ. П.Флоренского в разделах «Обратная перспектива», «Итоги» из книги «У водоразделов мысли», 1918–22).

Лит.: *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии: 1890–1920. Пг., 1922; *Корецкая И.В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975; *Андреев Л.Г.* Импрессионизм. М., 1980; *Соловьев В.С.* Импрессионизм мысли // Он же. Философия искусства и литературная критика. М., 1991; *Ревалд Дж.* История импрессионизма. М., 1994; Modernism: 1890–1930 / Ed. M.Bradbury, J. McFarlane. Harmondsworth (Mx), 1976; *Karl F.* Modern and modernism: The sovereignty of the artist: 1885–1925. N.Y., 1985. *В.М.Толмачёв*

ИМПРОВИЗА́ЦИЯ (ит. improvvisazione от лат. improvisus — неожиданный) — составление стихов, музыки и пр. во время их исполнения. Процесс поэтической И. воссоздан в «Египетских ночах», 1835, А.С.Пушкина. Искусством И. на заданную тему владели А.Мицкевич, П.А.Вяземский, В.Я.Брюсов и др.

ИНВЕКТИ́ВА (лат. invectio — нападки, брань) — резкое обличение, осмеяние кого- или чего-либо в стихах или прозе; противостоит *дифирамбу*, *панегирику*. Литературные формы И. многообразны: *эпиграмма*, *сатира*, речь («Филиппики» Цицерона, 44–43 до н.э.). Своими И. в древности прославились Архилох, Катулл, Саллюстий, Овидий, Ювенал. Элементы И. встречаются во многих произведениях: в балладах Ф.Вийона, драмах У.Шекспира, «Путешествии Гулливера» (1726) Дж.Свифта, произведениях Дж.Байрона, М.Е.Салтыкова-Щедрина, Б.Шоу и др. И. является стихотворение М.Ю.Лермонтова «Смерть поэта» (1837).

ИНВЕ́РСИЯ (лат. inversio — переворачивание, перестановка) — фигура слова: нарушение «естественного» порядка слов. Два основных вида И. — перестановка смежных слов (анастрофа) и разъединение их (гипербатон) для выделения их во фразе: «И смертью чуждой сей земли не успокоенные гости» (т.е. гости сей чуждой земли, не успокоенные даже смертью) (А.С.Пушкин. Цыганы, 1824). Может эмфатически или логически выделять слово или часть предложения; применяется также в целях ритмико-мелодической организации речи. По аналогии со стилистической И. иногда говорят о ритмической И. (см. *Синкопа*), о композиционной И. (перестановка временной последовательности событий в сюжете) и пр. *М.Л.Гаспаров*

ИНДИ́ЙСКАЯ ПОЭТИКА см. *Санскритская поэтика.*

«И́НКЛИНГИ» (англ. Inklings) — клуб оксфордских преподавателей и литераторов, собиравшихся для чтения и обсуждения собственных произведений в течение 1930-х–40-х. Название клуба было веселым каламбуром; в нем слышались отсылки к имени легендарного создателя «Беовульфа» Скильда Скевинга (его потомки назывались «скильдингами») и «Саге об инклингах» из древнеисландского «Круга Земного». Прологом к истории «И.» стало дружеское сближение Джона Роналда Толкина (1892–1973) с Клайвом Степлзом Льюисом (1898–1963) в 1931 г. и вступление последнего в оксфордский клуб любителей древнескандинавского фольклора «Коулбайтерз», основанный Толкином в 1926. Регулярные встречи «И.» начались примерно с 1933; ядро клуба составили Толкин и Льюис, в 1938 к ним добавился писатель-мистик Чарлз Уолтер Стэнсби Уильямс (1886–1945); в собраниях принимали участие критик лорд Д.Сесил, автор книг по антропософии О.Барфилд, оксфордские преподаватели и профессора Г.Х.Дайсон, Н.Когхилл, А.Фокс, К.Харди, Г.Метью, Ч.Ренн, а также брат Льюиса Уоррен, отставной офицер (он взял на себя роль клубного хроникера, «Босуэлла четвергов»). Собрания проходили по вторникам в оксфордском баре «Орел и ребенок» и по четвергам в Модлин колледже, где квартировали братья Льюисы; последнее заседание состоялось в 1949. Послевоенная критика нередко видела в «И.» сплоченную религиозно-литературную группу: их называли «оксфордскими христианами», писали об их «коллективной позиции», а подчас и подозревали в них группу «заговорщиков», встречавшихся с целью «изменения направления современных искусства и жизни». Однако сами участники клуба постоянно опровергали подобные мнения. Тем не менее клуб занимал центральное положение в оксфордской интеллектуальной жизни, а его лидеры готовы были видеть в своей литературной деятельности коллективную миссию. После завершения толкиновского «Властелина колец» (1954–55) Льюис с надеждой писал, что с этой книги, возможно, «начнется новая эпоха» (Carpenter, 160).

Дружеское сообщество И. было объединено общими вкусами и взглядами. Общим для них было в первую очередь неприятие современной им литературной ситуации (*модернизма* и рационалистической критики); новейшей литературе они противопоставили медиевистский пафос, мифотворчество и религиозный традиционализм (с опорой на У.Морриса, Дж.Макдоналда, Г.К.Честертона). Атмосфера клуба определялась культом средневековых текстов («Беовульфа», древнеисландских саг, *артуровского романа*); его лидеры были или теологами, уделявшими особенное внимание мифу (как Льюис и Барфилд), или мифотворцами, выстраивающими сюжеты своих произведений вокруг теологических догматов (как Толкин и Уильямс). Особенное место в беседах «И.» занимает проблема чудесного: англиканец-традиционалист Льюис и католик Толкин подходили к чуду с точки зрения христианской догматики, Барфилд — с точки зрения антропософии, Уильямс — с точки зрения «розенкрейцеровой» мистики и магии. Стиль бесед соединяет философскую диалектику с парадоксалистской логикой в духе Честертона. В контексте «инклингского» медиевистского культа были были написаны трактат Льюиса «Аллегория любви» (1935) и поэтические циклы о короле Артуре Ч.Ульямса («Талиессин в Логриесе», 1938; «Край летних звезд», 1944, «Фигура Артура», 1948). Теологические беседы отразились в замыслах апологетических трактатов Льюиса («Проблема боли», 1939–40; «Письма Баламута», 1942; «Расторжение брака», 1943; «Просто христианство», 1942–43), а также в романтически-теологических трактатах и историко-религиозных трудах Уильямса («Фигура Беатриче: Исследование о Данте», 1943; «Прилет голубя: Краткая история Святого духа в церкви», 1939). Вершиной инклинговского творчества стала эпопея Толкина «Властелин колец», создававшаяся с конца 1930-х до конца 1940-х. После успеха толкиновской сказки «Хоббит» (1937) Льюис сформулировал их общую задачу: «Так мало сказочных повестей, которые мы действительно любим. Я боюсь, что мы должны написать их сами» (Carpenter, 65–66). Таков был первоначальный импульс; дальнейшее же участие Льюиса и клуба в деле создания «Властелина колец», по мнению Толкина, заключалось не во «влиянии», а в «поддержке»: главы эпопеи с энтузиазмом читались и обсуждались на четвергах в Модлин Колледже. В свою очередь, волшебные повести Льюиса «Переландра» (1953) и «Хроники Нарнии» (1950–56) были написаны не без влияния Толкина.

Лит.: *Carpenter H.* The Inklings: C.S.Lewis, J.R.R.Tolkien, Ch.Williams and their friends. L., 1978. *М.И.Свердлов*

ИНОСКАЗА́НИЕ см. *Аллегория.*

ИНСТРУМЕНТО́ВКА СТИХА́ см. *Фоника.*

ИНСЦЕНИРО́ВКА [лат. in — в, на; scaena (scena) — сцена] — переработка для театра недраматических произведений. В отличие от создания пьесы по мотивам повествовательного произведения (обработка У.Шекспиром средневековых новелл и повестей), И. обладают лишь относительной художественной самостоятельностью, ориентируясь на воспроизведение идейного смысла, сюжета и стиля первоисточника, что не исключает его творческого достраивания. И., долгое время вызывавшие недоверие, после постановки (1910) В.И.Немировичем-Данченко «Братьев Карамазовых» Ф.М.Достоевского обрели влиятельность и авторитетность. Повествовательные произведения по инициативе режиссеров и нередко ими самими стали перерабатываться в тщательно детализированные («Петербургские сновидения», 1969, Ю.А.Завадского по роману «Преступление и наказание», 1866, Достоевского; «История лошади», 1975, М.Г.Розовского по повести Л.Н.Толстого «Холстомер», 1863–85). И. нередко осуществляется писателями, обретая форму

пьесы (гоголевские «Мертвые души» М.А.Булгакова (1930) для МХАТа; «Брат Алеша», 1972, В.С.Розова на основе романа Достоевского для постановки А.В.Эфроса). Порой прозаики инсценируют собственные произведения — пьесы «Дни Турбиных» (1926) Булгакова, «Бронепоезд 14-69» (1927) В.И.Иванова, «Живи и помни» (1974) В.Г.Распутина. На протяжении последнего десятилетия И. (преимущественно режиссерские) получили небывало широкое распространение (Л.А.Додин. «Бесы», 1992, Достоевского и «Братья и сестры», 1985, Ф.А.Абрамова; С.В.Женовач. «Шум и ярость», 1993, У.Фолкнера и «Идиот», 1995, Достоевского).

Лит.: *Любимов Б.Н.* Роль Достоевского: Сценичность и ее интерпретации // Он же. Действо и действие. М., 1997. Т. 1. *В.Е.Хализев*

ИНТЕРЛЮ́ДИЯ см. *Интермедия*.

ИНТЕРМЕ́ДИЯ (лат. intermedius — находящийся посреди) — небольшая пьеса или сцена, разыгрываемая между действиями пьесы или в тексте самой пьесы. Возникла в 15 в. как бытовая сценка-*фарс* в составе *мистерии* или *школьной драмы*. Получила распространение в Западной Европе в 16–17 вв. В Англии И. называлась интерлюдией (лат. inter — между; ludus — игра). Такова интерлюдия «Пирам и Фисба» в комедии У.Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1596; V, 1). В русской *школьной драме* И. носила дидактический или пародийно-сатирический характер.

ИНТЕРПОЛЯ́ЦИЯ (лат. interpolatio — вставка) — внесение в авторский текст слов и фраз, не принадлежащих автору. В памятниках древнерусской литературы на полях вкладных или вклеенных листов, между строк имеется иногда довольно много небольших заметок к тексту, сделанных позднейшими читателями или переписчиками. Заметки эти или разъясняют текст, или отражают согласие (несогласие) читателя с авторским высказыванием, или содержат ссылки на другие места этой же книги, или приводят доводы других авторов и называются *глоссами*. Иногда при переписке они вводятся писцами в соответствующие места авторского текста и тогда становятся И. В *текстологии* новой русской литературы И. иногда называют любые вставки в авторский текст, в т.ч. вставки слов и фраз, принадлежащих автору, но по ошибке пропущенных в данном издании, однако здесь этот термин широкого распространения не получил. *Е.И.Прохоров*

ИНТЕРПРЕТА́ЦИЯ (лат. interpretatio — толкование, объяснение) — истолкование текста, направленное на понимание его смысла. Известна уже в античную эпоху. Христианская И. ветхозаветных текстов во многом определила вектор развития европейской религиозно-философской мысли. Первые опыты создания теории И. связаны с возникновением *герменевтики* (Ф.Шлейермахер) и относятся к 18 в. Развивающий эту традицию В.Дильтей резко разграничивает понимание как внутреннее непосредственное личностное постижение смысла текста и внешнее аналитическое объяснение. М.Хайдеггер настаивает на «предпонимании» при любой И. — т.е. наличии предварительных установок в сознании самого интерпретатора. Х.Г.Гадамер продолжает линию философского осмысления сущности И., а Х.Р.Яусс и В.Изер разрабатывают ее в области литературоведения. Со второй половины 20 в. выделяются два противоположных методологических подхода к И.: герменевтический — с акцентом на «понимании» исследователем творящего текст субъекта — эмпирического или трансцендентального, и структурно-семиотический — с его сциентистским пафосом «объяснения» текста как определенным образом организованной знаковой системы. П.Рикёр пытается сблизить герменевтическую И. и структурно-семиотический анализ. В последние десятилетия в *постструктурализме* и *деконструктивизме* (Ж.Деррида) актуализировался иной подход к исследуемому тексту, когда адекватность И. признается принципиально недостижимой, поскольку интерпретатор, согласно этой установке, не способен занять позицию, внеположную тексту.

В русском литературоведении самостоятельную терминологическую определенность и методологическую осознанность И. обрела в 1970-х. Последовательно обосновывал активно-диалогическое понимание произведения М.М.Бахтин. Диалогическая активность интерпретатора, по Бахтину, предполагает не абстрактно-научное описание текста как деперсонализированной и формализованной конструкции, а личностную духовную встречу автора и воспринимающего. «Диалог согласия» между ними возможен лишь при условии принципиального и продуктивного для И. несовпадения позиций автора и воспринимающего. Исходя из этого, цель И. состоит не в том, чтобы все более и более приближаться к некоему идеальному, единственно адекватному прочтению-пониманию, а в достижении особой гуманитарной точности: это «преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое» (Бахтин, 371). Для обозначения «идеального» субъекта восприятия художественного текста (в отличие от эмпирически-реальных реципиентов) Б.О.Корман предложил термин «концепированный читатель». Однако точнее настаивать не на одной-единственной позиции этого интерпретатора по отношению к целостному авторскому высказыванию (предполагая, что все остальные будут заведомо неверными), а допустить предполагаемую самим произведением концепированную совокупность различных, но в равной степени адекватных И. Существенна при этом проблема «контекстов понимания», поставленная Бахтиным. Так, близкий к авторской современности контекст понимания «Бесов» (1871–72) Ф.М.Достоевского предполагает И. этого текста в ряду других *антинигилистических романов*, а актуализация далекого контекста — истолкование того же романа в *большом времени* православной христианской традиции. В каждой И. существенное значение имеет рефлексия исследователя по поводу совпадения/несовпадения его собственной аксиологии и системы ценностей той или иной культурной традиции, которой наследует истолковываемый им художественный текст.

Лит.: *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979; *Хализев В.* Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики. М., 1980; *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991; *Корман Б.О.* Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992; *Есаулов И.А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Мир-город» Н.В.Гоголя. М., 1997; *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995; *Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 1997; *Тюпа В.И.* Онтология коммуникации // Дискурс. Новосибирск. 1998. № 5/6; Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis / Hrsg. R.Warning. München, 1975; *Iser W.* Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976; *Meier R.* Bibliographie zur Intonation. Tübingen, 1984. *И.А.Есаулов*

ИНТЕРТЕКСТУА́ЛЬНОСТЬ — (фр. intertextualité, англ. intertextuality) — термин, введенный в 1967 теоретиком *постструктурализма* Ю.Кристевой, стал одним из основных в анализе художественных произведений *постмодернизма*. Употребляется не только как средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы (хотя именно в этой области он впервые появился), но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название «постмодернистская чувствительность». Кристева сформулировала свою концепцию И. на основе переосмысления работы М.Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), где автор отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой находится в постоянном «*диалоге*». Идея «диалога» была воспринята Кристевой чисто формалистически, как ограниченная исключительно сферой литературы, диалогом между текстами, т.е. интертекстуальностью. Под влиянием теоретиков *структурализма* и постструктурализма (в области литературоведения в первую очередь А.Ж.Греймаса, Р.Барта, Ж.Лакана, М.Фуко, Ж.Деррида), отстаивающих панязыковой характер мышления, сознание человека было отождествлено с письменным текстом как якобы единственным более или менее достоверным способом его фиксации. В конечном же счете как текст стало рассматриваться все: литература, культура, общество, история, сам человек. Положение, что история и общество являются тем, что может быть «прочитано» как текст, привело к восприятию человеческой культуры как единого интертекста, который, в свою очередь, служит как бы предтекстом любого вновь появляющегося текста. Важным последствием уподобления сознания тексту было «интертекстуальное» растворение суверенной субъективности человека в текстах-сознаниях, составляющих «великий интертекст» культурной традиции. Автор всякого текста — художественного или любого иного — «превращается в пустое пространство проекции интертекстуальной *игры*» (Intertextualität, 8). Кристева подчеркивает бессознательный характер этой «игры», отстаивая постулат имперсональной «безличной продуктивности» текста, который порождается как бы сам по себе, помимо сознательной волевой деятельности индивида: «Мы назовем интертекстуальностью эту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность — это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» (Perrone-Moisés, 443). В результате текст наделяется практически автономным существованием и способностью «прочитывать» историю. Впоследствии у деконструктивистов, особенно у П.де Мана, эта идея стала общим местом.

Концепция И. тесно связана с теоретической «смертью субъекта», о которой возвестил Фуко, и провозглашенной затем Бартом «смертью автора» (т.е. писателя), а также «смертью» индивидуального текста, растворенного в явных или неявных цитатах, а в конечном счете и «смертью» читателя, «неизбежно цитатное» сознание которого столь же нестабильно и неопределенно, как безнадежны поиски источников цитат, составляющих его сознание. Отчетливее всего данную проблему сформулировала Л.Перрон-Муазес, заявившая, что в процессе чтения все трое: *автор, текст и читатель* — превращаются в единое «бесконечное поле для игры письма» (Там же. С. 383). Процессы «размывания» человеческого сознания и его творчества находили отражение в различных теориях, выдвигаемых постструктуралистами, но своим утверждением в качестве общепризнанных принципов современной «литературоведческой парадигмы» они обязаны в первую очередь авторитету Деррида. «Децентрирование» субъекта, уничтожение границ понятия текста и самого текста, отрыв знака от его референциального сигнификата, осуществленный Деррида, свели всю коммуникацию до свободной игры означающих. Это породило картину «универсума текстов», в котором отдельные безличные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и на все сразу, поскольку все вместе они являются лишь частью всеобщего текста, в свою очередь совпадающего с «текстуализированными» действительностью и историей.

Концепция Кристевой в благоприятной для нее атмосфере постмодернистских и деконструктивистских настроений быстро получила широкое признание и распространение у литературоведов самой различной ориентации. Фактически она облегчила как в теоретическом, так и практическом плане осуществление «идейной сверхзадачи» постмодернизма — «деконструировать» противоположность между критической и художественной продукцией, а равно и «классическую» оппозицию субъекта — объекту, своего — чужому, письма — чтению и т.д. Однако конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретических и философских предпосылок, которыми руководствуется в своих исследованиях каждый ученый. Общим для всех служит постулат, что всякий текст является реакцией на предшествующие тексты. Каноническую формулировку понятиям И. и «интертекст» дал Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» (Encyclopedia universalis. P., 1973. Vol. 15. P. 78).

Через призму И. мир предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно лишь как смешение определенных элементов в иных комбинациях. Для Барта любой текст — это своеобразная «эхокамера», для М.Риффатерра — «ансамбль пресуппозиций других текстов», поэтому сама идея текстуальности неотделима от И. и основана на ней. Однако далеко не все западные литературоведы, прибегающие в своих работах к понятию И., восприняли столь расширительное ее толкование. Представители коммуникативно-дискурсивного анализа (*нарратологии*) считают, что слишком буквальное следование принципу И. в ее философском измерении делает бессмысленной всякую коммуникацию. Л.Дэлленбах, П.Ван ден Хевель трактуют И. более суженно и конкретно, понимая ее как взаимодействие различных видов внутритекстовых *дискурсов* — дискурс повествователя о дискурсе персонажей, дискурс одного персонажа о дискурсе другого.

Концепция И. затрагивает широкий круг проблем. С одной стороны, ее можно рассматривать как побочный результат теоретических саморефлексий постструктурализма, с другой — она возникла в ходе кри-

тического осмысления широко распространенной художественной практики, захватившей в последние 20 лет не только литературу, но также и другие виды искусства. Для творцов этого художественного течения — постмодернизма — характерно «цитатное мышление». Б.Морриссетт, в частности, в своем определении творчества А.Роб-Грийе назвал его «цитатной литературой».

Лит.: *Смирнов И.П.* Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. СПб., 1995; *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Фатеева Н.А.* Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Изв.ОЛЯ. 1997. Т. 56. № 5; *Кузмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург; Омск, 1999. *Perrone-Moisés L.* L'intertextualité critique // Poétique. P., 1976. № 27; Intertextualität: Formen, Functionen, anglistische Fallstudien / Hrsg. U.Broich, M.Pfrister. Tübingen, 1985; Intertextuality / Ed. H.F.Plett. Berlin; N.Y., 1991. *И.П.Ильин*

ИНТЕРЬЕ́Р (фр. intérieur — внутренний) в литературе — описание внутреннего убранства помещений, характеризующее эпоху, страну, социальный статус владельца, его вкусы. Описания И. есть уже у Гомера: Одиссей входит во дворец царя феаков Алкиноя, где было «все лучезарно, как в небе светлое солнце иль месяц... / Медные стены во внутренность шли от порога и были / Сверху увенчаны светлым карнизом лазоревой стали; / Вход затворен был дверями, литыми из чистого злата; / Притолки их из сребра утверждались на медном пороге; / Также и князь их серебряным был, а кольцо золотое». Роскошью дворца царя ракшасов Раваны в Ланке поражен проникший туда царь обезьян Хануман в «Рамаяне» (4 в. до н.э.). В средневековых литературах Востока и Запада подобные описания практически отсутствуют, но исключительная роскошь по-прежнему отмечается, особенно на Востоке.

В эпоху *Возрождения* действие литературных произведений часто происходит в обыкновенных домах, но фиксировать общеизвестное авторы не считают нужным. Ф.Рабле, говоря об устройстве жилища телемитов, относительно подробно описал общественные сооружения своего утопического аббатства, а залы, покои и кабинеты — намного короче, сказав лишь о сменявшихся коврах, зеленом сукне на полу, вышитых покрывалах на кроватях, больших хрустальных зеркалах и о помещениях для пафюмеров и цирюльников перед залами женской половины.

Наибольшую роль И. играет в реалистической литературе 19 в. И.А.Гончаров описывает квартиру Обломова, в «Преступлении и наказании» (1866) Ф.М.Достоевского мы попадаем в совершенно нищенские обиталища — проходная комната, где живут Мармеладовы, или каморка Раскольникова, похожая на шкаф и на гроб, или нелепая комната Сони с острым и тупым углами. Иногда детали И. приобретают особо важную роль, вплоть до символической. Елка в комнате, показанная на советской сцене 1920-х в «Днях Турбиных» (1926) М.А.Булгакова, была дерзким напоминанием об искоренявшихся тогда дореволюционных обычаях. У А.П.Чехова, М.Горького, ряда зарубежных драматургов разрастаются и отчасти приобретают повествовательный характер ремарки в пьесах, в т.ч. описывающие место действия. Обычно это И. жилых комнат. *С.И.Кормилов*

ИНТОНА́ЦИЯ (лат. intonāre — громко говорить) — экспрессивная, эмоционально-волевая сторона стихотворной и прозаической речи. И. возникает во внутренней (недискурсивной) речи как проявление «аффективно-волевой тенденции» (Выготский, 357) личности и является эктопией (вынесенностью вовне) интенций текстопорождающего мышления, которое «есть эмоционально-волевое мышление, интонирующее мышление», обладающее «эмоционально-волевой заинтересованностью» (Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. 1984–85. М., 1986. С. 107, 126). Проблема И. является общеэстетической, т.к. коммуникативная функция художественной экспрессии состоит в сообщении адресату той интенции творческого акта, которая неразрывно связывает эстетический субъект с эстетическим объектом. На санскрите эмоционально-волевую тональность произведений искусства со времен Бхараты и Абхинавагупты именовали «расой»; Шиллер называл ее «господствующим строем чувств» («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795–96); Гегель — «*пафосом*». Эта эстетическая тональность творческого акта представляет собой не что иное, как модус художественности: тот или иной специфический (героический, трагический, комический) способ бытия эстетического объекта и соответствующий способ актуализации его эстетическим субъектом. Модус художественности — не индивидуальная особенность произведения, но его глубинная общекультурная (типологической) характеристика.

Основными интонационно-образующими факторами являются: пауза как способ членения речи на синтагматические единства (словосочетания, стиховые ряды, простые предложения, сложные периоды, абзацы или строфы, а порой и отдельные слова); синтагматическое ударение (в осмысленно звучащей речи одно из слов в рамках синтагмы неизбежно произносится с большей интенсивностью) и создаваемый повышением или понижением тона мелодический контур фразы: восходящий, нисходящий, восходяще-нисходящий (реже — наоборот), монотонный (однотонный или волнообразный). В основе своей мелодический контур фразы формируется смыслосообразным соотношением эйфорического и дисфорического полюсов интонационности, возводимых Бахтиным к хвале и хуле как «древнейшей и неумирающей подоснове» общечеловеческого «интонационного и жестикуляционного фонда» (Т. 5. С. 84). Если первый из названных факторов по большей части фиксируется на письме знаками препинания, стиховой графикой, абзацами, то второй и третий плохо поддаются фиксации. Здесь решающей интонационно-образующей инстанцией выступает *контекст*, поскольку определенность И. «предложение приобретает только в целом высказывании» (Бахтин. Т. 5. С. 194). Характеристикой смыслосообразной организации текста в целом выступает ритм. Художественный текст есть сложное ритмико-интонационное (мелодическое) единство той или иной эстетической природы (модальности) и того или иного интонационного типа (тона). В поэзии принято различать напевный, говорной, декламационный типы И. — так же, как в основании повествовательно-прозаического текста можно обнаружить «ритмико-интонационный эскиз» сказания, *притчи* или *анекдота*. Своеобразие поэтической И. порождается несовпадением ритмического (членение на строки) и синтаксического (членение на предложения и синтагмы) рядов текста. При этом *говорной стих*

характеризуется высоким контрастным напряжением между этими рядами: обилием ритмических *переносов* внутри синтагм, с одной стороны, и внутристиховых *пауз* синтаксического характера — с другой («Итак, домой пришед, Евгений / Стряхнул шинель, разделся, лег...» А.С.Пушкин. «Медный всадник». 1833). Два других типа поэтической И. характеризует тенденция к сближению синтаксического и ритмического рядов. Однако если при «ораторской» (декламационной) И. синтаксическое членение конструктивно преобладает над ритмическим: эмфатические акценты являются риторически-фразовыми («Ужасен он в окрестной мгле! Какая дума на челе!..». — «Медный всадник»), то в «напевном» стихе синтаксис выступает подчиненным началом и служит актуализации ритма, акцентирующего конечные слова стихотворных строк, являющихся при напевной И. относительно обособленными интонационными целыми.

Лит.: *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6; *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха (1922) // Он же. О поэзии. Л., 1969; *Жирмунский В.М.* Мелодика стиха (1922) // Он же. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977; *Торсуева И.Г.* Интонация и смысл высказывания. М., 1979; *Выготский Л.С.* Мышление и речь (1934) // Он же. Собр. соч.: В 6 т. М., 1984. Т. 6; *Светозарова Н.Д.* Интонационная система русского языка. Л., 1982; *Левинская Г.С.* К теории интонации М.М.Бахтина // Филол. науки. 1994. № 1; *Лотман Ю.М.* Проблема интонации: «Роман требует болтовни» // Он же. Пушкин. СПб., 1995. *Бахтин М.М.* Вопросы стилистики на уроках русского языка в средней школе // Он же. Собр. соч. М., 1996. Т. 5; *Черемисина-Еникополова Н.В.* Законы и правила русской интонации. М., 1999. *В.И.Тюпа*

ИНТРИ́ГА (фр.intrigue от лат. intricare — запутывать) — сложная совокупность острых сюжетных ходов, нарушающих логически обоснованное, мерное течение действия. В зависимости от жанра произведения, это могут быть неожиданные события, необычайные ситуации, пространственно-временные смещения, новые, таинственные персонажи, которые круто меняют судьбы остальных героев, собственно И. как поведенческий мотив одного из персонажей.

И. с ориентацией на примитивную внешнюю занимательность, дешевый успех у читателя, классифицирована отечественным исследователем В.Рудневым как принадлежность жанров массовой культуры *(детективов,* любовных романов). Аналогичную роль отводил И. в *драме* А.Р.Кугель в 1920-е: «Необычайность интриги и внешних событий, без сомнения, крайне дешевая форма драмы» (с. 147). Иной взгляд на И. — как непременную принадлежность художественного сознания и показатель меры талантливости автора — выразил французский представитель *герменевтики* П.Рикёр. Он же углубил и расширил понятие И., выявив, наряду со структурообразующими функциями сюжетостроения, ее идейно-содержательную роль: «Еще более расширяя пространство интриги, скажу, что интрига — это интеллигибельное единство, которое создает композицию обстоятельств, целей и средств, инициатив и невольных следствий» (с. 73). Задолго до Рикёра, в 1920-е, в русской теории словесности в том же контексте осмысляли И. члены литературного объединения *«Серапионовы братья».* Упрекая русскую литературу в недостатке внимания к фабульной стороне произведения, Л.Лунц пытался привить И. на отечественной почве. Историю утверждения и эволюции И. в литературе прослеживали О.М.Фрейденберг и М.М.Бахтин. Оба отмечали зарождение И. в эллинистический период развития литературы. Доэллинистическое сознание, по мнению Фрейденберг, не способно было строить повествование на основе И., вследствие недостаточной расчлененности понятий пространства и времени, краткого и долгого, главного и второстепенного. Фрейденберг выявила появление И. «как случайности» в трагедиях Еврипида и активное функционирование ее в качестве «канона» (с. 302) в средней и новой аттической *комедии.* В комедиях Плавта, в романе Апулея «Золотой осел» (первоначально «Метаморфозы», 2 в.), в «Декамероне» (1350–53) Дж.Боккаччо проявляются структурообразующие свойства И. У Апулея функция И. определена самим замыслом: «сплести разные басни», чтобы читатель «подивился на превращения судьбы и самих форм человеческих». Неожиданные удивительные события (превращение в осла, вместо птицы, пленение осла разбойниками, приговор ослу сочетаться браком с отравительницей) переполняют повествование, захватывают внимание читателя, усложняя ожидаемую развязку. В то же время сложная И. органично включает в себя *вставные новеллы* философского содержания (сказка про Амура и Психею) и юмористического характера (истории о неверных женах и их обманутых мужьях). У Апулея И. размыкает узкие рамки формы, определяя идейно-содержательную сторону произведения.

Внешняя (сюжетообразующая, фабульная) и внутренняя (идейно-содержательная) И. обладают свойствами взаимопроникновения, «врастания» друг в друга. Это хорошо видно на примере драматургии У.Шекспира. Сложным перипетиям фабульной И. в комедии «Двенадцатая ночь» (1600) сопутствуют столь же сложные, стремительно сменяющие друг друга внутренние движения и перепады в сфере чувств героев. Многообразие И. и ее включенность во все линии повествования в *комедии положений* и в *комедии И.* у Шекспира сплавляет полярные проявления *пафоса*: трагического с комическим. В качестве поведенческого мотива персонажа И. развивалась в жанре комедии. В комедиях К.Гольдони, Лопе де Вега, Ж.Б.Мольера роль творца И. часто исполнял слуга, который оказывался вершителем судеб своих господ (Труффальдино в «Слуге двух господ», 1745–53, Гольдони, Тристан в «Собаке на сене», ок. 1618, Лопе де Вега, Скапен в «Плутнях Скапена», 1671, Мольера). За внешней занимательностью фабульной И. в *«комедии высокой»* наблюдалось проникновение в глубинные, иногда трагические, идейные пласты (борьба самолюбий и социальные преграды на пути возлюбленных к соединению в «Собаке на сене»). В *плутовском романе,* начиная с «Гусмана де Альфараче» (1599–1604) испанца М.Алемана, «История Жиль Блаза из Сантильяны» (1715–35) француза А.Р.Лесажа в Европе и до «Пригожей поварихи» (1770) М.Д.Чулкова, «Российского Жилблаза, или Похождений князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (опубл. 1814), «Гаркуши» (опубл. 1825) В.Т.Нарежного в России — И. стала жанрово-стилистическим ядром произведения. Жанр, в центре которого ловкий пройдоха, авантюрист из среды крестьян или обедневшего дворянства, преодолевающий социальные препоны, благодаря своей смекалке, пре-

восходству ума, — расширил пространство фабульной и внутренней И., укрепив их взаимосвязь.

В отечественной истории литературы долгое время бытовало мнение, что И. — легковесный прием, нацеленный на завоевание внимания недалекого читателя и чуждый русской классике 19 в. Иную точку зрения высказал Бахтин, осмысляя роль И. в романах Ф.Достоевского. На взгляд исследователя, в философской прозе писателя присутствовала традиционная И. авантюрного романа. Она помогала автору высвободить своего героя из сужающих личностное начало традиций социального романа, выявить «человека в человеке». По мнению исследователя, Достоевский усложнил роль И., подчинив ее философской доминанте; попутно углубил образ героя. «Телесного», или «душевно-телесного» человека, существовавшего в плутовском романе, он наделил сложной духовной жизнью. В отечественной литературе 20 в. И. уделяли особое внимание авторы приключенческого жанра (Лунц, В.Каверин, В.Катаев), исторической прозы (О.Форш, В.Шишков, В.Пикуль). Образцы сплава внутренней и внешней И. явлены в «Возвращении Будды» (1949–50) Г.Газданова, «Мастере и Маргарите» (1929–40) М.Булгакова. Без этого сюжетного элемента не обходится ни один детектив, ни одно произведение фантастики. И. продолжает играть ведущую роль в драматургии. *Постмодернизм* декларирует отказ от И. Тем не менее, П.Рикёр утверждает, что И. присутствует и там — в качестве переосмысленной традиционной парадигмы, на которую опираются авторы.

Лит.: *Кугель А.Р.* Утверждение театра. М., 1923; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1936; *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972; *Фрейденберг О.М.* Происхождение литературной интриги // Уч. зап. Тартуского ун-та. 1973. Вып. 308; *Хьен Ф.М.* Живость изображения как признак художественности литературного произведения. Ростов н/Д., 1990; *Руднев В.П.* Морфология реальности. М., 1993; *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995. *А.М.Ваховская*

ИПОСТА́СА (греч. hypostasis — подстановка) — в старой терминологии замена *стопы* одного размера стопой другого размера в стихе: в 4-стопном ямбе «Швед, русский колет, рубит, режет, / Бой барабанный, клики, скрежет...», где современное стиховедение видит «сверхсхемные ударения» на начальном слоге. В.Брюсов говорил об И. ямба спондеем на начальной стопе первой строки и ямба хореем на начальной стопе второй строки. *М.Л.Гаспаров*

ИРЛА́НДСКОЕ ВОЗРОЖДЕ́НИЕ см. *Кельтское возрождение.*

ИРОЙ-КОМИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́МА (фр. heroi-comique — шутливо-героический) — исторический жанр комической поэзии в европейских литературах 17–18 вв., образцы которого характеризует контраст тематического и стилистических планов. В произведениях данного жанра сталкиваются высокое и низкое: поэты либо повествуют нарочито торжественным слогом о предметах «ничтожных», либо использованием низкого стиля (живого языка улицы с его характерными синтаксическими конструкциями и специфическим словарем) обманывают читательское ожидание патетики, которая должна была бы сопутствовать изложению серьезных, тем более трагических тем. В истории литературы два вышеописанных приема получили наименования *бурлеска* и *травестии.*

До «Поэтического искусства» (1674) Н.Буало во Франции и «Эпистолы о стихотворстве» (1748) А.П.Сумарокова в России эти стилистические манеры теоретически не обособлялись. Снижение высокого и возвышение низкого равноправно сосуществовали в комических поэмах. Позднее в рамках отдельных произведений их авторы, уже осознававшие бурлеск и травестию как два стиля, могли их смешивать в разных пропорциях. Бурлескные и травестийные поэмы, а также разнообразные их модификации вошли в историю литературы под названием «ирои-комических». Формированию жанровой традиции комической поэмы предшествовало появление в эпоху античности и в средние века образцов пародийного *эпоса.* Первым прообразом бурлескно-травестийной поэмы явилась «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»), созданная в 6–5 вв. до н.э. В этой эпической поэме был спародирован стиль «Илиады» Гомера: композиционное решение (параллельное изображение мира лягушек и мышей — и мира богов), повествовательная техника (эпические формулы, сложные *эпитеты,* характерный зачин героической поэмы), принципы строения образов и самораскрытия персонажей. При этом все героическое и высокое подверглось снижению. Часто авторы открывали для национальной литературы этот жанр, перекраивая «Батрахомиомахию» «на современный манер». Венгерский поэт М.Чоконаи-Витез в И.-к.п. «Война мышей и лягушек» (1791) изобразил столкновение различных групп венгерских дворян на национальном сословном собрании. Кроме того, бывший популярным у ирои-комических сочинителей мотив войны, столкновения, драки был — прямо или косвенно — заимствован ими из этой античной поэмы. Другими образцами для ирои-комического жанра служили средневековые *пародии* на стихотворный *рыцарский роман,* а также пародийные поэмы *Возрождения* («Большой Морганте», 1483, Л.Пульчи и «Бальдус», 1517, Т.Фоленго). Гиперболизация, буффонада, *гротеск,* смешение языковых стилей, свойственные этим произведениям, в дальнейшем стали приметами жанра. Жанровым эталоном стала напечатанная в Париже поэма итальянца А.Тассони «Похищенное ведро» (1614–15), которую считают первой в истории литературы И.-к.п., оказавшей влияние и на итальянскую, и на французскую поэзию. Сюжет поэмы отличает яркая буффонада: жители Модены и Болоньи ведут настоящее сражение из-за похищенного деревянного ведра. Низкая тема описывается высокопарным слогом. Широкое признание получила поэма П.Скаррона «Вергилий наизнанку» (1648–52), где античные боги и герои заговорили на жаргоне простого парижского люда. Творчество Скаррона определило особенности развития французской комической поэзии 17 в. На его манеру перелицовывать античные сюжеты ориентировались современники, напр. Ш.д'Ассуси, автор И.-к.п. «Суд Париса» (1648), «Веселый Овидий» (1650), «Похищение Прозерпины» (1653). Поэма Скаррона спровоцировала появление и классицистического варианта И.-к.п., которым явился «Налой» (1674–83) Н.Буало. Теоретик *классицизма,* желая встроить И.-к.п. в новую жанровую схему, которую должны были принять сторонники направления, отдал предпочтение возвеличиванию ничтожного перед снижением высокого. Т.к. современники сочинение Скаррона по традиции относили к жан-

ру бурлеска (термин «травестия» распространится позднее — и на правах синонима), Буало присвоил своей поэме жанровое обозначение «героико-комическая», чем подчеркнул противопоставление собственного творческого метода методу предшественника. В английской поэзии эталоном травестийной И.-к.п. явилась сатира С.Батлера «Гудибрас» (1663–78), в которой осмеянию подверглись нравы пуританского английского общества. Облегченные стиховые формы и предельно приближенный к уличной речи, временами грубоватый язык поэмы принесли успех сочинению Батлера и привели к образованию в английском литературоведении понятия «hudi brastic verse» («гудибрастический стих»). Поэты следующих поколений «облагораживали» английскую травестийную поэму элементами псевдопатетического бурлескного стиля. В результате этого к началу 18 в. ее сменила новая жанровая форма — «mock-epic poem» («шутливый стихотворный эпос»), типологически идентичная французской бурлескной поэме. Характерный пример — поэма А.Поупа «Похищение локона» (1712).

Подобную трансформацию жанр И.-к.п. пережил и в русской литературе. Первым опытом стала поэма В.И.Майкова «Игрок ломбера» (1763), в которой поэт, ориентируясь на «Налой» Буало, с помощью риторических украшений повествовал о «низком» предмете — правилах карточной игры. Однако лексика поэмы была по преимуществу стилистически нейтральной. Следующая поэма Майкова — «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771) — обеспечила автору популярность у многих поколений читателей, во многом потому, что была оригинальным образцом травестии. Специфика русских травестийных поэм заключалась в снижении античных образов не обязательно с помощью низкого стиля, но преимущественно подбором определенных сюжетных ситуаций, в которых комическая изнанка привычных мифологических образов могла раскрыться, или переменой мотивов поведения известных эпических героев. К числу поэм-травестий относятся «Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку» (1791–96; 1802–08) Н.П.Осипова и А.М.Котельницкого; «Ясон» (1794) И.М.Наумова; «Похищение Прозерпины» (1795) Е.Люценко и А.Котельницкого. Травестированная Осиповым «Энеида» оказала влияние на украинского писателя И.Котляревского, опубликовавшего в 1798 в Петербурге «Энеиду, на малороссийский язык перелицованную». К началу 19 в. интерес к «изнанкам» уменьшается, особенно с появлением бурлескных И.-к.п. Последний всплеск интереса к травестии вызвала поэма В.Л.Пушкина «Опасный сосед» (1811). В дальнейшем в русской литературе, как это было прежде в других европейских литературах, травестийная поэма уйдет на периферию литературных жанров, оставшись исторической формой с ограниченным временем литературного бытования, а поэма бурлескная породит бурлескную поэзию малых форм.

Лит.: *Гудзий Н.К.* «Энеида» И.П.Котляревского и русская травестированная поэма XVII в. // Вестник МГУ. 1950. № 7; *Ермоленко Г.Н.* Русская комическая поэма XVIII — начала XIX вв. и ее западноевропейские параллели. Смоленск, 1991; *Томашевский Б.В.* Комментарии // Ирои-комическая поэма. Л., 1933; *Bar F.* Le genre burlesque en France au XVII c.: Étude de style. P., 1960. *В.Б.Семёнов*

ИРО́НИЯ (греч. eirōneia — притворство, насмешка) — осмеяние, содержащее оценку того, что осмеивается; одна из форм отрицания. Отличительный признак И. — двойной смысл, где истинным является не прямо высказанный, а противоположный ему подразумеваемый; чем больше противоречие между ними, тем сильней И. Осмеиваться может как сущность предмета, так и отдельные его стороны; в этих двух случаях характер И. — объем отрицания, выраженный в ней, неодинаков: в первом И. имеет значение уничтожающее, во втором — корректирующее, совершенствующее. И. появляется в начале 5 в. до н.э. в древнегреческой *комедии*, где в числе действующих лиц выступает «ироник» — обыватель-притворщик, нарочито подчеркивающий свою скромность и незначительность. В эпоху эллинизма И. оформляется как риторическая фигура, усиливающая высказывание намеренным его переакцентированием. В той же функции И. переходит к римским риторам и становится одним из вариантов *аллегории*, который в дальнейшем используют гуманисты *Возрождения* (Госпожа Глупость у Эразма Роттердамского), авторы эпохи *Просвещения* (Дж.Свифт, Вольтер, Д.Дидро). Сохранившись до настоящего времени в качестве стилистического средства, И. передается через речь *автора* или *персонажей*, придавая изображению комическую окраску, означающую, в отличие от *юмора*, не снисходительное одобрение к предмету разговора, а неприятие его. Превращение И. в философскую категорию связывают с именем Сократа. Хотя сам Сократ не пользовался понятием И., оно стало определением его критической манеры со времен Платона. Сократовская И. состоит в отрицании как реальной, объективной истины, так и субъективного представления о последней; согласно И. такого рода, единственная истина — это самодовлеющее отрицание, о чем свидетельствует, в частности, знаменитое изречение философа: «Я знаю только то, что ничего не знаю». Принцип И. Сократа, утверждающий оспоримость и диалектичность абсолютного, был частично поддержан Аристотелем.

У писателей Нового времени (М.Сервантес, Ф.Кеведо или Л.Стерн) И. служит исходной позицией повествования, что предваряет тот философско-эстетический смысл, какой придает ей литература *романтизма*, обратившаяся к назревшей на рубеже 18–19 вв. антитезе «человек — мир». В немецкой романтической эстетике оформился особый тип романтической И., которая фиксирует постоянное движение мысли, беспредельность духовного начала, содержащего в себе идеальное как вечную мысль, не имеющую конечной обозначенности. Романтическая И. противопоставляет объективному миру гибкий подвижный идеал — поэтический вымысел, т.е. игнорирование художником, создателем произведения, реальных явлений и связей: воплощенное совершенное всегда может быть игнорировано более совершенным вымышленным. Т.о., романтическая И. становится основополагающим художественным принципом, отличающим творчество романтиков. Как синонимы к термину «романтическая И.» Ф.Шлегель, который его ввел («Критические фрагменты», 1797), употреблял слова «произвол» и «трансцендентальная *буффонада*», означающие свободную игру творческой фантазии вокруг всех и всяких жизненных проблем и противоречий. Такая форма субъективного отрицания явилась реакцией на идеологию меркантильного рационализма, дискредитировавшего человеческую индивидуальность. Эта суть романтической И. трансформирована у немецких романтиков второго поколения,

для которых уже очерчивалась зависимость духовного начала от действительности: в их произведениях И. относится не только к миру внешнему, но и к противопоставляемому ему внутреннему, субъективному. Сам романтический подход к жизни оказывается иронизирован — романтическая И. естественно приходит к самоотрицанию. В эту пору кризиса романтического сознания Шлегель говорил об И. уже только как о манере мышления, а не как об исходной позиции творчества. В новых исторических условиях, в учении К.В.Ф.Зольгера («Эрвин», 1815) И. представляет собой признание нисхождения идеала, преломления его в реальности, взаимосвязь и взаимовлияние этих двух противоборствующих начал. В этом направлении развивается понятие И. в философии Гегеля, вскрывающей диалектичность возвышенного и низменного, единство всеобщего идеального с частным материальным. Гегель подвергает критике романтическую И., усматривая в ней выражение страха перед закономерностями реального бытия и неверный творческий принцип, исключающий правдоподобие произведения. Гегель находит И. в факте диалектики всякого развития, и прежде всего исторического. В реализме 19 в., как и в литературе доромантического периода в целом, И. не имела статуса нормы эстетического сознания, т.к. на этих этапах субъективное мировидение было намного слабее, чем в романтизме. Здесь И. нередко сливалась с *сатирой* — чего совершенно не предполагала романтическая И., превращалась в *сарказм*, становясь средством разоблачения и обличения общественного устройства или отдельных сторон жизни. С.Кьеркегор критиковал романтическую И. за составляющую ее «*игру*», но в то же время шел, как и за Сократом, за немецкими романтиками, когда объявлял носителем И. субъект, индивидуальный дух, полемизируя тем самым с гегелевским объективированием И. («О понятии иронии с постоянным обращением к Сократу», 1841). Его трактовка И. как отношения личности к миру получила продолжение у экзистенциалистов (О.Ф.Больнов, К.Ясперс), отрицавших всякую истину, кроме экзистенциальной, кроме субъективного знания о жизни.

В искусстве 20 в. И. приобретает новые формы, одна из которых — авторская отстраненность от повествуемого через введение фигуры рассказчика (ранние новеллы и «Доктор Фаустус», 1947, Т.Манна; роман Г.Бёлля «Групповой портрет с дамой», 1971). И. несет в себе «эффект очуждения» в театре Б.Брехта — прием подачи привычных явлений как бы со стороны, вследствие чего зритель получает возможность заново оценить их и вынести о них нетрадиционное суждение, более истинное.

Лит.: *Гайденко П.П.* Трагедия эстетизма: Опыт характеристики миросозерцания С.Кьеркегора. М., 1970; *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973; *Зольгер К.-В.-Ф.* Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978; *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981; *Шлегель Ф.* Философия языка и слова // Он же. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2; *Strohschneider-Kohrs I.* Die romantische Ironie in Theorie und Gestalt. Tübingen, 1960; *Preisendanz W.* Humor als dichterische Einbildungskraft. München, 1963; *Allemann B.* Ironie und Dichtung. 2. Aufl. Pfullingen, 1969; *Behler E.* Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Darmstadt, 1972; *Prang H.* Die romantische Ironie. Darmstadt, 1972; Ironie als literarisches Phänomen / Hrsg. H.-E.Hass Köln, 1973; *Kierkegaard S.* Über den Begriff der Ironie. Fr./ M., 1976; *Melleo A.K.* English romantic irony. L., 1980; *Schnoll R.* Die verkehrte Welt: Literarische Ironie im 19. Jahrhundert. Stuttgart, 1989; *Behler E.* Ironie und literarische Moderne. Paderborn, 1997.

Д.Л.Чавчанидзе

«ИСКУ́ССТВО ДЛЯ ИСКУ́ССТВА», «чистое искусство») — сложившееся во Франции в 19 в. условное название ряда эстетических предпочтений и концепций, общий внешний признак которых — утверждение самоценности художественного творчества, независимости искусства от политики, общественных требований, воспитательных задач. По существу же в разных условиях концепции «И.д.и.» различны как по социальным и идеологическим истокам, так и по своему объективному смыслу. Часто концепции «И.д.и.» являются реакцией на повышенный «утилитаризм» отдельных школ и направлений, на попытки подчинения искусства политической власти или социальной доктрине. В подобных случаях защита «И.д.и.» оказывается самозащитой искусства от враждебных ему сил, отстаиванием его духовной специфики, его самостоятельности в ряду других форм сознания и деятельности. Стремление создать мир красоты вопреки некрасивой действительности исходит из преувеличенного представления о собственной мощи искусства в преображении жизни и часто приводит к эстетству. Впрочем, в реальной художественной практике провозглашение какого-либо художественного факта «чистым искусством» оказывается, как правило, сознательной или невольной мистификацией, часто прикрытием консервативной и иной непопулярной в данный момент тенденции (напр., в России в период либеральной активности 1860-х, когда сторонники «И.д.и.» защищали свой общественный консерватизм, прибегая к авторитету А.С.Пушкина).

Стремление к отстаиванию «чистого искусства» наблюдается в воззрениях Древнего Востока, в греко-римской античности (в «александрийской» поэзии, в римской литературе последних веков империи), в период позднего *Возрождения* — в *маньеризме*, *гонгоризме*. Впервые понятие «И.д.и.» сформулировано в книге Г.Э.Лессинга «Лаокоон» (1766). Идеи «И.д.и.» оформляются в определенную теорию в 19 в., во многом как реакция на крайности утилитаризма *Просвещения*. Учение И.Канта о практической незаинтересованности «суждения *вкуса*» (эстетических переживаний), отдельные формулы Ф.Шиллера об искусстве как об «*игре*» и об эстетической «видимости» (Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л., 1935. С. 636) послужили для романтиков не только подкреплением мыслей о свободе вдохновения, но, абсолютизированные, они стали теоретическим истоком концепции «И.д.и.». Век «железный» (Е.А.Баратынский) вызвал и расцвет социального анализа *реализма*, и ответную деятельность защитных сил искусства как такового. Их односторонность главенствует в эстетической мысли последователей *романтизма*. Характерное явление — школа «парнасцев» во Франции и ее мэтр Т.Готье (предисловие к роману «Мадемуазель де Мопен», 1835–36); их склонность к совершенной форме, стремление к выразительной пластике словесного изображения приводят к художественному эффекту; но это достигается ценою подчеркнутого игнорирования общественности и социальности. По словам Готье, сила Ш.Бодлера в том, что он «стоял за безусловную свободу искусства, он не допускал для поэзии иной цели, кроме поэзии» (Бодлер Ш. Цветы Зла / Вступ. ст. Т.Готье. М., 1908. С. 18). Характерное для «И.д.и.» противоречие: защита абсолютной независимости искусства оборачивается фактической несвободой в выборе тем, запретом на гражданские проблемы. Убежденным защитником теории «И.д.и.» был О.Уайлд.

Разновидностью «И.д.и.» является, в сущности, и современная натуралистическая продукция. Социальная острота, присущая, в частности, лучшим произведениям братьев Гонкур или Г.Флобера, растворяется у эпигонов в самоцельном копировании явлений, причем искусство подчас прямо объявляется исключительным средством наслаждения (в романах Ж.К.Гюисманса). Оплотом «И.д.и.» в отрицательном значении этого понятия становятся и разные формы «академизма» в изобразительном искусстве; выступая в защиту вечных норм красоты, они нередко активно противоборствуют воспроизведению современной реальности как «грубой» (борьба «академизма» с «передвижничеством» в России). Формалистические тенденции, встречавшиеся у некоторых представителей раннего *символизма* (С.Малларме), разрастаются в программы и школы, вроде *футуризма* и многочисленных последующих форм эстетического экстремизма. Так, некогда прогрессивная концепция самозащиты искусства вырождается в практическую пропаганду его самоликвидации. Становясь все более непопулярными, идеи «И.д.и.» в близкую нам эпоху чаще входят лишь составной частью в эстетические построения, выступающие против крайностей социологизма. Идея «И.д.и.» неожиданно обнаруживается под покровом борьбы с «интуитивизмом» традиционного искусствознания. Так, формалисты в поэтическом произведении видели лишь «*текст*», подлежащий разложению на приемы.

В русском искусстве лозунги «И.д.и.» стали по-настоящему воинствующими с 40–50-х 19 в., когда их полемически противопоставили *натуральной школе* или «гоголевскому направлению». Белинский в статье «Стихотворения М.Лермонтова» (1841) уверял: «Поэзия не имеет никакой цели вне себя, но сама себе есть цель» (Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 496). Позже в статье «Взгляд на русскую литературу 1847» под влиянием либерального окружения он изменил свой взгляд: «Мы тем не менее думаем, что мысль о каком-то чистом, отрешенном искусстве, живущем в своей собственной сфере... есть мысль отвлеченная, мечтательная. Такого искусства никогда и нигде не бывало» (Там же. Т.10. С.304). Со второй половины 19 в. наиболее острым предметом спора явились суждения Пушкина о свободе художника, высказанные в стихотворениях «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830) и др. Противники «гоголевского направления» (А.В.Дружинин, С.С.Дудышкин, П.В.Анненков, отчасти «молодые» славянофилы) абсолютизировали отдельные лирические формулы поэта («Не для житейского волненья...» и т.д.), выдавая их за основной мотив пушкинской эстетики и обходя их конкретно-исторический смысл. Решительно отвергая «И.д.и.», Н.Г.Чернышевский и Н.А.Добролюбов в силу известной своей ограниченности, метафизичности и полемической предвзятости не опровергли трактовки произведений Пушкина сторонниками теории «артистизма» и обратили свою критику против самого поэта, признавая его лишь великим мастером формы. Д.И.Писарев довершил низвержение Пушкина и закрепил недоразумение: отождествление собственно программы «И.д.и.», эстетской ее сути с требованием свободы вдохновения, внутренней независимости художника, а только это и отстаивал Пушкин. К школе «чистого искусства» в русской поэзии 19 в. привычно относили ряд поэтов (А.А.Фет, А.Н.Майков отчасти Н.Ф.Щербина в «антологических» стихах), потому что в своей поэзии они иногда демонстративно сторонились политической и гражданской проблематики. Тенденции этой школы в пору общественной реакции 1880-х сказались в поэзии А.Н.Апухтина, А.А.Голенищева-Кутузова, К.М.Фофанова. Но, в отличие от прежней эпохи, подобная поэзия не столько избегала гражданственности, сколько выражала разочарование в иллюзиях «всеобщего блаженства» (говоря словами А.К.Толстого), свойственных умонастроению определенных слоев либеральной интеллигенции; очевидно, она не укладывается в рамки «И.д.и.». В литературных школах, возникших вслед за символизмом (эгофутуризм, *имажинизм*, отчасти *акмеизм*), идея «И.д.и.» себя в сущности исчерпала на русской почве. В.Я.Брюсов, А.Белый и, особенно, А.А.Блок с течением времени все настойчивее утверждали связь поэзии с жизнью общества, хотя и ставили искусство выше любой духовной деятельности.

В.Д.Сквозников

ИСПОВЕДЬ в литературе — произведение, в котором повествование ведется от первого лица, при чем рассказчик (сам автор или его герой) впускает читателя в самые сокровенные глубины собственной духовной жизни, стремясь понять «конечные истины» о себе, своем поколении. Некоторые авторы прямо называли свои произведения: «Исповедь», определяя этим предельную откровенность — собственную: «Исповедь» (ок. 400) Блаженного Августина, «Исповедь» (1766–69) Ж.Ж.Руссо, «De profundis» (опубл. 1905) О.Уайлда, «Авторская исповедь» (1847) Н.В.Гоголя, «Исповедь» (1879–82) Л.Н.Толстого — или своего героя-рассказчика, в поэзии — лирического героя: «Исповедь сына века» (1836) А.Мюссе, «Исповедь молодой девушки» (1864) Ж.Санд, «Гусарская исповедь» (1832) Д.В.Давыдова, «Исповедь» (1908) М.Горького, «Исповедь хулигана» (1921) С.А.Есенина.

К жанру И. примыкают *дневник*, *записки*, *автобиография*, роман в письмах, которые могут принадлежать как художественной, так и художественно-документальной прозе — «Житие» протопопа Аввакума (1672–75), «Записки и приключения знатного человека, удалившегося от света» (1728–31) А.Ф.Прево, эпистолярный роман Ж.де Сталь «Дельфина» (1802), «Замогильные записки» (1848–50) Ф.Р.де Шатобриана, «Дневник» (опубл. 1956–58) братьев Гонкур, «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847), «Записки сумасшедшего» (1835) Гоголя, «Дневник писателя» (1873–81), «Записки из Мертвого дома» (1860–62), «Записки из подполья» (1864) Ф.М.Достоевского. Иногда И. выступает в совершенно чуждом ей проявлении — как сатирический, пародийный жанр — «Гражданин мира, или Письма китайского философа» (1762) О.Голдсмита.

Русские писатели 19 в. внесли свой вклад в развитие литературной И. В покаянном порыве Гоголь и Толстой готовы отказаться от самого существенного для художника — творчества, увидев в нем противоречие высшим религиозным законам совести. Гоголь осудил *сатиру* как язвительную клевету на ближнего, Толстой, в «Исповеди» которого В.Зеньковский находил «этический максимализм, некое са-

мораспятие» (Зеньковский В.В. История русской философии. Париж, 1948. Т.1. Ч. 2. С. 201), обратил внимание на растлевающую, косную по отношению к душам народным и к народной культуре сущность искусства. Наиболее приближены к жанру И., по общему признанию, произведения Ф.М.Достоевского. Не случайно они заслужили определение «романов-И.» (сначала в оценке Д.С.Мережковского в книге «Лев Толстой и Достоевский», 1901–02, затем и М.М.Бахтина — «Проблемы поэтики Достоевского», 1963). Исповедальность у Достоевского — в неразрывной связи с отмеченной Бахтиным *полифонией*: через нее осуществляется и на нее, в свою очередь, влияет. В философско-лирической прозе 20 в. (М.Пришвин «Фацелия», 1940; О.Бергтольц «Дневные звезды», 1959) исповедальность выражается в возвышающихся над бренной обыденностью «социального заказа» философских размышлениях о сокровенных проблемах творчества, о роли личности художника.

Со стремлением разрушить несопоставимое с актом творчества понятие идеологической нормы, догмата официальных идей времен «застоя» связана наметившаяся в И. последних десятилетий 20 в. тенденция к самообнажению героя при отсутствии мотива раскаяния. Более того, «исповедующемуся» присуще самолюбование, углубленное смакование низменных сторон человеческой души («Это я — Эдичка», 1976, Э.Лимонова; «Мама, я жулика люблю!», 1989, Н.Медведевой).

Лит.: *Власенко Т.Л.* Литература как форма авторского сознания. М., 1995; *Hepworth M.* Confession.L., 1982. *А.М.Ваховская*

ИСТОРИ́ЗМ в литературе — художественное освоение конкретно-исторического содержания той или иной эпохи, а также ее неповторимого облика и колорита. Проблема И. приобретает особый характер, когда речь идет об историческом жанре, т.е. о *романе*, *поэме*, *драме*, в которых ставится цель воссоздать человеческую жизнь прошедших времен. В этом случае писатель неизбежно сталкивается с требованиями И. и сознательно стремится их осуществить. Но в более скрытом и часто неосознанном виде И. выступает как неотъемлемое свойство любого подлинно художественного произведения, ибо И. есть прежде всего способность схватить ведущие тенденции общественного развития, проявляющиеся в общенародных событиях и индивидуальных судьбах. Подлинно художественное произведение всегда глубоко современно; оно воссоздает существеннейшие черты своего времени вне зависимости от того, какой теме посвящено — большим историческим событиям своей эпохи, интимной жизни личности или даже бытию человека среди природы. Но органичная современность истинного искусства есть не что иное, как выражение И. художественного освоения жизни, способности художника охватить жизнь в ее движении и развитии, изобразить ее как превращение прошлого в будущее, — иначе и нельзя воплотить настоящее.

Художественный И. качественно отличается от И. в науке. Задача художника состоит не в том, чтобы сформулировать закономерности исторического развития, а в том, чтобы запечатлеть тончайшие отражения общего хода истории в поведении и сознании людей. Показать внешнее воздействие исторических событий на человеческие судьбы можно в простом документальном *очерке*; роман, ограничивающийся этой задачей, не будет подлинно художественным, ибо искусство призвано воплотить конкретно-историческое содержание в целостном образе человека. Для этого вовсе не обязательно изображение больших событий эпохи. Даже интимная лирика А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Ф.И.Тютчева, Н.А.Некрасова, И.Ф.Анненского, А.А.Блока подлинно исторична; в лирических образах, созданных этими поэтами, отчетливо выразился конкретный смысл той или иной эпохи русской истории.

Подлинно художественные произведения, начиная с древнейших эпопей, всегда передает исторический смысл своего времени. Даже мифологические образы гомеровского эпоса, в которых отношение человека к природе и обществу отразилось в иллюзорной форме, вовсе не исключают художественного освоения исторического содержания эпохи. Вместе с тем, почти вся литература — за исключением комических и «низких» жанров (*комедия*, *фарс*, *сатира*, *менипея*, *фацеция*, *шванк* и др.) — вплоть до 18 в. обращена преимущественно в прошлое, основывается на преданиях предшествующих эпох. Античная трагедия, средневековый эпос, поэма и драматургия *Возрождения* и *классицизма* немыслимы без эстетического требования «эпической (или трагической) дистанции» и, как правило, воссоздают события давно прошедших времен. Но это вовсе не значит, что они могут быть поняты как исторические жанры в современном смысле этого слова. Вплоть до Нового времени человечество не обладало подлинно историческим мышлением и знанием. Даже гений У.Шекспира не мог воссоздать в трагедиях, написанных на материале «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха и средневековых хроник, подлинные конкретно-исторические коллизии рабовладельческого и феодально-родового общества; точно так же не следует искать в этих трагедиях изображения реального облика далеких времен, хотя многие отдельные черты и сам ход событий они воспроизводили верно.

Обращение литературы к прошлому было обусловлено прежде всего принципиально возвышенным и «поэтическим» характером искусства слова в добуржуазную эпоху: создание высокой поэзии начиналось с выбора «высокого», освященного временем и преданием, предмета. Н.Буало, напр., так мотивировал необходимость изображения старины: «Преданья древности исполнены красот. Сама поэзия там в именах живет Энея, Гектора, Елены и Париса...» (Поэтическое искусство. М., 1957. С. 87). Обращение к прошлому не имело целью верно изобразить это прошлое; теоретики и поэты спорили лишь о том, в какой степени можно изменять известный (нередко из легенды) ход события (суждения по этому поводу есть у Аристотеля, Горация, П.Корнеля).

Вместе с тем поверхностна вульгарно-социологическая формула, согласно которой классицисты, напр., попросту «переодевали» современников в древние костюмы. Конечно, Корнель и Ж.Расин осваивали в своих «исторических» трагедиях коллизии современности. Но обращение к прошлому было не простым «переодеванием». Оно давало определенную перспективу, по-

зволяло подняться над мелочами и частностями и увидеть стержневой поток современного общественного развития. И если классицизму присуща художественная абстрактность, т.е. недостаточность И., то это обусловлено не перенесением действия в прошлое, а самой природой классицистического искусства. Это ясно выступает при сопоставлении классицистической драмы с шекспировской. Обращаясь к преданиям прошлого, Шекспир не столько «переодевает» своих современников, сколько выводит их на широкий простор истории. Он не воссоздает прошлое, но все же в полной мере связывает настоящее с прошлым и, схватив, т.о., само движение истории, заглядывает в грядущее, обнажает скрытые в современном человеке и обществе возможности. Поэтому творчество Шекспира проникнуто глубочайшим И. В то же время черты реальной жизни Англии рубежа 16–17 вв. только проступают сквозь лики его трагических героев.

Через два столетия проблема И. предстанет в английской литературе совершенно в ином виде. Выделится собственно исторический жанр — прежде всего в творчестве В.Скотта; достигнет высокого уровня и роман о современности, в котором запечатлен реальный облик страны и эпохи (Д.Дефо, Г.Филдинг, Т.Дж.Смоллетт, О.Голдсмит, Л.Стерн, У.Годвин). Проблема И. в воссоздании прошлого поставлена уже в книге Г.Лессинга «Гамбургская драматургия» (1767–69). Значительные элементы такого И. есть в драмах Ф.Шиллера (особенно в трилогии о Валленштейне) и И.В.Гёте. Большую роль в становлении И. сыграла литература романтизма, остро поставившая проблемы национального своеобразия исторического развития. Наиболее отчетливо формируется И. в творчестве Скотта. Переход к буржуазному образу жизни, ранее всего совершившийся в Англии, дал писателю возможность ощутить смену эпох, кардинальное различие социальных отношений, быта, психологии *Средневековья* и Нового времени. После Скотта начинается интенсивное развитие действительно исторической литературы; создаются исторические повествования и драмы Пушкина, П.Мериме, Н.В.Гоголя, У.Теккерея, Г.Флобера, Ш. Де Костера, действительно воссоздавших прошлое и в его историческом содержании, и в его неповторимом облике. Становление исторического жанра имело значение для литературы в целом, ибо привело к осознанию самого понятия И. Идея И. является главной идеей предисловия О.Бальзака к его «Человеческой комедии», где говорится, что именно «Скотт возвысил роман до степени философии истории...» (Собр. соч.: В 15 т. М., 1951. Т. 1. С. 5). «В наше время, — писал Пушкин, — под словом роман разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», 1830).

Не следует думать, что это торжество И. в литературе о прошлом и о современности означало полное «превосходство» (с данной точки зрения) писателей 19 в. над Шекспиром. Шекспировский И. сохранил «превосходство» в том смысле, что Шекспир как бы слил воедино прошлое и современность; это определяло непревзойденную историческую грандиозность его образов. Между тем в литературе 19 в. осуществилась типичная для этого времени «специализация». Чтобы «сравняться» с Шекспиром, необходим был новый синтез; в 19 в. уникальным образцом явилась в этом отношении эпопея Л.Н.Толстого «Война и мир» (1863–69). Прошлое и современность выступают здесь также в нераздельном единстве. Характерно, что исходным пунктом «Войны и мира» явился замысел романа о современности, о вернувшемся из Сибири декабристе; лишь потом художник погрузился в события начала века. Повествование Толстого «конгениально» Шекспиру по размаху И.

Лит.: *Бальзак О.* Об искусстве / Сост. В.Р.Гриб. М.; Л., 1941; *Толстой Л.Н.* О литературе. М., 1955; Проблемы реализма (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе. 12–18 апр. 1957). М., 1959; *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961; *Siskin C.* The historicity of romantic discourse. N.Y.; Oxford, 1988.

В.В.Кожинов

ИСТОРИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́ТИКА — раздел *поэтики*, изучающий генезис и развитие содержательных художественных форм. И.п. связана с поэтикой теоретической отношениями дополнительности. Если теоретическая поэтика разрабатывает систему литературоведческих категорий и дает их понятийно-логический анализ, через который выявляется система самого предмета (художественной литературы), то И.п изучает происхождение и развитие этой системы. Слово «поэтика» обозначает и поэтическое искусство, и науку о *литературе*. Оба этих значения, не смешиваясь, присутствуют в *литературоведении*, подчеркивая единство в нем полюсов предмета и метода. Но в теоретической поэтике акцент ставится на втором (методологическом) значении термина, а в И.п. — на первом (предметном). Поэтому И.п. изучает не только генезис и развитие системы категорий, но прежде всего само искусство слова, сближаясь в этом с историей литературы, но не сливаясь с ней и оставаясь теоретической дисциплиной. Указанное предпочтение предмета методу проявляется и в методологии И.п.

И.п. как наука сложилась во второй половине 19 в. в трудах А.Н.Веселовского (предшественниками его были немецкие ученые, прежде всего В.Шерер). В основе ее методологии — отказ от всяких априорных определений, предлагаемых нормативной и философской эстетикой. По Веселовскому, метод И.п. — исторический и сравнительный («развитие исторического, тот же исторический метод, — только учащенный, повторенный в параллельных рядах в видах достижения возможно полного обобщения» (Веселовский, 47). Примером односторонних и неисторических обобщений была для Веселовского эстетика Гегеля, в т.ч. его теория *литературных родов*, построенная только на основании фактов древнегреческой литературы, которые были приняты за «идеальную норму литературного развития вообще» (с. 243). Только сравнительно-исторический анализ всей мировой литературы позволяет, по Веселовскому, избежать произвольности теоретических построений и вывести из самого материала законы зарождения и развития изучаемого явления, а также выявить большие стадии литературного процесса, «повторяющиеся, при стечении одинаковых условий, у разных народов» (с. 46). У основателя И.п. в самой формулировке метода была задана дополнительность двух аспектов — исторического и типологического. После Веселовского будет меняться понимание соотношения этих аспектов, они начнут рассматриваться

более дифференцированно, акценты будут смещаться то на генезис и типологию (О.М.Фрейденберг, В.Я.Пропп), то на эволюцию (в современных работах), но дополнительность исторического и типологического подходов останется определяющей чертой новой науки. После Веселовского новые импульсы развитию И.п. дали труды Фрейденберг, М.М.Бахтина и Проппа. Особая роль принадлежит Бахтину, который теоретически и исторически эксплицировал важнейшие понятия становящейся науки — «большое время» и «большой диалог», или «диалог в большом времени», эстетический объект, архитектоническая форма, жанр и др.

Одна из первых задач И.п. — выделение больших стадий или исторических типов художественных целостностей с учетом *«большого времени»*, в котором протекает медленное формирование и развитие эстетического объекта и его форм. Веселовский выделял две такие стадии, называя их эпохами «синкретизма» и «личного творчества». На несколько иных основаниях две стадии выделяет Ю.М.Лотман, именуя их «эстетикой тождества» и «эстетикой противопоставления». Однако большинством ученых после работ Э.Р.Курциуса принята трехчастная периодизация. Первая стадия развития поэтики, именуемая исследователями по-разному (эпоха синкретизма, дорефлексивного традиционализма, архаическая, мифопоэтическая), охватывает трудно исчислимые временные границы от возникновения предыскусства до классической античности: Вторая стадия (эпоха рефлексивного традиционализма, традиционалистская, риторическая, эйдетическая поэтика) начинается в 7–6 вв. до н.э. в Греции и в первых веках н.э. на Востоке. Третья (нетрадиционалистская, индивидуально-творческая, поэтика художественной модальности) начинает складываться с середины 18 в. в Европе и с начала 20 в. на Востоке и длится по сегодняшний день. С учетом своеобразия этих больших стадий художественного развития И.п. изучает генезис и эволюцию субъектной структуры (отношений *автора, героя, слушателя-читателя),* словесного художественного образа и *стиля,* рода и *жанра, сюжета,* эвфонии в широком смысле слова (ритмики, метрики и звуковой организации). И.п. — еще молодая, становящаяся наука, не получившая сколько-нибудь завершенного статуса. До сих пор не существует строгого и систематического изложения ее основ и сформулированности центральных категорий.

Лит.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936 (М., 1997); *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940; *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978; Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986; *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989; Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Curtius E.-R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.

С.Н.Бройтман

ИСТОРИ́ЧЕСКАЯ ПРО́ЗА — сочинения историков, ставивших своей задачей не только установление фактов прошлого, но и яркое, живое их изображение. В античном мире различали большую форму исторического повествования, т.е. историю всех событий за сравнительно большой период времени, и малую форму — монографию, посвященную какому-либо событию («Заговор Катилины», 63 до н.э., Саллюстия) или лицу («Агесилай» Ксенофонта, 5–4 в. до н.э.; «Жизнеописание Агриколы», 97, Тацита). В обеих формах изложение велось с помощью некоторых общепринятых приемов (географические и философские экскурсы, описания сражений, фиктивные речи действующих лиц). Деятельность ионийских *логографов* 6–5 вв. до н.э. (Гекатей, Гелланик и др.), повествовавших в основном о мифической древности, еще связана с традицией исторического эпоса. На рубеже между логографией и историей стоит Геродот, впервые сосредоточивший внимание на событиях недавнего прошлого и внесший в рассказ известную общеисторическую концепцию. Вершиной античной историографии является «История» Фукидида, описавшего современную ему войну (5 в. до н.э.). У его продолжателей (Ксенофонта) слабеют и научные и художественные достоинства. С 4 в. до н.э. историография разветвляется на два главных направления: прагматическое и риторическое. Цель прагматической истории — воссоздание внутреннего смысла событий, их причинно-следственной связи; виднейший ее представитель — Полибий (2 в. до н.э.). Цель риторической истории, наиболее близкой к художественной литературе, — воссоздание внешней картины событий во всей их яркости и живости. Внутри риторического направления имеются две тенденции — эпическая и драматическая; первая тяготеет к широте и обстоятельности, вторая — к глубине и напряженности; образец первой — Тит Ливий, второй — Тацит.

Во 2 в. до н.э. складывается римская И.п.: летописные обзоры («анналы»), монографии (сочинения Саллюстия), публицистические записки (сочинения Ю.Цезаря). Образование Римской империи дало толчок к созданию больших сводных обзоров всей предшествующей истории. Таковы «Римская история от основания города» Тита Ливия (на латинском языке, 1 в.), «История» Диона Кассия (на греческом языке, 3 в.); их труды стали основными источниками для позднейших компиляторов. И.п. эпохи империи развивается по двум линиям: анналистическая, достигающая вершин у Тацита (начало 2 в.), мастера драматической композиции и психологической характеристики; биографическая — у Плутарха, избравшего своим предметом жизнеописания выдающихся людей классического периода истории Греции и Рима. Плутарх вдохновил многих писателей — У.Шекспира, Ж.Ж.Руссо и др.

Античная И.п. была школой стиля для новоевропейской прозы. Она дала литературе Нового времени большое количество сюжетов и образов в готовой художественной обработке и закрепила в сознании поколений выработанные поздними античными историками представления о простоте и величии республик, о деятельности могущественных монархов, о тирании императоров — представления, исторически во многом неверные, но сыгравшие огромную роль в формировании гуманизма эпохи *Возрождения*, философии и эстетики *классицизма* 17 в. и *Просвещения*, литературы периода французской буржуазной революции.

Для раннего этапа развития средневековой литературы характерна нерасчлененность И.п., включение в нее сказаний, исторических повестей, преданий. Характер синтетических литературных памятников, отражающих состояние культуры данной эпохи в целом,

носят, напр., древнерусские *летописи* (10–17 вв.), анонимная грузинская летопись «Обращение Картли» (9 в.), японская летопись «Кодзики» (8 в.). Эти произведения сыграли выдающуюся роль в становлении национальных литератур.

Широко распространяется И.п. как особый литературный жанр на Востоке. Особенно большое значение для литературы имела деятельность китайских историков Сыма Цяня (ок. 145 — ок. 86 до н.э.) и его последователя Бань Гу (1 в. н.э.). Их произведения оказали влияние не только на дальнейшее развитие историографии, но и на художественную прозу. Блестящий стилист, Сыма Цянь умел создавать образные характеристики исторических деятелей прошлого. Отдельные места из раздела «Лечжуань» («Жизнеописания») его обширного труда «Ши цзи» («Исторические записки») стали классическим образцами древней китайской прозы. Затем литературное мастерство китайских историков приходит в упадок; И.п. вырождается в простые компиляции и хронику событий уже в Танскую эпоху, уступая место историческому роману.

Давние традиции имела И.п. в арабской литературе; она зародилась в 8 в. Ее крупнейшим представителем был ат-Табари (839–923), автор обширной «Истории», в которой сделана попытка объединить в одной книге все исторические предания арабов, как бытующие в устной традиции, так и зафиксированные в более ранних трудах. В Северной Африке и на Иберийском п-ве арабская И.п. процветала до 15 в.; последним ее крупным представителем был Ибн Хальдун (1332–1406), автор «Книги поучительных примеров», излагающей историю мусульманских народов. Арабская историография оказала влияние на И.п. других стран, в т.ч. Испании. В Иране, Ираке и Турции И.п. преимущественно сводилась к изложению преданий о жизни пророка. В свою «Историю Армении» Мовсес Хоренаци (5–6 вв.) широко включил предания и легенды армянского народа. Его творчество, а также сочинения Егише (5 в.), Себеоса (7 в.), Иоанна Мамиконяна (8 в.) оказали значительное воздействие на формирование художественной прозы.

В Западной и Центральной Европе античная традиция в области И.п. практически не прерывается. В Византии, начиная с 4–5 вв., расцветает жанр агиографии (*жития* святых и мучеников), в которой религиозно-церковный элемент сочетался с легендарным и историческим. И.п. представлена также собственно «историей» (повествование об отдельном историческом событии) и *хроникой* (краткий обзор важнейших событий мировой истории). Это разделение оформляется к началу 6 в. Витиеватым языком написана «История» позднего эпигона античности Феофилакта Симокатты (7 в.), но появляются и произведения, более простые по стилю. К 10 в. И.п. в Византии принимает форму монашеских хроник; выдвинув ряд крупных писателей (патриарх Никифор, Георгий Амартол, 9 в., Симеон Метафраст, 10 в.), она постепенно приходит в упадок.

В Западной Европе первоначально И.п. развивается на латинском языке. Таковы сочинения Григория Турского (6 в.), Фредегара (7 в.), Эйнхарда (770–840). В ряде стран исторические сочинения пишутся на латыни и позднее, напр., «Деяния датчан» Саксона Грамматика (ок. 1140 — ок. 1208), «История Польши» Яна Длугоша (1541–80). Латинская историография повлияла на формирование И.п. на национальных языках, которая появляется в конце 12 в. Из массы посредственных сочинений следует выделить «Завоевание Константинополя» — простой и точный рассказ о 4-м крестовом походе, принадлежащий французскому рыцарю Жоффруа де Виллардуэну (начало 13 в.), «Саксонскую всемирную хронику» (ок. 1225), «Хронику» итальянца Дино Компаньи (1260–1324), «Историю Шотландии» Джона Фордуна (ум. 1384). Литературным мастерством, свежестью, обилием деталей отмечены «Мемуары, или История и хроника христианнейшего короля Людовика Святого» (закончены 1309) Жана де Жуанвиля (1224–1317). Ценный источник изучения быта и нравов Италии на исходе *Средневековья* — «История Флоренции» Джованни, Маттео и Филиппе Виллани (14 в.). Крупнейшим летописцем своего времени был Жан Фруассар (ок. 1337 — после 1404), автор «Хроники», охватывающей события с 1325 по 1400. На стиль его сочинения, напоминающего увлекательный авантюрный роман, повлияла модная в то время *куртуазная литература*; в свою очередь, оно оказало влияние на развитие других прозаических жанров. К концу Средневековья И.п. утрачивает простоту и непосредственность более ранних образцов; опыт античности забыт, вытесненный риторикой и фактографией историографов и хронистов, писавших при феодальных дворах. Даже стиль Ф.де Комина (1447–1511) в его «Мемуарах» неуклюж и тяжеловесен, но стремление разобраться в сущности описываемых событий, отбросив ссылки на «провидение», уже предвещает *Возрождение*.

Эпоха Возрождения обновила И.п., приблизив ее к памятникам античности, заложила основы буржуазной историографии Нового времени. В центре внимания представителей И.п. 15–16 вв., кроме вопросов политических, социальных и морально-этических, находились также вопросы языка и стиля. И.п. выдвинула в эту эпоху ряд значительных писателей: Н.Макиавелли и Ф.Гвиччардини в Италии, хронисты Р.Холиншед и Г.Холл в Англии, П.де Б.Брантом и Агриппа д'Обинье во Франции; их исторические сочинения, как и произведения ряда средневековых историков, служили источниками сюжетов и мотивов для поэтов (Жофруа де Виллардуэн — для Т.Тассо; Саксон Грамматик, Холл и Холиншед — для У.Шекспира).

Значительные образцы И.п. выходят из-под пера Вольтера, автора сочинения «Век Людовика XIV» (1851), Ф.Шиллера, написавшего «Историю отпадения Соединенных Нидерландов от испанского владычества» (1788), Н.М.Карамзина, чья «История государства Российского» (1804–18, опубл. 1816–29) является своеобразным художественным произведением, запечатлевшим не только политический идеал историка, но и художественную концепцию русского национального характера; написанное сочным и ярким языком, это сочинение дало А.С.Пушкину материал для его драмы «Борис Годунов» (1824–25), а В.Г.Белинский назвал «Историю» «великим памятником в истории русской литературы». Сам Пушкин написал «Историю Пугачёва» (1834).

В конце 18 — начале 19 в. И.п. не только оказывала влияние на исторический роман (А.Дюма, В.Гюго), но, в свою очередь, использовала опыт писателей-романти-

ков, а также В.Скотта (Ф.Гизо и О.Тьерри во Франции, Т.Карлейль в Англии). Во второй половине 19 и 20 в. историография окончательно отделяется от литературы; однако исторические сочинения П.Мериме, некоторые труды Ж.Мишле, Т.Маколея, И.Тэна, Ж.Э.Ренана, русских историков — С.М.Соловьева, В.О.Ключевского, Е.В.Тарле стоят на высоком литературном уровне и могут рассматриваться как произведения художественной И.п.

Лит.: *Реизов Б.Г.* Французская романтическая историография. 1815–1830. Л., 1956; *Вайнштейн О.Л.* Западноевропейская средневековая историография. М.;Л., 1964; *Norden E.* Die antike Kunstprosa. Leipzig, 1898. Bd 1–2; *Bury J.B.* The ancient Greek historians. N.Y., 1909; *Peter H.* Wahrheit und Kunst: Geschichtsschreibung und Plagiat im klassischen Altertum. Leipzig; Berlin, 1911; *Pueter E.* Geschichte der neueren Historiographie. 3. Aufl., München;B., 1936; *Shotwell J.Th.* The history of history. N.Y., 1939. Vol. 1; *Thompson J.W., Holm B.J.* A history of historical writing. N.Y., 1942. Vol. 1–2; *Howald E.* Vom Geist antiker Geschichtsschreibung. München; Berlin, 1944; *Laistner M.L.W.* The greater Roman historians. Berkeley; Los Angeles, 1947.

М.Л.Гаспаров, А.Д.Михайлов

ИСТОРИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА — последнее крупное направление русской дореволюционной академической науки, имевшее расцвет в 1890–1910-х и продолжающее развиваться в современной фольклористике (неоисторическая школа). И.ш. зародилась и оформилась в России, ее представители установили связь *былин* и *исторических песен* с национальной историей, исследовали особенности сохранения в фольклоре исторической памяти народа. Предпосылки И.ш. обнаружились еще в 1818 в предисловии К.Ф.Калайдовича ко второму изданию сборника Кирши Данилова: он сопоставил героев фольклорных произведений с лицами, упоминаемыми в *летописях*. В 1863, когда в русской фольклористике почти безраздельно господствовала *мифологическая школа*, а миграционная теория только начинала оформляться, вышла книга Л.Н.Майкова «О былинах Владимирова цикла», содержавшая идеи будущей И.ш. Позднее как бы в ответ на полемичную статью В.В.Стасова «Происхождение русских былин» (1868, см. *Миграционная школа*), ученые (Н.П.Дашкевич, М.Г.Халанский) раскрыли картину связей русского *эпоса* с отечественной историей. С тенденциями И.ш. перекликалось исследование А.Н.Веселовского «Южнорусские былины» (1884).

Основные принципы И.ш. окончательно оформились в середине 1890-х в обобщающем труде ее крупнейшего представителя В.Ф.Миллера «Очерки русской народной словесности». Миллер подчеркивал отличие своего метода от метода миграционной теории: «Не отрицая высокого значения исследования *бродячих сюжетов* путем сравнительного метода, я вижу главный интерес наших былин в национализации этих сюжетов, стараюсь проследить историю былины в народных устах и отметить наслоения, отложившиеся на ней от разных эпох». Выявленная система исторических координат привела Миллера к твердому убеждению в том, что былины создавались в княжеской дружине и оттуда распространялись: «Слагались песни княжескими и дружинными певцами там, где был спрос на них, там, где пульс жизни бился сильнее, там, где был достаток и досуг, там, где сосредоточивался цвет нации, т.е. в богатых городах, где жизнь шла привольнее и веселее. Киев, Новгород (вероятно, также Чернигов и Переяславль) раньше их разорения половцами могли быть такими, так сказать, песенными центрами, как они были центрами зародившихся в 11 в. и расцветших в 12 в. произведений письменной литературы». В свете этого решался вопрос о среде бытования былин: «Участие в их исполнении профессиональных певцов, составляющих корпорацию, как старинные *скоморохи* или нынешние калики-слепцы, представляется несомненным. Только путем передачи былинной техники из поколения в поколение, учителем ученику, объясняются рассмотренные нами черты былины: ее запевы, исходы, поэтические формулы или loci communes, постоянные эпитеты и вообще весь ее склад... Крестьяне были только последними хранителями (нередко и исказителями) былинного репертуара. Но он сложился в другой среде» (Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности. Былины: В 3 т. М., 1897, 1910, 1924. Т. 2. Предисловие; Т. 3. С. 27–28; Т. 1. С. 52). Согласно И.ш., исследователь былины должен ответить на четыре основных вопроса: где, когда, в связи с какими историческими событиями она была создана и на какие поэтические источники опирались ее создатели. Отвечая на эти вопросы, ученики и последователи Миллера (А.В.Марков, А.Д.Григорьев, С.К.Шамбинаго, М.Н.Сперанский, Б.М.Соколов, Н.С.Тихонравов и др.) собрали и систематизировали огромный материал. Из летописей были извлечены многочисленные параллели к былинам: установлены прототипы имен, названий, а также реальные события, легшие в основу сюжетных ситуаций. Было осмыслено развитие русского эпоса во времени, создана его «историческая география». И.ш. приобрела международную известность и оказала влияние на некоторых иностранных ученых (Я.Махал, Р.Траутман, К.Стиф и др.).

В 20 в. И.ш. более других научных направлений подвергалась резкой и часто необоснованной критике со стороны господствовавшей в науке и подчинявшейся идеологическому диктату «марксистской фольклористики». Оппоненты упрекали И.ш. главным образом за «теорию аристократического происхождения былин». Однако, несмотря ни на что, традиции И.ш. в русской науке 20 в. развивались (Б.А.Рыбаков, С.Н.Азбелев и др.).

Лит.: *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. М., 1963. Т. 2.; *Гусев В.Е.* Историческая школа в русской дореволюционной фольклористике // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. М., 1965. Вып. 3; *Бахтина В.А.* Фольклористическая школа братьев Соколовых. М., 2000. *Т.В.Зуева*

ИСТОРИ́ЧЕСКИЕ ПЕ́СНИ см. *Песни.*

ИСТО́РИЯ ЛИТЕРАТУ́РЫ — часть *литературоведения*. Элементы историко-литературных подходов можно обнаружить в древних глоссариях и *схолиях*. В эпоху *предромантизма* и *романтизма* в связи с развитием принципов *историзма* и национального самосознания в конце 18 — начале 19 в. появляются первые И.л. Теоретические основы историко-литературной науки закладываются в работах Дж.Вико «Основания новой науки» (1725), И.Г.Гердера «Идеи к философии истории человечества» (1784–91), Ф.Шлегеля «Критические фрагменты» (1797), «Лекции о драматическом

искусстве и литературе» (1809–11). Наиболее значительные труды, посвященные историям национальных литератур Западной Европы: А.Поупа «Опыт о критике (1711), Дж.Тирабоски «История итальянской литературы» (1772), С.Джонсона «Жизнеописания наиболее выдающихся английских поэтов» (1779–81), Г.Уортона «История английской поэзии» (1772–82), Ж.Лагарпа «Лицей, или Курс древней и новой литературы» (1799–1805). В них обнаруживается стремление преодолеть нормативную эстетику *классицизма* и осознать своеобразие исторического развития национальной литературы. В процессе выделения историко-литературных подходов большую роль играли труды, направленные на осознание специфики античной литературы, миросозерцания древних греков, их отличия от художественного сознания поэтов Нового времени, а также работы текстологические, комментаторские, посвященные У.Шекспиру, И.В.Гёте, Ф.Шиллеру. Во Франции начала 19 в. успешно развивается литературоведческая мысль, подготавливающая историко-литературные исследования. Ж.Сталь («О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями», 1800; «О Германии», 1810) высказала идеи, предвосхитившие теоретические выводы И.Тэна и др. представителей *культурно-исторической школы* о связи особенностей национальной литературы с природными и политическими условиями; к ним возводила она тяготения народов: одних — к классицизму, других — к романтизму. На историко-литературные труды Г.Гервинуса, Г.Гетнера, К.Фишера оказали влияние историософские построения Г.В.Ф.Гегеля; под его воздействием находились также Ф.Де Санктис, И.Тэн, Ф.Брюнетьер, применявшие исторический принцип к изучению социально-политической жизни и усматривавшие объективный смысл и закономерности в историческом развитии. Тэн выдвигал в качестве первоочередного компонента создания истории искусства понятие «метода», он обосновывал «культурно-историческую школу», предлагая уяснять влияние на литературу естественного фактора (расы), исторического (среды) и публицистического (момента). Стоявшие на почве историзма ученые середины 19 в. высказывали мысль, что И.л. есть история идей и их форм, научных и художественных. Де Санктис признавал самостоятельность искусства и связывал развитие литературы с общественной историей («История итальянской литературы», 1870); вместе с тем он внимателен и к личности писателя, и художественным формам его творчества — родовым, жанровым, особенностям поэтического языка. Движение литературных идей изучал Брюнетьер, придававший большое значение эволюции *родов* и *жанров* поэзии и прозы, *драматургии*, стилям романтизма, «*натурализма*», «*искусства для искусства*», *реализма*. И.л. в трудах ученых иногда сливалась с общей политической историей, иногда принимала публицистический характер и воспринималась как область *критики*. На основе фактического материала, систематизированного хронологически и по типам художественного творчества, создали свои труды В.Шерер («История немецкой литературы», 1880–88) и Г.Лансон («История французской литературы. XIX век», 1894). Зарубежная историко-литературная наука 20 в. испытала значительное влияние марксистской методологии и советского литературоведения. Изучение социальных и классовых основ художественного творчества на базе «исторического материализма» осуществляли вместе с Г.В.Плехановым и затем В.И.Лениным также П.Лафарг, Ф.Меринг, Г.Лукач, Р.Фокс, Р.Гароди, А.Кеттл. Вместе с тем, были живы традиции «культурно-исторической школы» и компаративистского метода, требования объективности, фактической доказательности в исследовании литературного процесса. Возникновение новых теоретических концепций художественной деятельности (А.Бергсона, Б.Кроче), преимущественный интерес к субъективной, интуитивной творческой стихии ослабил внимание к объективно развивающемуся литературному процессу. Однако историко-литературная наука, отказываясь от позитивистской основы, вбирала в себя новые принципы, обращаясь к духовной жизни творца художественных ценностей. Так сложилась «*духовно-историческая школа*» и близкое ей «метафизическо-феноменологическое» течение в литературоведении, а также сходные концепции, утверждающие значение творческого «духа художника» и его неповторимой индивидуальности, в которых выразилось стремление сочетать социально-исторический подход с религиозно-философским, осмыслить двуединый исторический процесс — созидания художественных ценностей и их восприятия читателями. Зарубежная наука дала образцы соединения объективных принципов изучения развивающегося в пределах конкретного исторического времени литературного творчества и субъективного сопереживания, проникновения в духовную сферу художника слова, его интеллектуальную и эмоциональную жизнь, его сознание и подсознание, мир интуиций и даже инстинктов.

В России понимание связи развития литературы с историей общества и появление первых историко-литературных обозрений было подготовлено справочными книгами конца 18 — начала 19 в.: Н.И.Новикова («Опыт исторического словаря о российских писателях», 1772), Н.Ф.Остолопова («Словарь древней и новой поэзии», 1821), «Опыт литературного словаря» (1831), которые содержали некоторые историко-литературные сведения. Историко-литературный подход намечался в статьях Н.И.Греча, В.А.Жуковского, А.С.Пушкина, П.А.Вяземского; особенно отчетлив он в обозрениях А.А.Бестужева, И.В.Киреевского, а также Н.А.Полевого и Н.И.Надеждина, стремившихся подвести определенную философскую базу под литературное развитие. Опираясь на их труды, но с более глубокими эстетико-философскими обоснованиями строит свою концепцию В.Г.Белинский. В многочисленных экскурсах в прошлое литературы (см. его цикл статей о Пушкине 1843–46) критик следовал принципу *историзма*. Ставя задачи изучения самобытности и подражательности в русской литературе, ее народности, соотношения «реальной» и «идеальной» поэзии, двух потоков литературного развития, начинающихся еще в 18 в. («сатирического» и «риторического», или «реального» и «идеального» русла развития), возникновения *«натуральной школы»*. Одновременно с Белинским работает в области теории и истории литературы С.П.Шевырёв («История поэзии», 1835; «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов», 1836; «История русской словесности, преимущественно древней». 1846. Т. 1). Именно он выдвинутую еще

теоретиками классицизма проблему изучения родов и жанров стремится решать, учитывая весь ход их развития с античных времен. Концепция Белинского, опыты С.П.Шевырёва в области *исторической поэтики* отразились в работах А.П.Милюкова, А.Д.Галахова, других историков литературы второй половины 19 в.; продолжателями Белинского выступили Н.Г.Чернышевский и Н.А.Добролюбов. В трудах последних, а также Д.И.Писарева и их соратников историко-литературные анализы подчинены злободневным проблемам литературной критики. Работы А.Н.Пыпина, Н.С.Тихонравова, С.А.Венгерова, Я.К.Грота, Л.Н.Майкова в значительной степени определили содержание науки, аппарат исследования и его способы: установление связей с общественной культурой в широком смысле слова, стремление к уяснению специфики литературы, выделение периодов ее развития во взаимодействии с социальными установлениями и духовными потребностями нации. Историки литературы, придерживающиеся *мифологического* (Ф.И.Буслаев), *сравнительного* (братья Веселовские) или *психологического метода* (Д.Н.Овсянико-Куликовский, Н.А.Котляревский), не ушли от проблем И.л., внеся вклад в наблюдения над исторической поэтикой, общественной и индивидуальной психологией писателя и его героев, изучение «национализации» сюжетов, связей литературы с устным народным творчеством и мифологией.

И.л. второй половины 19 в. — наиболее обширная и влиятельная область литературоведения; такое ее положение сохранилось и в 20 в. Особый интерес представляют работы М.П.Алексеева и ученых его «школы», В.М.Жирмунского, Н.И.Конрада, А.И.Белецкого, Д.С.Лихачева, Г.Н.Поспелова, Г.А.Гуковского, Д.Д.Благого, А.Н.Соколова, ученых ИМЛИ и ИРЛИ РАН, создателей курсов И.л. Однако узость марксистской методологии, требующей выделения социально-классовой, идеологической доминанты, в большей или меньшей степени сказывающаяся в их работах, а нередко и преодолеваемая ими — также особенность отечественной историко-литературной науки 20 в. Актуальной задачей И.л. как науки является изучение истории жанров, стилей, литературных направлений. Неоднозначно решалась на протяжении последних веков сложная проблема периодизации И.л. В конце 18 — начале 19 в. ученые склонны были делить литературу на части: древних народов и новых, или же: античных и средневековых авторов; от них отделяли писателей эпохи *Возрождения* и более позднего времени. В начале 19 в. в русском литературоведении более активно стал применяться персональный принцип периодизации: период называли либо именем правителя (петровское время, елизаветинское, екатерининское, эпоха Александра I, Николая I), либо именем выдающегося писателя — ломоносовский, карамзинский, иногда выделяли период Жуковского, пушкинский, гоголевский период. Во второй половине 19 в. стали измерять литературный процесс по десятилетиям, усматривая особое «лицо» у каждого. Этот тип периодизации с развернутой характеристикой общественных настроений сохранялся в историко-литературных трудах до конца 19 в. Практиковались и смешанные принципы периодизации. В послереволюционное время на основе ленинского принципа периодизации освободительного движения в России выделяли дворянский, разночинский и пролетарский периоды. Иные принципы периодизации сложились у историков литературы в русском зарубежье (Д.П.Святополк-Мирский, И.И.Тхоржевский, П.М.Бицилли, Г.П.Струве).

Изучение жизни и творчества писателя — важная задача И.л. Еще в 19 в. возникла и сохраняется до наших дней проблема изучения творчества т.наз. «второстепенных» авторов. Историко-литературная наука изучает проблемы традиций и новаторства, вклада выдающейся творческой индивидуальности в литературное движение, историю взаимоотношений национальных литератур, историю взаимодействий литературы с другими искусствами.

Лит.: История всемирной литературы: В 9 т. М., 1983–94. Т. 1–8; Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. Саратов, 1988; Очерки по истории культуры. Памяти А.В.Предтеченского. Саратов. 1994; *Tieghem P.van.* Les tendances nouvelles en histoire littéraire. P., 1930; *Jauss H.R.* Literaturgeschichte als Provokation. Fr./M., 1970.

В.Н.Касаткина

К

КАВКА́ЗСКАЯ ГРУ́ППА ПО́ЛЬСКИХ ПО́ЭТОВ (польск. polscy poeci kaukascy) — наименование неформальной группы сосланных на Кавказ участников национального восстания 1830–31 — польских писателей и поэтов (М.Бутовт-Анджейкович, С.Винницкий, Х.Корсак, Т.Лада Заблоцкий, К.Петрашкевич, В.Стшельницкий, Л.Янишевский и др.), в творчестве которых отразилось характерное для *романтизма* увлечение «ориентальной» темой (использование местных сюжетов и мотивов, описание кавказской природы). В произведениях поэтов К.г.п.п., выразивших пессимизм своего поколения в противопоставлении Кавказа как части Востока — современной им европейской действительности, ощутимо влияние *байронизма*, лирики А.Мицкевича, запечатлевшего в «Крымских сонетах» (1826) своеобразие восточной цивилизации, творчества А.С.Пушкина (Т.Лада Заблоцкий перевел его «Кавказского пленника», опубл. 1855), М.Ю.Лермонтова, А.А.Бестужева-Марлинского. Вместе с тем, Восток для польских «кавказцев» — тех, кто, по выражению Янишевского, «стонал, прикованный к скалам Кавказа», не только служил искомой антитезой Европе (изображение первозданной природы места их ссылки и живущих здесь людей как близких к идеалу естественной простоты) и источником пополнения литературного реквизита экзотическими образами и метафорами, но был местом изгнания, пространством неволи. Это обстоятельство обусловило наполнение традиционных для романтизма мотивов изгнания, ностальгии, разлуки конкретным драматическим содержанием. «Кавказцы» скромно оценивали свою роль в польской поэзии, создавая в произведениях, относящихся к жанрам окказиональной лирики, «песеною», «думою», импровизации, своеобразную биографию поколения и летопись своего времени. Стремясь к контакту с читателем на родине, поэты К.г.п.п. пересылали свои произведения в польские журналы («Гвязда», Киев, 1846–49; «Атенеум», Вильно, 1841–51, «Рочник Литерацкий», Вильно, 1849). Наиболее известным среди поэтов группы был Тадеуш Лада Заблоцкий (1813–47), приговоренный в 1835 к 22 годам кавказской ссылки за организацию совместно с другими польскими студентами в Московском университете тайного студенческого Общества любителей родной литературы. Свидетельствующий о неординарной литературной культуре, сборник его стихотворений 1831–44, включающий описания кавказской природы (Заблоцкий путешествовал по Армении, Азербайджану, Грузии), *элегии* на смерть друзей, *эпитафии*, записи в альбомы, был опубликован на родине в 1845. К.г.п.п., будучи тесно связана с литературой европейского романтизма, внесла в польскую литературу экзотический региональный колорит, и хотя не сформулировала особой программы, создала собственную среду и сыграла заметную роль в развитии связей между польской культурой и культурой народов России (произведения членов группы публиковались также в русском журнале «Кавказ»).

Лит.: *Прокофьева Д.С.* Поэзия «Кавказской группы» польских поэтов // Польский романтизм и восточнославянские литературы. М., 1973; *Она же.* «Струн вещих пламенные звуки...» (Страницы польско-русских литературных связей первой половины XIX в.). М., 1990; *Inglot M.* Polacy piszący na Kaukazie w 1 pol. XIX w. // Pamiętnik literacki. 1957. Z. 2; *Żywow M.* Polscy poeci kaukascy // Pamiętnik literacki. 1959. Z. 2. *В.В.Мочалова*

КАЛАМБУ́Р (фр. calembour) — основанная на многозначности (полисемии), *омонимах*, звуковом сходстве (омофонии) игра слов с целью достижения комического эффекта. Ср.: «Имя Осип не нравилось ей, потому что напоминало гоголевского Осипа и каламбур: «Осип охрип, а Архип осип» (Чехов А.П. Попрыгунья, 1892).

КА́ЛЬКА (фр. calque — копия) — слово или выражение, построенное по образцу соответствующих слов и выражений чужого языка. В русском языке многие калькированные термины и понятия с латинского, немецкого и французского языков обязаны своим происхождением М.В.Ломоносову и Н.М.Карамзину. Научные термины часто калькированы с латинского языка, где они были, в свою очередь, К. с греческого языка («предлог», «наречие», «междометие»). Посредством К. нередко передаются на другой язык идиоматические словосочетания: «убить время», «присутствие духа». Проблема К. — одна из важнейших проблем художественного *перевода*. Терминологическое употребление слова «К.» ввел французский лингвист Ш.Бальи в книге «Французская стилистика» (1927).

КАНО́Н (греч. kanon — норма, правило) — 1. Жанр *литургической поэзии*. По своему содержанию К. выражает суть празднуемого события и внутреннее его значение. К. бывают полные из девяти песней и неполные — из одной-четырех песней. Известен на Руси с 12 в.

Л.Н.Коробейникова

2. Система устойчивых норм и правил создания художественных произведений определенного стиля, обусловленного мировоззрением и идеологией эпохи. Художественный К. является образцом и критерием положительной оценки всех произведений, созданных по его правилам. Как эталон художественного творчества он не столько ставит ограничительные рамки, сколько указывает на внутреннюю, глубинную основу, из которой должен исходить и на которую должен ориентироваться художник. В узко профессиональном плане, в качестве «внешнего» выражения, К. может рассматриваться как ограниченный набор определенных приемов создания произведений. Особое значение художественный К. имел для литературы до 18 в., реализуясь в системе жанров через соответствующую каждому из них систему реальных и символических образов, *композицию*, традиционные формулы. С разрушением целостной идеологической основы и общезначимых этических норм в литературе Нового времени К. в смысле нормативных предписаний перестает существовать.

Лит.: *Афанасьев Н.* Каноны и каноническое сознание // Путь. 1933. № 39; *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973; *Померанц Г.С.* Иконологическое мышление как система и диалог семиотических систем // Историко-филологические исследования. М., 1974; *Бернштейн Б.М.* Традиция и канон // Советское искусствознание. 1980. М., 1981. Вып. 2. *Н.И.Пак*

КАНОНИ́ЧЕСКИЙ ТЕКСТ см. *Текстология, Воля автора.*

КАНТ см. *Духовные стихи.*

КАНТА́ТА (ит. cantata, от лат. canto — пою) — 1. Крупное стихотворное произведение, рассчитанное на музыкальное сопровождение, обычно в форме чередования арий, речитативов и хоров, написанных разными размерами; по содержанию — обычно праздничные стихи на случай, высокого аллегорического стиля, близкие к пиндарической *оде*. Различались К. более религиозного и эпического содержания (оратории) и более светского и лирического (собственно К.). Разрабатывалась в искусстве *барокко* и *классицизма* 17–18 вв.: Ж.Б.Руссо, К.В.Рамлер, Г.Р.Державин («Любителю художеств», 1791; «Персей и Андромеда», 1807) и др. *М.Л.Гаспаров*

2. Крупное вокально-инструментальное произведение торжественного или лиро-эпического характера, состоящее из сольных (арии, речитативы), ансамблевых и хоровых частей. Русские композиторы второй половины 19–20 в. сочиняли К. также на поэтические тексты, специально для этого не предназначавшиеся («На поле Куликовом», 1939, Ю.А.Шапорина на стихи А.А.Блока).

Лит.: *Jakoby R.* Die Kantate. Köln, 1968.

КАНТИЛЕ́НА (лат. cantilena — пение, напев) — короткая лиро-эпическая песня с музыкальным аккомпанементом в романском фольклоре раннего *Средневековья* (сохранилась лишь в латинских литературных обработках); дружинные К. предположительно были одним из источников «Песни о Роланде» (12 в.) и других шансон де жест (см. *Жеста*). *М.Л.Гаспаров*

КАНЦО́НА (ит. canzone — песня) — полутвердая форма итальянской поэзии (см. *Твердые формы*): строфа классической К. (песенного происхождения, ср. *Виреле*) состоит из восходящей части (два члена с тождественным расположением коротких и длинных стихов) и нисходящей части (один член, *кода*); целое стихотворение состоит из 5–7 строф и еще одной коды. В других литературах употребительна в стилизациях.

Пример строфы К. (Вяч.Иванов, по схеме Ф.Петрарки: AbC + AbC + cDdEE, где большие буквы — длинные, а малые — короткие стихи):

Великий Колокол на богомолье
Тебя позвал... Тоской
Затрепетала вдруг нетерпеливой
И вырвалась душа в свое приволье
(На подвиг иль покой?)
Из ласковых оков любви ревнивой...
И вновь над тонкой нивой
Тебя я вижу сирою Церерой:
С печалию и верой
Зовешь ты дождь и солнце на поля,
Где пленный сев таит еще земля.

М.Л.Гаспаров

КАНЦОНЬЕ́РЕ (ит. canzoniere — сборник песен) — средневековые рукописи 13–15 вв., объединявшие произведения куртуазных поэтов, которые сочиняли на романских языках. Большинство К. было записано в Италии. Наследуя эту традицию, Ф.Петрарка создает свое «Канцоньере» (окончательная редакция 1373–74), которое положило начало новому жанру европейской лирики — сборнику стихов одного поэта, объединенному образом лирического героя, общим замыслом, сквозными темами. *М.А.Абрамова*

КАПРИ́ЧЧИО (ит. capriccio — каприз) — с 16 в. обозначение виртуозной музыкальной пьесы свободной формы с неожиданными поворотами и эффектами, в 17–19 вв. — фантастических карикатур (гравюры Ж.Калло, Ф.Гойи), в 19–20 вв. — фантастического литературного произведения причудливого характера: «Принцесса Брамбилла: Каприччио в духе Калло» (1820) Э.Т.А.Гофмана, ранние рассказы Э.А.По в его книге «Гротески и арабески» (1840), эссе «Авантюрное сердце: Образы и каприччио» (1929–38) немецкого профашистского писателя Эрнста Юнгера.

***Лит.**: Федоров Ф.П.* Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э.Т.А.Гофмана. М., 1982. *А.Н.*

КАРИКАТУ́РНОЕ (ит. caricatura — перегрузка) — категория комического, преувеличенно-насмешливое изображение чего-либо: внешних свойств, черт характера, манеры говорить; ироническое утрирование. К. жестче юмористического, но мягче гротескового. От *пародии* К. отличается своей оригинальностью, тогда как пародия — это комическое обыгрывание чужого. К. встречается во многих произведениях литературы: герои Ф.Рабле, Фальстаф У.Шекспира, персонажи Ч.Диккенса, Н.В.Гоголя. В «Бесах» (1871–72) Ф.М.Достоевского в образе Кармазинова карикатурно изображен И.С.Тургенев. Примером окарикатуриванья исторических событий служит «Всеобщая история, обработанная «Сатириконом» (1911). Особую область К. в литературе составляют географические названия, имена собственные: «сельцо Вшивая-спесь», «Задирайлово-тожо» (Н.В.Гоголь. Мертвые души, 1842), «Анна Мартыновна Змеюкина, акушерка», «Эпаминонд Максимович Апломбов, жених» (А.П.Чехов. Свадьба, 1890).

Лит.: *Refort L.* La caricature littéraire. P., 1932; *Heuss Th.* Zum Ästhetik der Karikature. Stuttgart, 1954. *А.Е.Смирнов*

КАРНАВАЛИЗА́ЦИЯ — междисциплинарный (культурологический) термин, введенный М.М.Бахтиным в литературоведение (*историческую поэтику*), а также в смежные научные дисциплины (философскую эстетику, теоретическую поэтику, философскую и культурную антропологию, этиологию, семиотику) для обозначения воздействия античных и средневековых народных празднеств и обрядовых действ — «карнавала» — на образно-символическое мышление, творческую память и авторство, в особенности во внекарнавальных, внеколлективно-народных и внеофициальных условиях культурного творчества Нового времени. В границах литературоведческого мышления как такового К. — это, согласно Бахтину, перевод («транспонировка») обрядово-символического языка «карнавальной жизни» и «карнавального мироощущения» — определенного рода социально-диалогического опыта — на язык словесно-художественных образов, более или менее индивидуализированного воображения автора-творца. Отсюда основной парадокс этого понятия бахтинской философии культуры: термин К., теоретически и исторически освещающий целые пласты и этапы европейской (и мировой) литературы, оказывается невыводим и необъясним из т.наз. литературного

ряда самого по себе, сам нуждается в переводе — герменевтическом прояснении. Поскольку К. в литературе Бахтин понимает чрезвычайно широко, терминологическая определенность понятия (и соответственно, применимость самого термина) оказывается проблематичной в пределах литературных явлений, что и требует предварительного обращения к феноменологическому полюсу К. (т.е. к ее непосредственно воспринимаемой фактичности), как бы промежуточного или иного между карнавалом и К. Непосредственными и как бы сквозными признаками К. жизненного (а отсюда уже словесно-художественного) явления — в отличие от восприятия «трагического» или «эпического» — нужно считать, во-первых, его «особременность» и, соответственно, «фамильярный контакт» с ним; во-вторых, его «амбивалентность», т.е. его причастность одновременно воплощенной конечности и воплощенной же незавершенности (всякой формы и всякого существования), «смерти» и «воскресению», пародийному «развенчанию» и потенциальному «обновлению»; в-третьих — это «веселая относительность», которая обнаруживается в явлении, в человеческих и общественных отношениях, в жизни как таковой, когда становится очевидным несоответствие между внутренним и внешним, между условиями и условностями данной исторической формы существования и возможностями или предчувствиями какой-то совершенно иной правды и миропорядка, неосознанными или таящимися, скрытыми до времени за внешним фасадом, или «театром», вещей, ролей, поведения и языка.

Карнавал как непосредственный источник К. в средние века (на античном этапе — празднества типа сатурналий), по Бахтину, есть хронотопически-конкретное «овнешнение» той полноты откровенного присутствия и откровенного же отношения к миру «в аспекте становления», притом в положительном (точнее, серьезно-смеховом) аспекте, которая за обычной и необходимой внешностью жизни как бы невидима и неразличима, не имеет ни права голоса, ни вида; карнавал и был легальной (даже освященной) формой событийного (общенародного) переживания веселой незавершенности (можно сказать — веселого несовершенства) всего данного и утвержденного как бы раз и навсегда в качестве единственного возможного, должного или, во всяком случае безоговорочно «рокового». Оттого и *катарсис* в романах Достоевского (вопреки Вяч.Иванову и вообще преображающим вплоть до сего дня осознаниям, осмыслениям и обсуждениям «жестокого таланта») не столько трагический, по Аристотелю, сколько карнавальный или карнавализованный: он враждебен «окончательному концу». Равным образом, такое явление К. в античной литературе, как «сократический диалог» (наряду с *менипеей*), и его героя — Сократа, Бахтин (вопреки Ницше) совсем не склонен понимать как декадентскую «теоретическую» альтернативу трагическому, «дионисийскому» мировоззрению; Сократ героичен прозаически и амбивалентно (а не трагически), он «карнавализовал» человеческое мышление, т.е. сделал его реальным и свободным (как и предмет мышления — мир и человека), а потому и лишенным сакрального или метафизического ореола.

Связь К. и литературы раскрывается в комплексном феномене, который Бахтин расширительно называет «карнавалом». Карнавал — это, во-первых, тип восприятия («карнавальное мироощущение»), во-вторых, система поведения от всенародных карнавальных действ до отдельных жестов, в-третьих, — и этот момент объединяет два предыдущих — «язык символических форм» («Проблемы поэтики Достоевского». М., 1963. С. 163), причем такой, который до конца не переводим на «словесный язык», тем более на «язык отвлеченных понятий»; зато ему более адекватен «язык художественных образов», что и сделало возможным «транспонировку» карнавала в литературу и возникновение «карнавализованной литературы». Символика карнавала — символика абсолютной историчности («зиждительного» перехода-превращения — старого в новое, «смерти» в «воскресение») — определяет структуру словесно-художественных образов, но не формально, а изнутри творческого сознания. Как гротескно-мистерийная символика перехода К. — духовно-исторический феномен, далеко выходящий за пределы литературы: это скорее «воздух», «атмосфера» и общественного, и научного, и художественного сознания («Большим переворотам даже в области науки всегда предшествует, подготовляя их, известная карнавализация сознания». — Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 57).

К. в литературе, по Бахтину, может быть следствием непосредственного влияния празднеств карнавального типа (карнавального фольклора) на литературу или же следствием более или менее опосредованного влияния «карнавальной» — не-эпопейной и не-трагической — системы и структур художественного мышления на индивидуальное сознание автора. В работах Бахтина художественная система Рабле и его романа описывается как первый предел, «полифонический» роман Достоевского (см. *Полифония*) как второй предел. В первом случае карнавально-символическая «другость» в индивидуальном сознании художника («*память жанра*») отражает прямое воздействие средневекового карнавала (и его античных источников) на литературу; во втором случае необъяснимые прежде особенности поэтики Достоевского (соединение исповеди с фантастикой, серьезного со «смеховым» в высших идеологических сферах) позволили по-новому осмыслить целостность его художественного мышления. Несмотря на то, что понятие К. едва ли не самое известное и распространенное из всех бахтинских терминов, его продуктивность в историко-литературных, теоретических и иных исследованиях оказывается достаточно проблематичной. Это объясняется как минимум двумя основными причинами. Первая — Бахтин вынужден был сказать о К. только то и только так, как об этом можно было написать в 1960–70-е в границах «речевой тактичности». Вторая причина касается т.наз. «ситуации постмодерн» (в России и на Западе), т.е. того духовно-исторического горизонта («диалогизующего фона», по Бахтину), в границах которого теория карнавала и К. была прочитана и воспринята в 1960–80-е. Существенно новый социокультурный контекст 90-х привел к саморазрушению практически все прежние интерпретации К., обнаружив их неадекватность бахтинской мысли и, вместе о тем, новую, более адекватную и продуктивную встречу с бахтинской мыслью на рубеже 20 и 21 вв.

Лит.: *Clemente P.* Idee del carnavale // Il linguaggio. Il corpo. La feste: Per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin. Milano, 1983; *Bonafin M.* Prologia della cultura e Carnavale: Nota sui modelli di Bachtin e Lotman // Saggi su Bachtin la cura di Nicolò Pasero. Génova. 1984. № 1–2; *Schwab J.* Die Karnavalisierung des toten Mutterkorpers: Zur William Faulkners «As I. Lay Dying» // Poetik und Hermeneutik XIV: Das Fest / Hrsg. W.Hang und R.Warning. München, 1989; *Lachmann* R. Die karnavaleske Schreibweise: Dostojevskijs Gegenfeste // Idem. Gedächtnis und Literatur. Fr./M., 1990; *Idem.* Vorwort // Bachtin M. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Fr./M., 1995.

В.Л.Махлин

КАТАЛЕ́КТИКА (от греч. katalēktikos — конечный, усеченный) — подраздел *стиховедения* — учение о *клаузулах* (окончаниях) стиха, особенно о случаях несовпадения конца *стиха* и конца *стопы*. Так, акаталектическими (полномерными) считаются мужские окончания в *ямбах* и *анапестах*, женские в *хореях* и *амфибрахиях*, дактилические в *дактилях*; каталектическими (усеченными) — мужские в хореях, амфибрахиях, дактилях, женские в дактилях; гиперкаталектическими (наращенными) — женские в ямбах и анапестах, дактилические в ямбах, анапестах, хореях и амфибрахиях. В русском стиховедении эта терминология малоупотребительна. *М.Л.Гаспаров*

КА́ТАРСИС (греч. katharsis — очищение, прояснение) — термин античной философии и эстетики, обозначающий, по А.Ф.Лосеву, «сущность эстетического переживания», но исторически получивший два различных варианта своего основного значения: 1) характерный для драмы, в особенности трагедии, эмоциональный контакт читателя-зрителя с героем в момент его *катастрофы*; 2) свойственная любому произведению словесного творчества «встреча» сознаний *читателя* и *героя*, читателя и *автора*. История категории — процесс расширения первого (первоначального) ее значения, которое обычно связывают с именем Аристотеля, хотя далеко не очевидный смысл его предельно лаконичного высказывания в «Поэтике» об очищении «посредством сострадания и страха... подобных страстей» (49b24) расшифровывался всегда лишь в контексте общих представлений различных эпох об античной культуре в целом. Поворотный момент — переосмысление сущности К. в статьях Ф.Шиллера и И.В.Гёте. Трактовка категории у Шиллера — особенно в статье «О патетическом» (1793) — двойственна. С одной стороны, в эстетическом переживании он хочет видеть сочетание захватывающего сознание аффекта (страдания героя и сострадания созерцателя) с освобождающим действием интеллекта, который один только может обосновать моральную самостоятельность человека. Нравственное возвышение над собственным аффектом осуществляется при этом, по мнению Шиллера, и в герое, и в созерцателе, полностью отождествляющем себя с героем. От созерцания трагического в жизни эта ситуация отличается для философа всего лишь «вероятным», а не действительным характером изображенного события. Тем самым «аристотелевская» трактовка К. сочетается с почерпнутой из этого же источника идеей о том, что поэзия изображает не наличное, а возможное и вероятное. С другой стороны, Шиллер утверждает, что предмет, не нравящийся с точки зрения морали, может весьма привлекать с точки зрения эстетики. Эстетическая оценка предмета, основанная на потребности воображения в «свободной от всяких законов игре», как раз резко отделяет созерцателя от героя и от той моральной целесообразности, с которой соотносится его поступок. Здесь очевидны вариации кантовских идей об отличии эстетического от нравственного и познавательного и о его «бесцельной целесообразности», покоящейся на соответствии формы предмета закономерности *воображения*. С такой точки зрения К. — не сопереживание герою, а именно эстетическое переживание изображающей формы. Гёте в статье «Примечание к «Поэтике» Аристотеля» (1827) переводит спорное место о К. следующим образом: «Свое воздействие она заканчивает только после длительного чередования страха и сострадания — примирением этих страстей». По его мнению, Аристотель «толкует о построении трагедии», а не о ее «воздействии и притом отдаленном» на зрителя. Отсюда и замена понятия К. синонимичным, по-видимому, для Гёте понятием «умиротворяющей завершенности», которая «требуется» не только от трагедии, но и «от всех, в сущности, поэтических произведений». Развивая кантовский подход к проблеме эстетического, эта трактовка близка к шиллеровской идее «преодоления содержания формой». Та же идея — основа разработки категорий К. и катастрофы в «Психологии искусства» Л.С.Выготского.

Другая сторона проблемы К. — вопрос о специфических пространственно-временных условиях, в которых осуществляется событие «встречи» сознаний героя и читателя-зрителя на смысловом рубеже двух действительностей и преодоление разделяющей их границы в особом переживании «предела» героя и его жизни как целого. На почве теории трагедии от Аристотеля до Ф.Ницше и Вяч. Иванова идеальным воплощением таких условий представлялся театр. Граница между эстетической реальностью (миром героя) и внеэстетической действительностью, в которой находится читатель-зритель, здесь столь же наглядна, сколь и преодолима. Дистанция сведена к пространственной, что позволяет объединить героя и зрителя во вневременном настоящем переживания катастрофы. В то же время, согласно Ницше, итоговый эстетический смысл трагического действа создается реакцией зрителя не на катастрофу действующего лица, а на воплощенное в хоре его самосознание. Отсюда возможность непространственной и одновременно внеэмоциональной, а именно — диалогической трактовки К., понимаемого М.М.Бахтиным как «ответ» на чужую духовную активность.

В современной науке идее диалогического, т.е. сохраняющего взаимную чуждость, контакта сознаний героя и читателя противостоит возрождающая идею вживания концепция «рецептивной эстетики». Согласно афористическим формулировкам Х.Р.Яусса, с коммуникативной точки зрения К. — эстетическое «удовольствие от возбуждаемых речью (оратора) или поэзией собственных аффектов, которое может привести слушателя или зрителя как к переубеждению, так и к освобождению его духа», причем «эстетическая свобода» достигается «самонаслаждением в чужом наслаждении» (Jauss. S. 88, 166).

Лит.: *Шиллер Ф.* О патетическом // Он же. Собр. соч: В 7 т. М., 1957. Т. 6; *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965; *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1979; *Гёте И.В.* Примечание к «Поэтике» Аристотеля // Он же.. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10; *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Он же. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4; *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Он же. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1.; *Brunius T.* Inspiration and katharsis. Upsala, 1966; *Jauss H.R.* Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Fr./M., 1991. *Н.Д.Тамарченко*

КАТАСТРО́ФА (греч. katastrophē — поворот, переворот) — понятие, относящееся к теории драмы и обозначающее момент или период в жизни героев, характеризующийся остро кризисным положением (поражение войска в «Персах» Эсхила; разоблачение короля «мышеловкой» в «Гамлете», 1601, У.Шекспира, измена Катерины в «Грозе», 1859, А.Н.Островского). В пьесах с динамичным внешним действием К. является разновидностью *перипетии* и нередко совпадает с *развязкой*

(Ромео и Джульетта в склепе). Термин «К.», восходящий к «Поэтике» Аристотеля и использовавшийся в некоторых теориях драмы 19–20 вв., в настоящее время малоупотребителен.

КАТАХРЕ́ЗА (греч. katachrēsis — злоупотребление, неправильное употребление слова) — *метафора*, не ощущаемая как стилистический прием, т.е. или слишком привычная («ножка стола», «красные чернила»), или, чаще, слишком непривычная, ощущаемая как недостаток (обычно при многоступенчатой метафоре: «сквозь щупальцы мирового империализма красной нитью проходит волна...» — пародийная К. у В.В.Маяковского). *М.Л.Гаспаров*

КАТОЛИ́ЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕ́НИЕ — тенденции, связанные с возвращением интереса к католичеству у писателей и мыслителей Западной Европы и наметившиеся после Французской революции (1789–94), показавшей, к чему может привести утрата представлений о греховности человека и разрыв с христианской традицией. Там, где католичество оставалось государственной религией — во Франции, в Италии, Испании — оживлялась реальная, а не условная тяга к сокровищам этой конфессии. Там, где государственной религией стала та или иная разновидность протестанства, начались и продолжались обращения в католичество.

В Англии первые послабления католицизму забрезжили на рубеже 1820-х и 30-х, когда был принят Акт о гражданских правах католиков (1829), и стали явными, когда папа Пий IX получил возможность восстановить в Соединенном королевстве католическую иерархию (1850). В середине века (1845) римским католиком стал Джон Генри Ньюмен (1801–90), проповедовавший возврат ко многим допротестантским ценностям (т.наз. «*Оксфордское движение*»). Католичеством заинтересовались, а потом его приняли историк и политический деятель лорд Эктон (1834–1902); писательница Элис Мейнел (1850–1922) и ее муж, издатель; поэт Ковентри Патмор (1823–96); поэт Джералд Мэнли Хопкинс (1844–89), который вступил в Общество Иисуса (т.наз. иезуиты), и самый младший из них, Франсис Томсон (1854–1907), похожий на «*проклятых поэтов*» Франции (он был наркоманом и бродягой), хотя ничуть не поэтизировавший порок и изгойство. О.Уайлд (1854–1900) был ирландцем не из католической, а из протестантской и неверующей семьи, однако его смолоду тянуло к католичеству. Он стал католиком перед самой смертью, уже утратив дар речи. В 1901 в литературу вошел журналист Гилберт Кийт Честертон (1874–1936). Католиком он не был, родился и рос в просвещенной, но не набожной семье и пришел к христианству сам, пережив то, что св. Иоанн Креста называл «темной ночью души», испытывая огромную благодарность Богу за любые, самые скромные радости. Такое расположение души он называл «мистическим минимализмом». Его эссе, а позже — рассказы, стихи и романы были близки именно католичеству, хотя формально он стал католиком в 1922. Вместе с ним писали, проповедуя, его близкие друзья Хилер Беллок (1870–1953), Морис Бэринг (1874–1945), монсиньор Роналд Нокс (1888–1958). Родился католиком только полуфранцуз Беллок, но его католичество, окрашено далеко не в евангельские тона. В конце 1920-х он предсказал расцвет католического романа, и предсказание это скоро оправдалось. Появились романисты Ивлин Во (1903–66) и Грэм Грин (1904–91). Оба они перешли в католичество. Грину интересен и не противен коммунизм, Ивлину Во (при всех оговорках) — фашизм или франкизм. Оба пытались воскресить вполне развенчанные утопии: Во — доброго традиционного католичества, Грин — вседозволенности, которую он искренне принимает за истинность и свободу. Оба — сатирики и мизантропы, но у Грина все пронзает жалость, у Во — освещает видение рая. Паскалевская печаль и глубина Грина не предполагают идиллии. У Во идиллия связана с «доброй старой Англией», с высоким кодексом чести, с детской красотой замков и парков. Католиками были Дж.Р.Толкин (1892–1973) — автор нового эпоса («Сильмариллион», 1977; «Властелин колец», 1954–55), в книгах которого скрыта проповедь христианских ценностей, в первую очередь — апология кротости, отказ от силы и власти, и Мьюриел Спарк (р. 1918) — сатирик, близкий к И.Во. Члены т.наз. «высокой церкви», тяготеющий к католичеству — Т.С.Элиот, Дороти Л.Сэйерс, Чарлз Уильямс, — формально не «римские католики».

Во Франции после окончательного падения Наполеона (1815) обнаружились две тенденции: набиравший силу дух «прогрессизма» и прагматизма и ностальгическая тяга к идеальному католичеству. Первыми крупными писателями, выразившими тягу к христианству, были Франсуа Рене Шатобриан (1768–1848) и Альфонс Мари Луи Ламартин (1790–1869). Шатобриан внес этот новый дух в прозу, Ламартин — в поэзию. Шатобриан ближе к той стороне *романтизма*, которая связана с яркими красками и бурными страстями, Ламартин — чистейший лирик, исполненный светлой печали. Оба они — политические деятели до 1848. Шатобриан и Ламартин были еще в полном расцвете, когда появились крупнейшие прозаики, обычно причисляемые к «критическому реализму» — скептик Стендаль (1783–1842) и набожный О.де Бальзак (1799–1850). Соотношение веры Бальзака с его книгами очень сложно; во всяком случае, он никак не способствовал возврату к Церкви. Фелисите Робер Ламенне (1787–1854), католический священник, на рубеже 1820–30-х стал бороться за «свободу совести, свободу печати, свободу образования» и в 1830 создал вместе с друзьями журнал «Л'Авенир» («Будущее»). Папа запретил его. Ламенне издал в 1834 книгу «Слова одного верующего», которую папа осудил в специальной энциклике. Тогда Ламенне сложил сан и отошел от церковной жизни. Писатель Жюль Барбе д'Оревильи (1801–89), прославившийся книгой о знаменитом английском денди Дж.Браммеле, в конце 1840-х стал активным католиком, членом «Католического общества». Особое «преддекадентское» благочестие, тяготеющее к «безднам зла» (сборник «Дьявольские лики», 1874), позволило д'Оревильи увидеть великого поэта в Ш.Бодлере (после «Цветов Зла», 1857) и позже способствовать обращению Ж.К.Гюисманса.

Близко к католичеству, причем францисканского типа, творчество П.Верлена (1844–96). Жорж Карл (или Жорж Шарль Мари) Гюисманс (1848–1907) начинал натуралистом, склонным к описанию всяких «гадостей»; в 1884 написал книгу «Наоборот», которую называли Библией *декаданса*, потом занялся рассмотрением сатанизма (роман «Там, внизу», 1891), наконец резко изменил жизнь, поселился при траппистском монастыре

(1898) и написал там «Историю святой Лидвины» (1901). Непризнанного, почти нищего Леона Блуа (1846–1917) можно сравнить с К.Н.Леонтьевым, поскольку оба они яростно ненавидят современный им мир. Блуа — громогласней, его часто сравнивают с ветхозаветным пророком. Однако культ страдания принимает у него иногда не совсем христианские формы; как и Леонтьев, он словно бы рад, что такой плохой мир страдает. Эта тенденция с ним не угасла, но ни у кого из последующих писателей не была настолько яростной. Вне литературы жила и писала Тереза Мартэн (1873–97), известная теперь как св. Тереза из Лизьё. Скромная девочка из мещанской семьи, она возродила евангельскую тягу к «духовному детству» — осознанию своей немощи и полной вверенности Богу. Ее «История одной души», изданная в 1898, стала одной из любимых книг в христианском мире. Если прослеживать не земные, а «воздушные пути», видно, как связан с ней писатель, снова привлекший внимание к христианской словесности, Шарль Пеги (1873–1914). Он в детстве отошел от веры, был искренним социалистом и только в 1908, еще считая, что социализм связан со свободой, сказал: «Я нашел веру, я католик». Неприятие «мистической успокоенности» и отвращение к фарисейству были так сильны, что он никогда не причащался и не крестил своих детей. Боялся он и «богословия как схемы», никогда ничего не формализовал и жил евангельской верой в Божью помощь. Пеги — первый по времени католический писатель 20 в. Рядом с Пеги — поэт Франсис Жамм (1868–1938), являющий редкую во французской словесности детскую, благодарную веру.

Наряду с этой августино-францисканской традицией, в начале 20 в. в Сорбонне, где когда-то подвизался св. Фома Аквинский, возрождается томистская линия ясности и здравомыслия. Интерес к ней вернул «сверху» папа Лев XIII, в начале своего понтификата (1878–1903) провозгласивший томизм «вечной философией» Церкви. Новую жизнь ей дали философы, которых называют неотомистами; сами они считали такое определение неточным, поскольку не вносили нового в томизм. Крупнейший из них, Жак Маритен (1882–1973) дружил с Пеги, а позже и с Н.А.Бердяевым, спорил с ними, но никогда не ссорился, потому что, при всем своем несходстве, они были не идеологами, а христианами. Сходство между Пеги и Маритеном можно увидеть, если сравнить их обоих с Полем Клоделем (1868–1955) и более поздними писателями — Франсуа Мориаком (1885–1970), Жоржем Бернаносом (1888–1948). Клодель и эти писатели очень разные, но, в отличие и от Пеги, и от Маритена, они смотрят на мир с такой суровой печалью, что возникает мысль если не о протестантстве, то хотя бы о янсенизме. Чтобы лучше понять, как уживается в рамках правоверия скорбная взрослость и детская радость Жамма или гармоничность Маритена, вспомним, что католическое богословие различает «ordo naturae» («природный порядок», этот мир) и «ordo gratiae» (мир благодати, где царствует Бог). Одни рассказывают об одном из этих «порядков», другие — о другом. За пределы католичества вышел бы только тот, кто отрицал бы мир греха или Царство Божие. Клодель являет нам оба «порядка»: у него есть и царство страстей, и сияние святости. Он знает и умеет описать механизм страстей и освобождающую боль отказа. В пьесе «Полуденный раздел» (1906), связанной с его личным опытом, жесткость ничем не смягчена; в «Атласном башмачке» (1924) атмосферу страданий и соблазна разрежает неожиданная трогательность. Самых больших высот Клодель достигает в «Извещении для Марии» (1912), которое поражает своим мистическим реализмом; он знает тайные ходы той жертвенной любви, которая побеждает зло и спасает мир. Мориак и Бернанос намного ближе к реализму обычному, описывающему поверхность мира и те пласты внутренней жизни, которые в православной традиции называются «душевными». Сами они подчеркивали, что они не «католические романисты», а католики, пишущие романы. Если не мыслить в категориях греха и благодати, гибели и спасения, можно читать их как привычных, психологизирующих авторов. Клодель или Пеги, скорее всего, стали бы тогда непонятными или бессмысленными. Мориак ближе и к психологическому, и к нравоучительному роману, чем Бернанос. Мы попадаем в страшный и удушливый мир, где все мучают друг друга. Особое, тлетворное, мещанство так ненавистно ему, что он не боится наделять им религиозных людей, возвращаясь тем самым к евангельскому обличению фарисеев. Один из лучших его романов — «Фарисейка» (1941). Спасает от такого антихристова зла только добровольная жертва; людям дано «либо убивать тех, кого любишь, либо умирать за них» («Агнец», 1952). У Мориака жертва как бы бессмысленна, у него почти нет той победной трагедии, которую так хорошо описывал Клодель. Бернанос ставит в центр повествования жертвенную святость, подчеркивая ее непрезентабельность в падшем мире («Дневник деревенского священника», 1936). В его романах ощущается присутствие *демонического*, тогда как глухих, полуживых персонажей Мориака искушают скорее мир и плоть. Как и следует по Писанию, противостоять такому злу может только Божья сила. Нередко Бернанос описывает это почти на уровне *притчи*; в пьесе «Беседы кармелиток» (опубл. 1949) сильнее всех оказывается Бланш, живое воплощение не только физической слабости, но и малодушия. Записи Бернаноса об Испании времен гражданской войны «Большие кладбища под луной» (1938) выделяются в католической литературе тех лет трезвым и скорбным взглядом на Франко и фалангистов. Дух печального благородства роднит его с немного более поздними тенденциями французского христианского *экзистенциализма*, крупнейшим представителем которого был Габриэль Марсель (1889–1973), писавший не только трактаты, но и пьесы. Однако суть экзистенциализма, столь насущного в годы, когда мир вспоминал о личностном выборе, выразил лучше всего не Марсель, а Альбер Камю (1913–60), который считал себя атеистом. К католическим писателям Франции относится также Ж.Грин, выходящий порой за пределы мало-мальски традиционного христианства.

Лит.: *Бердяев Н.* О духовной буржуазности // Путь. 1926. № 3; *Федотов Г.* Религиозный путь Пеги // Путь. 1926. № 6; *Моруа А.* Литературные портреты. М., 1970; *Calvet J.* Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine. P, 1931; *Weinert H.* Dichtung aus dem Glauben. 2. Aufl. Hamburg, 1948; *Maugendre L.-A.* La renaissance catholique au début du XX^e^ siècle. P., 1963–64. Vol. 1–2; *Griffiths R.M.* The reactionary revolution: The catholique revival in French literature: 1870–1914. N.Y., 1966; *Guissard L.* Littérature et pensée chrétienne. P., 1969; *Vigini G.* Léon Bloy: Pelegrino de l'assoluto. Milano, 1972; *Estève M.* Le Christ, les symboles christiques et l'incarnation dans l'oeuvre de Bernanos. Lille, 1982; *Menendez A.J.* The catholic novel: An annotated bibliography. N.Y.; L., 1988; Barbey d'Aurevilly. Cent ans après. Genève, 1990; *Pierce L.* Wisdom and innocence. L., 1996.

Н.Л.Трауберг

КАТРЕ́Н (фр. quatrain, от quatre — четыре) — четверостишие, *строфа* из четырех строк. Система рифмовки в К.: abab (перекрестная рифма), aabb (парная), abba (опоясывающая). В персидской поэзии (*рубаи*) и в подражаниях ей употребляется форма aaba, реже aaaa. К. называются также 4-строчные строфы *сонета*. К. как самостоятельное стихотворение используется для надписей, *эпитафий*, *эпиграмм*, изречений. Пример:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется,
– И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

Ф.И.Тютчев (1869).

М.Л.Гаспаров

«КАФЕ́ЙНЫЙ» ПЕРИ́ОД. — В первые послереволюционные (1917) годы в России наиболее видимой и ощутимой формой проявления литературной жизни стали выступления литераторов (поэтов, прозаиков, критиков) в многочисленных литературных кафе. В Москве «К.»п. охватывает период с конца 1917 по середину 1922. Бытовые трудности, вызванные первой мировой войной, революцией, гражданской войной и эпохой «военного коммунизма», почти полное отсутствие бумаги, развал типографского дела, необходимость заработка на пропитание привели на эстрадные подмостки и за кафейные столики многих литераторов, в т.ч. и сугубо «кабинетных», которые ни до этого, ни позже в подобных публичных чтениях не участвовали.

Термин «К.»п. первоначально содержал оттенок иронии (самоиронии). Характеризуя это время, В.Я.Брюсов говорил, что «поэты пытались до некоторой степени заменить печать публичными выступлениями, авторским чтением с эстрады. Входить в обычай такие выступления начали еще до Октября, но развились именно в первые годы революции, когда, отстраненные от печатного станка, чуть не все стихотворцы потянулись к импровизованным кафедрам в разные кафе, — отчего этот период русской поэзии и называют «кафейным». Поэтические кафе нарождались и в Петрограде, и в провинциальных городах, но особенно много было их в Москве» (Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. № 7. С. 44). Иную сторону «К.».п. отмечает Вяч.Полонский, сам участник «кафейных» чтений, — в «Очерках литературного движения революционной эпохи» (М.; Л., 1928; раздел «Кафейный» период советской литературы): «Богема становилась законодательницей литературной моды. Наступал «кафейный» период русской литературы, когда богема захватила литературные позиции... В годы гражданской войны мы наблюдаем в России единственный случай, когда в развитии литературы значительную роль начинает играть кафе. Кафе Всероссийского союза поэтов, кафе «Кузницы», «Стойло Пегаса» одно время сделали Тверскую улицей литературной. В тесном помещении с небольшой эстрады поэты читали новые стихи, критики — свои этюды, профессора — ученые доклады, происходили жестокие диспуты, провозглашались новые слова. В «Домино» впервые были прочитаны Есениным его революционные вещи: «Товарищ», «Инония», «Сорокоуст»; здесь же сформировался упадочный цикл — «Москва кабацкая». Эпатировали неопытную публику Шершеневич и Мариенгоф. Имажинизм возник, развился и умер на Тверской, с концом «кафейного периода» кончился и имажинизм. На «кафейных» подмостках зарождались и бесславно погибали десятки других поэтических направлений» (с. 34–35). В этот период в Москве открывались и закрывались, переименовывались и вновь открывались литературные и литературно-музыкальные кафе «Питтореск» — «Красный Петух», «Кафе футуристов», «Домино» — «Кафе поэтов», «Десятая муза», «Бом» — «Стойло Пегаса», «Элит» — «Трилистник», «Музыкальная табакерка», «Не рыдай» и немало иных, менее известных. «Кафейная» литературная жизнь систематически освещалась текущей периодикой («Новости дня. Вечерняя газета», М.; «Вестник литературы», Пг. и др.). В архивах сохранились афиши, программки отдельных литературных вечеров этого периода, позволяющие восстановить хронику литературной жизни, уточнить датировку некоторых произведений. В московских кафе выступали А.В.Луначарский, В.Маяковский, В.Брюсов, А.Белый, С.Есенин, А.Н.Толстой, К.Бальмонт, В.Каменский, В.Ходасевич, И.Эренбург, В.Шершеневич, М.Кольцов, П.Коган, Вяч.Полонский, В.Инбер, М.Цветаева, Б.Пастернак, С.Городецкий, Вяч.Иванов и др. Звучали и голоса литераторов, наезжавших из Петрограда и провинции. «Кафейная» литературная жизнь в Петрограде и других городах носила менее выраженный характер, не заслоняя и иные формы (клубы, кружки, книжные лавки, издательства).

С появлением первых советских толстых и тонких литературных журналов — регулярно выходящих ежемесячников и еженедельников («Красная новь», «Печать и революция», «Молодая гвардия», «Прожектор», «Красная нива», «Огонек», «Крокодил» и др.), — возобновлением работы типографий и издательств, отъездом ряда литераторов (в провинцию, в зарубежье) активность «кафейной» литературной жизни резко падает. Осенью 1922 литературный альманах «Абраксас» (Пб., 1922, № 1. Октябрь; статья Л.Болотина «Литературная Москва») отмечал: «Кафейный период» московской литературы прочно умер. Вместе с ними умерли не только отдельные поэты, но и целые «литературные течения», периодом этим порожденные, им только существовавшие и к литературе имевшие весьма сомнительное отношение. Имажинисты, экспрессионисты, фуисты, «*ничевоки*» (только потому не «исты», что название у Тэффи взяли) — о всех них Москва начинает забывать. Литературные скандалы перестали быть достоянием широкой улицы, на инстинкты которой они, в сущности, и опирались» (с. 57). Наряду с «К.»п. иногда используется синонимичное, но менее конкретное понятие «устный (изустный) период советской литературы».

Лит.: *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. М., 1961. Кн. 1–2; Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания А.Мариенгофа, В.Шершеневича, И.Грузинова. М., 1990.

В.Н.Дядичев

«КВАДРИ́ГА» (польск. Kwadryga) — название литературной группы польских поэтов и ее журнала (Варшава, 1927–31). В группу входили С.Р.Добровольский, С.Флюковский, А.Малишевский, В.Себыла, Л.Шенвальд, В.Слободник и др., с нею был связан К.И.Галчиньский, в журнале печатался Ч.Милош. В программных выступлениях поэты «К.» отмежевывались от «безыдейности и аинтеллектуального витализма» «*Скамандра*» и «эстетизма» *Краковского авангарда*, в творчестве испытывая сильное влияние поэтики «Скамандра». Собственная программа ограничивалась неопределенными лозунгами

«общественного искусства и демократии», «поэзии труда». Своим патроном «К.» считала Ц.К.Норвида. Разнообразие творческих позиций не способствовало стабильности группы. Вскоре после общего старта пути поэтов расходятся.

Лит.: *Marks J.* Grupa poetycka Kwadryga. Warszawa, *1983.*

В.А.Хорев

КВАЛИТАТИ́ВНОЕ (качественное) стихосложение см. *Стихосложение.*

КВАНТИТАТИ́ВНОЕ (количественное) стихосложение см. *Стихосложение.*

КЁЛЬНСКАЯ ШКО́ЛА НО́ВОГО РЕАЛИ́ЗМА (нем. Kölner Schule des Neuen Realismus) — объединение писателей ФРГ, сложившееся в 1960-е. Стремилось к «новому реализму», к чувственно-конкретному, детально-вещному изображению повседневной действительности на ограниченном пространстве социально-психологической реальности, сознательно избегая моментов социальной критики. Руководитель и инициатор К.ш.н.р. — писатель и редактор кёльнского издательства «Кипенхойер унд Витч» Дитер Веллерсхоф. В 1962 он издал антологию прозаических этюдов и миниатюр «Один день в городе», в котором опубликовались молодые писатели, представлявшие новое направление в литературе. Их главным «врагом», антиподом, была «*Группа 47*», представлявшаяся им примером того, как «культурная индустрия переформировывает людей и учреждения, заставляя их служить себе». В 1965 после осеннего собрания «Группы 47» поэт, критик и эссеист Вальтер Хёллерер, издававший вместе с Хансом Бендором (с 1954) журнал «Акценте», придерживавшийся формалистической ориентации, сформулировал принципы «нового» («кёльнского») реализма — сужение человеческого и писательского опыта до чисто чувственных восприятий, обращение исключительно к «мелочам повседневности». Аналогичную позицию занимал Веллерсхоф, видевший задачи «нового реализма» в том, чтобы на место универсальных моделей бытия и общих представлений поставить чувственно конкретный отрезок реальности. Его точку зрения разделял Бендор, заявивший на встрече германистов в Москве в конце 1966, что определяющим в познании мира для «нового реализма» являются детали, «рассматриваемые в замочную скважину». Среди представителей К.ш.н.р. — Рольф Дитер Бринкманн, Гюнтер Хербургер, Гюнтер Зойрен, Рената Расп. Близок поэтике «чувственных восприятий» Петер Вайс, на раннем этапе своего творчества педантично фиксировавший фрагментарные «осколки» мира и призывавший отбросить «химеру», связь с моделями мышления и художественного отражения действительности. Значительное влияние на «новых» реалистов» оказывал последовательный разрушитель традиционного художественного языка Хельмут Хайсенбюттель, признававшийся в своей неспособности воссоздать в языке человека и разгадать окружающую реальность (свидетельство тому — его составленный из цитат роман «Конец д'Аламбера», 1970). Теоретические максимы Веллерсхофа, излюбленным героем которого является изгой общества отчуждения, воплощены в романах «Прекрасный день» (1966), «Граница тени» (1969), «Приглашаются все» (1972), «Красота шимпанзе» (1977). Типичны для К.ш.н.р. романы Бринкманна «Никто не знает больше» (1968) и «Неудачный сын» (1967) Ренаты Расп. «Кёльнскому реализму», помимо «микроскопичности» мировидения, свойственна и абсолютизация биологического начала, живописание шокирующих сцен изощренной сексуальности и жестокости (ярким примером этого является получивший скандальную известность роман Г.Зойрена «Праздник каннибалов», 1969). Очевидна также связь теории и практики К.ш.н.р. с французским «*новым романом*». К концу 1970-х радикализм эстетической программы К.ш.н.р. заметно смягчается — *монтаж* бессвязных обрывков речи и мыслей сменяется плавно-последовательной манерой повествования, хотя героями по-прежнему являются люди маргинальные в общественном и психологическом плане. Об эволюции представителей К.ш.н.р. можно судить по роману Зойрена «Пепел сигары» (1986), где возрождается социально-критическая проблематика, хотя диапазон авторского мировидения подчеркнуто заужен, ограничиваясь психологическим пространством героя.

Лит.: *Архипов Ю.И.* После бунта: Молодая литература ФРГ и Австрии на переломе // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. М., 1982; *Дранов А.В.* Западногерманский роман: Этапы и перспективы развития // Современный роман: Опыт исследования. М., 1990; Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945 / Hrsg. Th.Koebner. Stuttgart, 1971; Positionen im deutschen Roman der sechziger Jahre / Hrsg. H.L.Arnold. München, 1974; *Durzak M.* Gespräche über den Roman. Fr./M., 1976; *Merkes Ch.* Wahrnehmungsstrukturen in Werken des Neuen Realismus. Fr./M., 1982.

А.В.Дранов

КЁЛЬНСКИЕ ТЕО́ЛОГИ (нем. Kölnische Theologen) — группа противников гуманиста И.Рейхлина, в состав которой в начале 16 в. входили преподаватели факультета теологии Кёльнского университета Арнольд Тонгрский и Ортуин Граций, священник Виктор фон Карбен, инквизитор Яков Гоогштратен, а также инициатор сожжения Талмуда и других еврейских книг, крещеный еврей Иоганн Пфефферкорн. Наиболее видной фигурой группы и ее фактическим главой был Граций, получивший гуманистическое образование, однако не примкнувший к лагерю гуманистов. К.т. получили известность благодаря своей непримиримой позиции по отношению к Рейхлину в споре о ценности еврейских книг. Именно их избрали мишенью своих острот авторы «Писем темных людей» (1515–17). К.т. интересны прежде всего как явление культуры, которое доказывает, что, помимо гуманистических объединений, существовали и организованные по схожему принципу кружки враждебной гуманизму направленности. Из литературного наследия К.т., получивших от своих противников-гуманистов прозвище «обскуранты», следует назвать сочинения Пфефферкорна «Еврейское *зерцало*» (1507) и «Ручное зерцало» (1511), а также ряд сочинений Грация, к которым, кроме стихов, относится ответ на «Письма темных людей» — «Сетования темных людей» (1518), а также речи, прославляющие науку и искусство, и подготовленное им издание ряда исторических сочинений. К концу жизни Граций пересмотрел свои взгляды, опубликовал некоторые сочинения Ульриха фон Гуттена и положительно отзывался о Рейхлине. К.т. не были доминирующей силой в Кёльнском университете, который славился достаточно сильными гуманистическими традициями, однако в определенный период они стали наиболее знаменитой группой, по которой как раз и судили о настроениях среди интеллектуалов в Кёльне.

Д.М.Новожилов

КЕ́ЛЬТСКОЕ (ИРЛА́НДСКОЕ) ВОЗРОЖДЕ́НИЕ (англ. Celtic, Irish Renaissance) — 1. Литературное движение в Англии конца 18 в., вызвавшее пробуждение интереса к средневековой кельтской поэзии и проявившееся в переводах и подражаниях кельтским, гэльским (шотландским), исландским сагам и поэмам. К.в. было подготовлено идеями английского политического деятеля Уильяма Темпла (более известного как покровителя молодого Дж.Свифта), изложенными им в эссе «О героической добродетели» (1690) и получило выражение в переложениях древнеисландских песен «Эдды» («Поездка Одина», «Роковые сестры», обе — 1761) Т.Грея и особенно в *оссианизме* Дж.Макферсона («Отрывки старинных стихотворений», 1760; поэмы «Фингал», 1762, «Темора» 1763). Наряду с поэмами мифического барда кельтов Оссиана, Томас Перси издал подлинные «Памятники старинной английской поэзии» (1765) и «Пять образцов рунических поэм» (1763). К.в. побудило юного английского поэта Томаса Чаттертона к сочинению собственных стихов в средневековом духе, которые после его самоубийства были изданы под названием «Стихотворения, предположительно написанные в Бристоле в 15 веке Томасом Роули и другими» (1777). К.в. получило отклик в европейской литературе конца 18 — начала 19 в.

2. Второе К.в., или Ирландское возрождение конца 19 в., было вызвано ростом национального самосознания в Ирландии и связано со стремлением возродить ирландский язык (группа кельтских языков) и обращением к национальному фольклору. Его начало обозначено выходом двухтомной «Истории Ирландии» (1878–81) С.Дж.Грейди, написанной на основе древнеирландсного эпоса. В 1892 У.Б.Йейтс создал в Дублине «Ирландское национальное литературное общество», в 1893 возникла «Гэльская лига» (президент Дуглас Хайд, 1860–1949, публиковавший переводы старинной ирландской поэзии: «Любовные песни Коннаута», 1893; «Религиозные песни Коннаута», 1906). Наиболее яркое явление Ирландского возрождения — ранняя мифологическая поэзия Йейтса (поэма «Странствия Ойсина», 1889); пьесы, основанные на народных ирландских легендах («Графиня Кетлин», 1892; «Кетлин, дочь Хулиена», 1902). После выхода в 1893 сборника стихов Йейтса «Кельтские сумерки», отразившего мистическое миропонимание ирландцев, английская критика стала иронически обозначать этим понятием Ирландское литературное возрождение в целом. В 1899 Йейтс вместе с леди И.А.Грегори и романистом Дж.Муром основал «Ирландский литературный театр», а в 1904 возглавил дублинский «Эбби тиэтр» («Театр аббатства»), директором которого оставался до 1938. Постановки лирико-символистских пьес Йейтса, Дж.М.Синга, Дж.Мура, Э.Мартина, И.Колума, а позднее Ш.О'Кейси принесли театру европейское признание.

Лит.: Дионео (Шкловский И.В.). Литература Ирландского возрождения // Современные записки. Париж. 1921. № 7; *Саруханян А.П.* Современная ирландская литература. М., 1973; *Ряполова В.А.* У.Б.Йейтс и ирландская художественная культура. 1890-е–1930-е гг. М., 1985; *Boyd E.A.* Ireland's literary Renaissance. N.Y., 1916; *Morton D.* The Renaissance of Irish poetry, 1880–1930. N.Y., 1929; *Ellis-Fermor U.* The Irish dramatic movement. 2 ed. L., 1954; *Murphy G.* The Ossianic lore and romantic tales of Medieval Ireland. Dublin, 1955; *Clarke A.* The Celtic twilight and the nineties. Dublin, 1969; *Marcus P.L.* Yeats and the beginning of the Irish Renaissance. Ithaca; L., 1970; *Deane S.* Celtic revivals: Essays in modern Irish literature. 1880–1980. L., 1985. *А.Н.*

«КЁНИГСБЕРГСКИЙ КРУЖО́К ПОЭ́ТОВ», «Тыквенная хижина» (нем. Königsberger Dichterkreis; Kürbishütte) — основанное в 1620-е в Кёнигсберге Робертом Робертином объединение поэтов и музыкантов; его *эмблемой* стала тыква. Глава кружка — Симон Дах (1605–59); тема его стихотворений — мысль о том, что радость жизни недолговечна и ведет к смерти (в Кёнигсберге частой гостьей была тогда чума). Члены «К.к.п.» сочиняли церковные песнопения, стихи на случай (дни рождений, свадьба или похороны); пастушеские драмы и оперы, отмеченные чертами бюргерского морализаторства.

Лит.: *Schöne A.* Kürbushütte und Königsberg. München, 1975. *А.Н.*

КЕ́ННИНГ (исл. kenning — обозначение) — характерный элемент фразеологии эддической и скальдической поэзии. К. — это замена одного существительного двумя, из которых второе определяет первое («конь моря» — корабль, «ложе Фафнира» — золото). Эддический К. не сочинялся, а брался готовым из традиции, скальдический К. мог быть результатом индивидуальной выдумки, но в рамках существующего *канона*. К. применялись к вполне определенным лексическим единицам (для обозначения мужчины, женщины, конунга, битвы и пр.). Существовали многочленные К., которые получались при замене определения другим К., трехчленные («огонь треска стрел», т.е. «огонь битвы», т.е. меч), четырехчленные. Основным источником современных знаний о скальдическом К. является «Младшая Эдда» Снорри Стурлусона (1222–25).

Лит.: *Стеблин-Каменский М.И.* Древнескандинавская литература. М., 1979. *М.А.Абрамова*

КИТА́ЙСКАЯ ПОЭ́ТИКА. — В Китае существовал культ изящного слова, ибо в литературе оно «владеет ключами от дверей», может подвести к сущности. Однако всегда утверждалось, что «слова не должны исчерпывать смысл». Первой попыткой проанализировать структуру литературы и отдельного произведения явились шесть категорий (л ю и — 3–2 вв. до н.э.). Три из них — ф э н, я и с у н — обозначают конкретные виды древней поэзии, три другие — приемы и способы изображения. Произведения фэн лирические, я — в основном лиро-эпические, а культовая поэзия сун содержала в себе зачатки драматического действия. Иначе говоря, первое деление китайской поэзии на *роды* приближалось к европейскому делению на *эпос*, *лирику* и *драму*. Однако это соответствие было лишь относительным, а границы между родами еще слишком расплывчатыми, что отчасти объяснялось синкретическим характером самой литературы. В дальнейшем эти категории сильно трансформировались, сохранив прежнее значение только для классификации древней поэзии, собранной в «Шицзине». Под фэн стали понимать морально-этическую основу литературы, я (в различных сочетаниях) превратилось в категорию «изящного» в литературе, а словом «сую» стали обозначать жанр *гимна*. В традиционной К.п. наиболее распространенным стало деление литературы на в э н ь — изящную словесность, б и (б и ц з и) — деловую или очерковую литературу и с я о ш о — сюжетную художественную прозу. Они различались как по содержанию, так и по языку и ритмической организованности. В вэнь входили все поэтические жанры и ритмическая проза (в т.ч. *элегии*, *некрологи*, *эпитафии*, торжественная

эпиграфика). Иногда сюда же включали исторические сочинения и философские трактаты, написанные высоким слогом, но чаще их все же относили к би. К би относили также эпистолярные произведения, *летописи*, рассуждения, доклады, разнообразные записки, *предисловия*, *комментарии* и пр. В настоящее время термин «бицзи вэньсюэ» (очерковая литература) равнозначен понятию «*публицистика*». Третий вид — сяошо (букв. «малое поучение»). Этот литературный термин появился на рубеже нашей эры и в различные эпохи последовательно обозначал записи народных *мифов* и *легенд*, короткий *анекдот* (рассказы о необычайном), *новеллу*, народные повести и сказания, героическую *эпопею* и, наконец, *роман*. Несмотря на широкую популярность сюжетной художественной прозы во всех слоях общества, ее тем не менее всегда расценивали как литературу простонародную, и, следовательно, «вульгарную». Традиционная К.п. не занималась вопросами сяошо — «малого поучения»; по-настоящему ее стали изучать только с конца 19 в., в известной степени под влиянием европейской литературы. В настоящее время в китайском литературоведении различают три формы сяошо — длинную, среднюю и короткую, что соответствует европейским понятиям «роман», «*повесть*» и «*рассказ*». *Драма* в Китае появилась сравнительно поздно (8–12 вв.), ненамного опередила ее и песенно-повествовательная литература, расцвет которой относится к 8 в.; а поскольку традиционная классификация была создана без учета этих двух видов, они укладывались в нее с трудом. Трудность заключалась прежде всего в том, что оба они представляли собой литературу «вульгарную», более всего подходящую под разряд сяошо, но в то же время «неизящная» *проза* была в них органически соединена с *поэзией*, а в сюжетном отношении в какой-то степени они сближались с исторической «невымышленной» литературой, т.к. обычно заимствовали сюжеты из династийных историй. Поэтому здесь наблюдается большая разноголосица: одни причисляли к разряду сяошо все подобные жанры (правда, рассматривая их лишь в качестве произведений для чтения, а не для сценического исполнения), другие — только некоторые. Противоречия были устранены уже в начале 20 в. введением нового термина «простонародная литература», который объединил все виды сяошо, добавив к ним еще народную поэзию. Оба эти термина весьма близки: ведь под сяошо всегда понималась именно неканоническая, простая литература, мало достойная внимания с точки зрения официальной идеологии.

Стихосложение и поэтические жанры. Китайское стихосложение не похоже на европейские системы. С древнейших времен в его основе лежало чередование в строке слов с различной музыкальной тональностью, отличающихся друг от друга высотой и характером звучания (напр., ровный, восходящий, нисходяще-восходящий тон). В наиболее ранний период, когда складывался первый литературный памятник — «Шицзин», в китайском языке было только два тона — ровный и входящий. Для ровного тона характерно певучее, протяжное звучание, во входящем же звук «сразу входит», т.е. обрывается, исчезает, поэтому можно предполагать, что архаичное китайское стихосложение являлось, по сути дела, метрическим. Поэзия тогда еще целиком была песенной, стих зависел от музыки и количество слогов в строке не было постоянным, однако господствовал 4-сложный стих. В отличие от европейского метрического стиха, ему была свойственна рифма (кольцевая, перекрестная и т.д.); исключение составляли лишь драматизированные культовые гимны (с у п) с большой длиной строки. В последние века до н.э. и в первые н.э. китайский язык, и особенно его фонетический строй, претерпел большие изменения. Складывались новые тона, менялись рифмы, старая система стихосложения становилась недееспособной. Вероятно, поэтому в поздний период древности (3 в. до н.э. — 3 в. н.э.) в китайской письменной поэзии доминируют произведения, написанные *свободным стихом* ф у (переводят как «*оды*», «прозопоэма», «*ритмическая проза*»), которые затем прочно вошли в китайскую литературу. Произведения эти стоят на грани стихов и прозы, но всегда, безусловно, относятся к вэнь. Рифма в них случайная (иногда внутренняя), все держится на ритмической организации, которая создается определенным (но различным) количеством слогов в строке, синтаксическим *параллелизмом*, *цезурой* и т.д. Настоящая поэзия того времени чаще всего была песенной — в ней по-прежнему оставалась рифма (использовавшаяся, правда, весьма свободно), а ритм создавался мелодией, от которой зависела и длина строк. Такова поэзия ю э ф у, получившая название от «Музыкальной палаты» — особого учреждения, занимавшегося сбором и обработкой народных песен во 2 в. до н.э. — 2 и 3–6 вв. н.э. Этим термином обычно обозначают собранные ею древние народные песни и авторские произведения, написанные на их мелодии. В число юэфу включают также стихотворения, созданные поэтами 7–9 вв. (Бо Цзюйи, Ли Бо, Ду Фу и др.) по мотивам древних народных песен, но предназначенные только для декламации (новые юэфу). Иногда термин «юэфу» толкуют расширительно, включая сюда все старинные народные песни и подражания им (в т.ч. ц ы и ц ю й), вплоть до 19 в. юэфу — не жанр, а группа жанров. Она охватывает лирические *песни*, древние *баллады*, сохранившиеся изолированно песенные отрывки из древних народных сказаний. Особо следует отметить входящий в юэфу жанр я о — афористическую песню. Временные границы ее существования шире, чем юэфу, — собственно говоря, песенки яо под различными местными названиями продолжают бытовать и сейчас. Яо — это припевки, они исполняются без музыкального сопровождения вообще или в сопровождении своеобразных кастаньет и т.п. Они очень невелики по размеру, — как правило, это четверостишие с равным числом иероглифов в строке (5, 7 и т.д.). Для них характерны предельная экономия языковых средств, точность и лаконичность. Одной из немногих поэтических фигур, распространенных в яо, является песенный запев — образ из мира природы, как бы вводящий в песню. Отличительный признак яо — их конкретность и злободневность; этими песенками народ откликался на каждое волнующее его событие, и чаще всего яо носят сатирический либо юмористический характер. Все эти признаки роднят их с русскими *частушками* и афористическими песнями других народов. Приблизительно к 6 в. н.э. в китайском языке окончательно сложилась новая система музыкальных тонов. Это привело к становлению в поэзии и новой системы стихосложения — т.наз. г э л ю й ш и, что по-русски переводится как «уставный», или «регулярный» стих. Для регулярного стихосложения, в отличие от прежнего, песенного, характерно определенное количество иероглифов-слогов

в строке, строгое чередование тонов и строгая рифма. Именно этим стихом написаны, как правило, хорошо известные русскому читателю по переводам произведения Бо Цзюйи, Ду Фу, Ван Вэя, Ли Бо и др. Став классическим, этот стих просуществовал 14 столетий и не исчез окончательно даже в наши дни. Строка уставного стиха ш и, как правило, состоит из пяти (5-сложный) или семи (7-сложный) слогов-иероглифов. При декламации они делятся паузой, на стопы по два слога в каждой; т.к. число слогов в строке нечетное, то последняя стопа состоит из одного слога. Всего в стихотворении обычно восемь строк. Музыкальные тоны по своему мелодическому звучанию делятся на ровные (п и н) и неровные (ц з э). В стихотворении они чередуются в строгой последовательности, основная цель которой — устранить монотонность, придать стиху музыкальность и создать своеобразную то повышающуюся, то понижающуюся мелодию. Именно эта волнообразная мелодия и придает стиху присущий ему ритм.

Разновидностью уставного стиха ши являются четверостишия, т.наз. «оборванные строки» (ц з ю э ц з ю и). Это как бы половинка обычного 5- или 7-сложного стиха, построенная по тем же законам. Нерифмованной в нем, как правило, остается только предпоследняя строка, она как бы подчеркивает следующую за ней концовку. Надо сказать, что, кроме 7- и 5-сложного, встречается также и 4- и (очень редко) 6-сложный уставный стих ши; иногда стихотворения состоят не из восьми, а из десятков строк (п а й л ю й). Допускаются некоторые отклонения в тональной схеме стиха (это касается тех слогов в стопе, которые не стоят перед паузой и тем самым несут меньшую фонетическую нагрузку). Случается, что рифмуются слова с неровным тоном. Однако все это уже исключения. Рядом с уставными стихами ши стоит жанр Т а, — оба они в совокупности и составляют ту классическую китайскую поэзию, которая наиболее известна и почитаема. Ц ы возникли в 8 в. (или несколько ранее) на базе народной городской песни, они как бы продолжают линию песенной поэзии юэфу, являясь, однако, самостоятельным литературным жанром. В отличие от юэфу, произведения цы строго ритмизованы (чередование ровных и неровных тонов); в отличие от стихов ши, мы видим в них строки различной длины (2–14 слогов); размер всего стихотворения также может быть различным. Каждая строка рифмуется, но сама рифма менее академична, чем в ши, — допускается согласование окончаний, стоящих под неровным тоном, взаимная рифмовка ровных и неровных тонов. В целом форма цы зависела от музыки. Впоследствии утраченные уже мелодии по-прежнему диктовали литературным цы определенное число строк в произведении и их длину; иначе говоря, число слогов в любом цы, написанном на данную мелодию (по ней они и называются, т.к. не имеют собственного названия), и рисунок строк всегда одинаковы. В области содержания цы свойственна большая лиричность, преимущественно любовная тема, тогда как уделом современных им ши стала в основном лирика философская и гражданская, а сами они сделались более рационалистическими.

Песенные цы получили широкое распространение в китайской драме. Их разновидность ц ю и (ария; букв. «мелодия, напев») отличается несколько большей свободой; по ходу исполнения в текст могут вводиться вставные слова, эмфатические частицы и т.д., а язык ближе к разговорному. В настоящее время поэты следуют нормам классического стихосложения лишь в исключительных случаях. Эти нормы давно отстали от развития живого разговорного языка, в котором широкое распространение получили явления, не укладывающиеся в рамки старой системы (ударение, многосложные слова и пр.). Поэтому в 20 в. широкое распространение в китайской поэзии получил свободный стих, формировавшийся под сильным влиянием европейского *верлибра*. В отличие от классического уставного стиха, многие строки в нем не рифмуются; подчас рифма отсутствует вовсе и компенсируется повторениями одних и тех же слов в начале или в конце соседних строк; она может также быть приблизительной. Количество слогов в строке колеблется в широких пределах, тоны чередуются очень свободно или же не чередуются вообще. Многие китайские стихотворения 1920–30-х копируют строфику (напр., *сонета*) и силлабичность европейских (вплоть до *александрийского стиха*) — в этом сказалось тяготение поэтов к новому уставному стиху. Попытки в этом направлении предпринимались самые различные: одни пытались чередовать сильноударные и слабоударные слоги по европейскому образцу, другие старались использовать нормы народного песенного стихосложения и т.д. Сейчас подавляющая масса китайских стихов имеет рифму (часто сквозную); строки в них равной длины (с небольшими отклонениями). Но в целом китайское стихосложение по-прежнему переживает переходную эпоху.

Проза. Чрезвычайно своеобразное явление в области прозы представляет группа песенно-повествовательных жанров, которые построены на органическом сочетании стихов и прозы. Эта литература всегда трактовалась как «вульгарная», но пользовалась популярностью. С одной стороны, это литература письменная, издававшаяся дешевыми изданиями в многочисленных полукустарных печатнях, с другой — она рассчитана на исполнение и действительно широко исполнялась народными певцами и рассказчиками. Все поэтические вставки в таких произведениях написаны на хорошо известные мелодии цы, цюй и народных песен. Произведения, как правило, анонимны, хотя создавали их как безвестные народные авторы, так и литераторы-профессионалы. Песенно-повествовательные жанры стоят как бы на грани литературы и фольклора, будучи тесно связаны с ними обоими. Особо следует оговорить влияние на некоторые жанры буддийской литературы, с которой они связаны генетически. Наиболее ранним жанром песенно-повествовательной литературы является б я н ь в э н ь (4–10 вв.). Сам термин не совсем ясен, но скорее всего его следует понимать как измененную, т.е. «деградировавшую», высокую прозу. Для бяньвэнь характерен развитый сюжет, ядро которого заимствовано либо из буддийских сутр, либо из китайских легенд и преданий. Чаще всего они повествуют о деяниях Будды и его святых, перерождениях, о долге и преданности, о сыновней почтительности, однако назидательный сюжет воплощается здесь в живой художественной форме, обрастает рядом красочных деталей. Стихи в бяньвэнь обычно 7-сложные и близки к уставным; в прозаической части сказывается влияние стиля параллельной прозы; соотношение и взаиморасположение стихов и прозы может быть самым различным. Бяньвэнь часто были связаны с буддийской проповедью; авторы их неизвестны. Более поздний жанр средневековой песенно-повествовательной литературы — повесть

х у а б э н ь (букв. «основа речей»), распространенная в 11–18 вв. Первоначально хуабэнь представляла собой своеобразный конспект, запись, на основе которой строили свои импровизации народные рассказчики, и даже, став уже чисто литературным жанром, она продолжала имитировать форму устного выступления. Хуабэнь — жанр литературы городской и вполне светской, буддийское влияние на нее очень незначительно, но удельный вес фантастики в ней очень велик, хотя, впрочем, последняя всегда рядится реальностью. Хуабэнь используют как исторические, так и бытовые сюжеты, последние нередко бывают авантюрными; в них также силен комический элемент. Для героев хуабэнь характерен сословный тип человека, в каждом персонаже акцентируется лишь одна какая-то черта. Язык в повести живой, разговорный, подчас грубоватый, благодаря ему герой получает возможность речевой самохарактеристики. В хуабэнь всегда присутствуют стихотворные *зачин* и *концовка*, основной текст также перебивается поэтическими вставками, однако, в отличие от многих других жанров китайской литературы, стихи почти никогда не употребляются для передачи прямой речи. В целом развитие хуабэнь шло в сторону их прозаизации. В противоположность двум упомянутым выше жанрам, г у ц ы (повествование под барабан), т а н ь ц ы (повествование под струнный аккомпанемент) и б а о ц з ю а н ь (букв. «драгоценные свитки») были широко распространены вплоть до самого недавнего времени. Гуцы — обычно эпическое песенно-повествовательное произведение; при его исполнении (как правило, исполнителей двое: рассказчик и музыкант) использовались струнные и ударные инструменты. Этот жанр был популярен в Северном Китае. Вначале бытовали гуцы крупных форм, в которых сочетались стихи (лирические места) и проза (описание событий и рассуждения). Стихи в гуцы преимущественно 10-сложные, реже — 7-сложные. Содержание гуцы историко-героическое: они повествуют об исторических событиях, воинских подвигах и т.д. Исполнение гуцы занимало подчас несколько недель, а объем превышал сотню свитков. Дальнейшее их развитие шло в сторону поэтизации и сокращения; появились небольшие, подчас поэтические, повествования; усилился лирический элемент. Таньцы отличаются от гуцы манерой исполнения; они больше тяготеют к лирико-любовному повествованию; в них силен бытовой элемент; форма очень свободна, действие сильно драматизировано. Таньцы были популярны на юге, чаще всего они, подобно гуцы и баоцзюань, анонимны. В таньцы нередко рассказывается о тяжкой женской доле и несчастной любви. В повествование органически вплетаются стихи ши, цы, юэфу, яо, *пословицы*, *загадки*, современные народные песни и другие жанровые формы. Стихами ши и цы начинается каждая глава; внутри ее — ряд песенных вставок; повествование заключает поэтическая концовка. Стихи по преимуществу 7-сложные, но в общем их размер варьируется очень свободно. Прозаическая часть (главным образом, описательная) всегда излагается от третьего лица. По размеру таньцы могут очень различаться — от 2–3 до 300 и более свитков. Баоцзюань (начало 16 — начало 20 в.) — эпические произведения, для которых характерны медленное развитие действия, подробные описания. В наиболее ответственные моменты (речь героев, авторская оценка и т.д.) повествование переходит на стихи, зачастую написанные на популярные в народе арии и по форме весьма различные. Жанр баоцзюань — одна из разновидностей буддийской назидательной литературы (продолжающая линию бяньвэнь), зачастую довольно сентиментальная. Подобные произведения, как правило, испытывали на себе воздействие идеологии тайных сект, возглавлявших крестьянские восстания. Постепенно, однако, они теряли религиозную окраску, все больше впитывая в себя элементы народного творчества. Китайский классический роман не относится к песенно-повествовательной литературе, но вобрал в себя многие элементы последней. В классическом романе большое место занимают поэтические вставки: морализирующей поэтической концовкой обычно заключаются глава, эпизод и весь роман в целом; начинается он также стихотворным зачином. Иногда в поэтическую форму облекается речь героев, пышные описания от автора; в текст нередко вводятся песни. Роман в известной мере сохраняет форму устного выступления рассказчика: эпизод, как правило, обрывается на самом интересном месте («О том, что произошло далее, вы узнаете в следующей главе»); размер главы примерно рассчитан на то, чтобы его пересказать за один раз; вначале иногда вкратце суммируется содержание предыдущей главы. Композиционно классический роман часто напоминает сцепленные новеллы. Предыдущий герой вводит в повествование следующего и на некоторое время (или навсегда) уступает ему главенствующую роль, этот второй вводит третьего и т.д. Вообще, каждый эпизод обладает здесь большой самостоятельностью, многие из них мало связаны с общей сюжетной линией. Сюжет в романе, как правило, острый, со множеством конфликтов и действующих лиц. Описания природы отсутствуют. Характеры героев раскрываются только через их слова и поступки — нет авторских отступлений, рисующих внутренний мир героев. В каждом персонаже автор обычно выделяет одну-две характерные черты, которыми и определяются все его поступки. Женские образы чаще отрицательные. В целом герой классического романа эволюционирует от исторического к вымышленному, а сам жанр — от героической эпопеи к социально-бытовому, подчас сатирическому, роману.

Драма. Традиционная китайская драма музыкальна; для всех ее видов характерно сочетание пения, прозаического *диалога* и танца-пантомимы. На ее содержании сказываются также условность и синкретичность китайского театра. Тематически китайские пьесы можно грубо разделить на исторические, фантастические и бытовые, причем особенно распространены первые. В них, как правило, силен элемент героики; пьесы дидактичны и почти всегда со счастливым концом. Несмотря на то, что драма всегда считалась областью «вульгарной» литературы, а актер был парией в обществе, драма пользовалась колоссальной популярностью и обладала детально разработанной теорией. К сожалению, теоретики драмы исследовали чаще всего ее музыкальную сторону, различные амплуа, виды грима и то, что относилось к театральному действию. Аналогичная картина наблюдается и при классификации: многочисленные виды китайской драмы (а они подчас различаются даже по провинциям) — это не столько литературные жанры, сколько разновидности театра. В средневековой драме, пожалуй, наиболее значительным явлением были ц з а ц з ю й («смешанные пьесы»), классическая форма

которых была распространена в 13 в. (знаменитая юаньская драма). Это авторские произведения, по сравнению с более поздней драматургией, небольшого размера. В них всегда четыре акта, между которыми допускалось в случае надобности вводить короткие вставные сцены. Часто такая сцена (пролог) открывала пьесу; заканчивалась же последняя всегда поэтической морализирующей концовкой (дву-, четырех- или восьмистишие). В целом поэтические вставки составляют значительную, иногда большую часть текста — это лирические арии (ц ю й), которые, как правило, исполнял только один герой, остальные участвовали в прозаическом диалоге. Таких арий в акте 12–14; они сочетались друг с другом по определенным правилам, объединялись в пределах акта одной тональностью и единой сквозной рифмой, но в остальном варьировались очень свободно в соответствии с замыслом автора (обычно для каждой подбиралась популярная мелодия). В цзацзюй 13 в. находит свое воплощение жизнь всех слоев общества; по сравнению с предыдущей литературой они более демократичны. Как бы в оппозиции к цзацзюй стоит другая разновидность классической драмы — ч у а н ь ц и (букв. «передаю необычное»). Сам термин служит ярким примером недифференцированных китайских литературных категорий, ибо в разное время его употребляли также для обозначения анекдота, новеллы, народного сказа и даже классического романа (все они в той или иной степени содержат элемент чудесного, необычайного). В драме под «чуаньци» чаще всего подразумевают жанр, возникший несколько позднее цзацзюй (наибольший расцвет — 14–17 вв.) на юге Китая и затем получивший повсеместное распространение. В отличие от цзацзюй, эти пьесы не ограничены четырьмя актами — число их достигало 50 и более. На протяжении каждого акта мелодии и рифма арий могли меняться. Арии мог теперь исполнять любой из персонажей (а не только главный герой), причем наблюдается постоянная перебивка пения речитативом, стихотворной речи — прозой. Из вставных сцен в чуаньци сохраняется лишь *пролог*. Для этого жанра характерна бóльшая замедленность действия, чем в цзацзюй, и в то же время большая литературность (некоторые пьесы явно рассчитаны именно на читателя), изысканность стиля. Ц з и н ц з ю й — пекинская музыкальная драма — зародилась в середине 19 в. Она соединила в себе черты многих местных театров, что позволило ей стать театром общенациональным. Пьесы цзинцзюй отличаются очень большой свободой композиции. Размер их и число актов не ограничены, так что представление может растянуться на много часов. Соотношение поэтической и прозаической частей зависит исключительно от логики развития сюжета; иногда встречаются целые сцены, построенные только на диалоге или только на ариях. Почти все сюжеты заимствованы из классических китайских романов, хотя иногда на них и сказывается влияние пьес цзацзюй. Пьесы по традиции делятся на военные и гражданские, что вызвано их сценической спецификой. В основном это *комедии* и драмы. Характерная особенность редких произведений трагедийного жанра — статичность характера трагического героя. Установившиеся амплуа также накладывают определенные ограничения на развитие характеров, делают персонажи несколько схематичными, выделяют в них одну какую-то черту.

Изобразительные средства и тропы. Китайцы первыми на Востоке предприняли попытку охарактеризовать систему изобразительных средств поэтического произведения. Тем не менее их классификация осталась сравнительно неразвитой, а в некоторых отношениях сделала шаг назад по сравнению с уже достигнутым. Соответствующие понятия К.п., как правило, специфичны и с трудом увязываются с терминами поэтики европейской. Это относится, в частности, к категориям ф у, б и и с и н, входившим в число знаменитых шести категорий. И би и син есть сопоставление образов, истолкование одного через другой. Однако, как правило, под би подразумевается сопоставление ясное, а под син — завуалированное; второе отличается от первого не только своей иносказательностью, наличием скрытого смысла, но и некоторой недоговоренностью, приблизительностью ассоциаций. В различные эпохи и у разных авторов конкретное содержание этих терминов менялось, но в целом оно не выходило за рамки данной характеристики. Би чаще всего можно идентифицировать со *сравнением*, но также с *метафорой* и даже *аллегорией*. Под син же обычно понимается прием психологического *параллелизма*, употребленный в начале строфы, где образ, взятый из мира природы, сопоставляется с образом из мира человека. Иногда, правда, это просто песенный запев, логически ничем не связанный с последующим текстом, хотя для древних китайских филологов субъективно и этот случай оставался «иносказанием». В процессе своего развития понятия би и син сблизились с европейским понятием *тропа* (6–7 вв.). Впоследствии, однако, они стали восприниматься не как конкретные приемы, а как определенные способы изображения, распространяющиеся на всю строфу или даже произведение. В этом смысле оба понятия противопоставляются третьему способу изображения — фу, под которым подразумевается прямое изложение, без сопоставления образов. В конце концов К.п. отказалась от попытки выразить в точных терминах систему тропов произведения. Понятия би и син стали употребляться вместе (бисин); вплоть до настоящего времени этот термин указывает лишь на употребление в произведении сопоставлений, сравнений и пр., однако отдельные их виды четко не разграничены.

Кроме психологического параллелизма син, в китайской литературе широко используется параллелизм грамматический, который, разумеется, одновременно выступает и как смысловой. Мы, напр., постоянно встречаем его в регулярном стихе ши. Широкое использование параллельных конструкций, как и связанная с этим ритмизация текста, в целом характерны для большинства жанров, входивших в сферу изящной словесности — вэнь. Наиболее полное выражение обе эти тенденции получают в т.наз. стиле параллельной прозы — пянь (ли) вэнь, который несколько столетий господствовал в классической литературе и оказал немалое влияние на ее последующее развитие. В этом стиле создавались не только художественные произведения (напр., поздние фу), но и письма, доклады, трактаты, комментарии. Произведения параллельной прозы писались 4-сложными фразами, которые перемежались 6-сложными; изредка их перебивали строки иного размера, призванные подчеркнуть основной ритм. Последний создавался также чередованием ровных и неровных тонов, правда, не таким строгим, как в уставном стихе. Соседние строки в грамматическом

и смысловом отношении обычно полностью повторяли друг друга; подчас в них иными словами передавалась одна и та же либо сходная мысль. Это вело к поискам необычных, неизбитых выражений, изысканных *синонимов* и в конце концов свелось к формалистическим ухищрениям. В параллельной прозе широко использовались внутренняя рифма, *консонансы* и *аллитерация*, но употребление их должно было следовать естественности, т.е. внутренней потребности повествования; внешняя рифма была случайной. Характерен прием д я н ь г у (букв. «классически-древнее») — род литературно-исторического намека. Иногда это недосказанная *цитата* из какого-то литературного, исторического или философского сочинения, иногда намек на известное событие или факт; подчас просто упоминание литературного или исторического героя в определенной связи, рождающей у читателя нужные ассоциации, и т.д.

Чаще всего уже в самом употреблении дяньгу заключен оценочный момент. Когда, напр., поэт, говоря о себе, восклицает: «Не видят, как Конфуций бедствует в Чэнь и Цай!» — ясно, что он сравнивает себя с совершенным человеком древности, терпевшим в этих царствах поношение от людей «низких», и тем самым возвеличивает себя и унижает своих противников. Подчас дяньгу звучат весьма странно и смысл их нелегко понять, напр., слова древнего поэта: «Чжоу-гун выплевывал пищу и тем привлек к себе сердца Поднебесной». Имеется же в виду, что этот государственный деятель всегда спешил выйти к любому просителю и встретить его достойно (а не с набитым ртом), чем и привлек к себе множество благородных мужей, — в этой фразе увещевание правителю следовать его примеру. Но все же недоступность китайских дяньгу не следует преувеличивать: в свою эпоху и в той среде, которой было адресовано произведение, они были понятны. В новой китайской литературе употребление дяньгу играет еще также стилистическую роль, напр., у Лу Синя придает стихотворению торжественность, либо, наоборот, смешение разностильных элементов создает комический эффект.

Лит.: *Алексеев В.М.* Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916; *Рифтин Б.Л.* Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре. М., 1961; *Сорокин В., Эйдлин Л.* Китайская литература. М., 1962; Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964; *Лисевич И.С.* Вопросы формы и содержания в ранних китайских поэтиках // Народы Азии и Африки. 1968. № 1; *Голыгина К.И.* Теория изящной словесности в Китае XIX — начала XX в. М., 1971. *И.С.Лисевич*

КЛАДБИ́ЩЕНСКАЯ ПОЭ́ЗИЯ (англ. graveyard poetry, нем. Kirchhofpoesie) — жанр *медитативной лирики* в поэзии 17 — начала 19 в.; размышление о бренности земного и будущем воскрешении, обычно навеянное видом кладбища (откуда название К.п.). Один из первых образцов К.п. — «Мысли о кладбище и местах упокоения мертвых» немецкого поэта А.Грифиуса (1656). В середине 18 в. К.п. распространяется в Англии («Ночные стихи о смерти», 1721, Т.Парнелла; поэма «*Жалоба*, или Ночные размышления», 1742–45, Э.Юнга; «Могила», 1743, Р.Блэра; «Элегия, написанная на сельском кладбище», 1751, Т.Грея,). Во второй половине 18 в. К.п. входит в репертуар общеевропейского *сентиментализма* и *предромантизма*: в Германии жанр разрабатывают И.Ф. фон Кронегк («Уединения», 1757), Л.К.Г.Хёлти («Элегия на сельском кладбище», 1770-е), Л.Тик («Кладбище», 1805); во Франции — Г.Легуве («Могила», 1790-е), Ш.Ж.Л.де Шендолле («Гробница юного пахаря», 1790–1800-е); в Италии — И.Пиндемонте («Гробницы», 1805); в России — Н.М.Карамзин («Кладбище», 1792; перевод стихотворения немецкого поэта Л.Козегартена), Г.П.Каменев («Кладбище», 1796), В.А.Жуковский (два перевода элегии Т.Грея, 1802 и 1839). В К.п. медитативное начало сочетается с устойчивыми пейзажными мотивами (надгробные «тисы», звон колокола, могильные памятники, крики «вранов»). Кладбище трактуется как источник подлинной мудрости, противостоящей ложной книжной учености (Грифиус называет кладбище «школой, в которой нам, смертным, преподается высшее искусство»; «Я иду туда, где, под землей, на самом деле обучаются мудрости», — заявляет Парнелл, направляясь на кладбище). Трагическое сознание бренности, сочувствие при виде людей, плачущих на могилах близких, в К.п., как правило, сменяется благодарностью смерти за то, что она «ведет нас к дому» (Блэр) и уверенностью в грядущем воскрешении и соединении с любимыми: «Душа средь толп найдет свою другую половину» (Блэр), «Железный скипетр смерти сломается о крест» (Юнг, ночь девятая). Кладбищенские медитации в поэзии 19–20 в. («Когда за городом, задумчив, я брожу...», 1836, А.С.Пушкина; «Морское кладбище», 1922, П.Валери и др.), сохраняя некоторые традиции жанра (особенно в передаче кладбищенского пейзажа), уже не принадлежат к собственно К.п., т.к. обычно лишены характерного сентиментального настроения и мистического оптимизма.

Лит.: *Draper J.W.* The funeral elegy and the rise of English romanticism. N.Y., 1929. *А.Е.Махов*

«КЛАРТЕ́» (фр. clarté — ясность) — международное объединение писателей (1919–28), созданное по инициативе Анри Барбюса. Его манифестом стала брошюра Барбюса «Свет из бездны. К чему стремится группа "Кларте"» (1923), в которой была определена задача борьбы за освобождение человечества от предрассудков, порождаемых буржуазным обществом и религией («революция в умах»), было подчеркнуто мировое значение Октябрьской революции, осуждена иностранная интервенция в советскую Россию. В состав международного руководящего комитета входили Анатоль Франс, Поль Вайан-Кутюрье (Франция), Герберт Уэллс, Томас Гарди (Англия), Эптон Синклер (США), Георг Брандес (Дания), Стефан Цвейг (Австрия), Генрих Манн (Германия), Назым Хикмет (Турция). «К.» — это также название газеты и журнала, издававшихся Анри Барбюсом (ноябрь 1921–28). В журнале печатались произведения В.И.Ленина, А.В.Луначарского, М.Горького, В.В.Маяковского.

Лит.: *Brett V.* Henri Barbusse: Sa marche vers la clarté, son mouvement Clarté. Prague, 1963. *О.В.Тимашева*

КЛА́ССИКИ (лат. classici — граждане высшего из пяти имущих классов; в переносном смысле — впервые у Цицерона; применительно к литературе — впервые у Авла Геллия, 2 в.) — писатели, признаваемые лучшими, образцовыми. В узком смысле — греческие и римские писатели в противоположность писателям Нового времени (в этом значении — со времен *Возрождения*), а также представители *классицизма* (ныне тождественно понятию «классицисты»). В широком смысле — все писатели определенных периодов, считающихся временем

расцвета национальной культуры (5 в. до н.э. для Греции, 1 в. до н.э. для Рима, 8 в. для Китая, 17 в. для Франции, 19 в. для России), а также вообще все крупные писатели, творчество которых стало достоянием не только национальной, но и *всемирной литературы*. К понятию К. восходят понятия классической традиции, классической манеры (в искусстве). *М.Л.Гаспаров*

КЛАССИЦИ́ЗМ (лат. classicus — образцовый, первоклассный) — художественное направление, зародившееся в эпоху *Возрождения*, занявшее, наряду с *барокко*, важное место в литературе 17 в. и продолжающее развитие в эпоху *Просвещения* — вплоть до первых десятилетий 19 в. Прилагательное «классический» весьма древнее: еще до того, как получить свое основное значение в латинском языке, «classicus» означало «знатного, состоятельного, уважаемого гражданина». Получив смысл «образцового», понятие «классический» стало прилагаться к таким произведениям и авторам, которые становились предметом школьного изучения, предназначались для чтения в классах. Именно в таком смысле слово употреблялось и в *Средневековье*, и в эпоху Возрождения, а в 17 в. значение «достойный для изучения в классах» было закреплено в словарях (словарь С.П.Ришле, 1680). Определение «классический» применялось только к древним, античным авторам, но никак не к современным писателям, даже если их сочинения признавались художественно совершенными и вызывали восхищение читателей. Первый, кто употребил эпитет «классические» по отношению к писателям 17 в., был Вольтер («Век Людовика XIV», 1751). Современный смысл слова «классический», значительно расширяющий список авторов, принадлежащих к литературной классике, начал складываться в эпоху *романтизма*. Тогда же появилось и понятие «К.». Оба термина у романтиков имели чаще негативную окраску: К. и «*классики*» противопоставлялись «романтикам» как устаревшая литература, слепо подражающая античности, — литературе новаторской (см.: «О Германии», 1810, Ж.де Сталь; «Расин и Шекспир», 1823–25, Стендаля). Напротив, противники романтизма, прежде всего во Франции, стали употреблять эти слова как обозначение подлинно национальной литературы, противостоящей иноземным (английским, немецким) влияниям, определяли словом «классики» великих авторов прошлого — П.Корнеля, Ж.Расина, Мольера, Ф.Ларошфуко. Высокая оценка достижений французской литературы 17 в., ее значение для становления других национальных литератур Нового времени — немецкой, английской и т.д. — способствовали тому, что этот век стали считать «эпохой К.», в которой ведущую роль играли французские писатели и их прилежные ученики в других странах. Писатели, которые явно не вписывались в рамки классицистических принципов, оценивались как «отставшие» или «сбившиеся с пути». Фактически установились два термина, значения которых отчасти пересекались: «классический» — т.е. образцовый, художественно совершенный, вошедший в фонд мировой литературы, и «классицистический» — т.е. относящийся к К. как к литературному направлению, воплощающий художественные принципы К.

К. — понятие, вошедшее в историю литературы конца 19 — начала 20 в., в работах, написанных учеными *культурно-исторической школы* (Г.Лансон и др.). Черты К. прежде всего определялись из драматической теории 17 в. и из трактата Н.Буало «Поэтическое искусство» (1674). Его рассматривали как направление, ориентирующееся на античное искусство, черпающее свои идеи из «Поэтики» Аристотеля, а также как воплощающее абсолютистскую монархическую идеологию. Пересмотр такой концепции К. и в зарубежном, и в отечественном литературоведении приходится на 1950–60-е: отныне К. стал трактоваться большинством ученых не как «художественное выражение абсолютизма», а как «литературное направление, пережившее период яркого расцвета в XVII в., в годы укрепления и торжества абсолютизма» (Виппер Ю.Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 50–51). Термин «К.» сохранил свою роль и тогда, когда ученые обратились и к неклассицистическим, барочным произведениям литературы 17 в. В определении К. выделяли прежде всего стремление к ясности и точности выражения, строгую подчиненность правилам (т.наз. «*три единства*»), равнение на античные образцы. Зарождение и распространение К. связывали не только с укреплением абсолютной монархии, но и с возникновением и влиянием рационалистической философии Р.Декарта, с развитием точных наук, прежде всего математики. В первой половине 20 в. К. именовали «школой 1660-х» — периода, когда во французской литературе одновременно творили великие писатели — Расин, Мольер, Лафонтен и Буало. Постепенно истоки К. выявились в итальянской литературе периода Возрождения: в поэтиках Дж.Чинтио, Ю.Ц.Скалигера, Л.Кастельветро, в трагедиях Д.Триссино и Т.Тассо. Поиски «упорядоченной манеры», законов «истинного искусства» обнаружились в английской (Ф.Сидни, Б.Джонсон, Дж.Милтон, Дж.Драйден, А.Поуп, Дж.Аддисон), в немецкой (М.Опиц, И.Х.Готшед, И.В.Гёте, Ф.Шиллер), в итальянской (Г.Кьябрера, В.Альфьери) литературах 17–18 вв. Заметное место занял в европейской литературе русский К. эпохи Просвещения (А.П.Сумароков, М.В.Ломоносов, Г.Р.Державин). Все это заставило исследователей рассматривать К. как одну из важных составляющих художественной жизни Европы на протяжении нескольких столетий и как одно из двух (наряду с *барокко*) главных направлений, заложивших основы культуры Нового времени.

Одной из причин долговечности К. было то, что писатели этого направления рассматривали свое творчество не как способ субъективного, индивидуального самовыражения, а как норму «истинного искусства», обращенного к общечеловеческому, неизменному, к «прекрасной природе» как постоянной категории. Классицистическое видение действительности, сформировавшееся на пороге Нового времени, обладало, как и барокко, внутренним драматизмом, но подчиняло этот драматизм дисциплине внешних проявлений. Античная литература служила для классицистов арсеналом образов и сюжетов, но они наполнялись актуальным содержанием. Если ранний, ренессансный К. стремился к воссозданию античности путем подражания, то К. 17 в. вступает в соревнование с античной литературой, видит в ней прежде всего пример правильного использования вечных законов искусства, пользуясь которыми можно суметь превзойти древних авторов (см. *Спор о «древних» и «новых»*). Строгий отбор, упорядочивание, стройность композиции, классифицирование тем, мотивов, всего материала действительности, ставшей объектом художественного отраже-

ния в слове, были для писателей К. попыткой художественного преодоления хаоса и противоречий действительности, соотносились с дидактической функцией художественных произведений, с почерпнутым из Горация принципом «поучать, развлекая». Излюбленная коллизия в произведениях К. — столкновение долга и чувства или борьба разума и страсти. Для К. характерно стоическое настроение, противопоставление хаосу и неразумию действительности, собственным страстям и аффектам способности человека если не к их преодолению, то к обузданию, на крайний случай — к одновременно драматическому и аналитическому осознанию (герои трагедий Расина). Декартовское «мыслю, следовательно, существую» играет в художественном мироощущении персонажей К. роль не только философско-интеллектуального, но и этического принципа. Иерархия этико-эстетических ценностей обусловливает преимущественный интерес К. к нравственно-психологической и гражданской тематике, диктует классификацию жанров, деление их на «высшие» (*эпопея*, *ода*, *трагедия*) и низшие (*комедия*, *сатира*, *басня*), выбор для каждого из этих жанров специфической тематики, стиля, системы персонажей. К. присуще желание аналитически разводить по разным произведениям, даже художественным мирам, *трагическое* и *комическое*, возвышенное и низкое, прекрасное и уродливое. Одновременно, обращаясь к низким жанрам, К. стремится их облагородить, напр., убрать из сатиры грубый *бурлеск*, из комедии — фарсовые черты («*комедия высокая*» Мольера). Поэзия К. устремлена к ясному выражению значительной мысли, смысла, она отказывается от изощренности, метафорической усложненности, стилистических украшений. Особенное значение в К. имеют драматические произведения и сам театр, способный наиболее органично исполнять одновременно нравоучительную и развлекательную функции. В лоне К. развиваются и прозаические жанры — *афоризмы* (*максимы*), *характеры*. Хотя теория К. отказывается включать *роман* в систему жанров, достойных серьезного критического размышления, но на практике поэтика К. оказала ощутимое воздействие на популярную в 17 в. концепцию романа как «эпопеи в прозе», определила жанровые параметры «маленького романа», или «романической новеллы» 1660–80-х, а «Принцессу Клевскую» (1678) М.М.де Лафайет многие специалисты считают образцом классицистического романа.

Теория К. не сводится только к стихотворному трактату Буало «Поэтическое искусство»: хотя его автора справедливо считают законодателем К., он был лишь одним из многих создателей литературных трактатов этого направления, наряду с Опицем и Драйденом, Ф.Шапленом и Ф.д'Обиньяком. Она складывается постепенно, переживает свое становление в спорах писателей и критиков, меняется с течением времени. Национальные варианты К. также имеют свои отличия: французский К. складывается в наиболее мощную и последовательную художественную систему, оказывает свое влияние и на барокко; немецкий — напротив, возникнув как сознательное культурное усилие по созданию «правильной» и «совершенной», достойной других европейских литератур поэтической школы (Опиц), как бы «захлебывается» в бурных волнах кровавых событий Тридцатилетней войны и заглушается, перекрывается барокко. Хотя правила являются способом удержать творческую фантазию, свободу в границах разума, К. понимает, как важно для писателя, поэта интуитивное прозрение, прощает таланту отступление от правил, если оно уместно и художественно эффективно (ср.: «Самое малое, что следует искать в поэте, это умение подчинять слова и слоги определенным законам и писать стихи. Поэт должен быть...человеком с богатым воображением, с изобретательной фантазией» — Опиц М. Книга о немецкой поэзии // Литературные манифесты... 448). Постоянным предметом обсуждения в теории К., особенно во второй половине 17 в., является категория «хорошего *вкуса*», трактовавшегося не как индивидуальное предпочтение, а как коллективная эстетическая норма, выработанная «хорошим обществом». Вкус К. предпочитает многословию — лаконизм, туманности и сложности выражения — простоту и ясность, поражающему, экстравагантному — благопристойное. Основным законом К. является художественное правдоподобие, которое коренным образом отличается от безыскусно правдивого отражения жизни, от исторической или частной правды. Правдоподобие изображает вещи и людей такими, какими они должны быть, и связано с понятием нравственной нормы, психологической вероятности, благопристойности. Характеры в К. строятся на выделении одной доминирующей черты, что способствует их превращению в универсальные общечеловеческие типы. Поэтика К. в своих исходных принципах противостоит барокко, что не исключает взаимодействия обоих литературных направлений не только в рамках одной национальной литературы, но и в творчестве одного и того же писателя (Дж.Милтон).

В эпоху Просвещения особое значение получает гражданский и интеллектуальный характер конфликта в произведениях К., его дидактико-моралистический пафос. Просветительский К. еще активнее вступает в контакт с другими литературными направлениями своей эпохи, больше опирается уже не на «правила», а на «просвещенный вкус» публики, порождает различные варианты К. («*веймарский классицизм*» И.В.Гёте и Ф.Шиллера). Развивая идеи «истинного искусства», К. 18 в. больше других литературных направлений закладывает основы эстетики как науки о прекрасном, получившей и свое развитие, и само терминологическое обозначение именно в эпоху Просвещения. Выдвигавшиеся К. требования ясности слога, смысловой наполненности образов, чувства меры и нормы в структуре и фабуле произведений сохраняют свою эстетическую актуальность и в наши дни.

Лит.: *Виппер Ю.Б.* Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967; *Обломиевский Д.Д.* Французский классицизм. М., 1968; Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980; Русский и западноевропейский классицизм. М., 1982; *Bray R.* La formation de la doctrine classique en France. P., 1963; *Benac H.* Le classicisme. P., 1974; *Jones T.B., Nicol B.* Neo-Classical dramatic criticism. 1560–1770. Cambridge, 1976; Klassik im Vergleich Normalität und Historizität europaischer Klassiken. Stuttgart; Weimar, 1993; *Zuber R., Cuénin M.* Le classicisme. P., 1998. *Н.Т.Пасхарьян*

КЛАССИЦИ́ЗМ ВЕ́ЙМАРСКИЙ см. *Веймарский классицизм.*

КЛА́УЗУЛА (лат. clausula — заключение) — окончание стиха или прозаического *колона;* обычно отличается повышенной ритмической урегулированностью (в силлабическом стихе — тенденция к твердому расположению долгот или ударений, в силлабо-тоническом стихе — к обязательной ударности последне-

го *икта*), часто — рифмой. По числу безударных слогов после последнего ударения различаются К. мужские (молодой), женские (молодая), дактилический (молодеющий), гипердактилической (молодеющие) и др. *М.Л.Гаспаров*

КЛИ́МАКС см. *Градация.*

«КЛУБ ПИСА́ТЕЛЕЙ» — общество деятелей русской культуры, существовавшее в Берлине в 1922–23. О его создании сообщил 26 октября 1922 журнал «Новая русская книга». В инициативную группу создателей «К.п.» вошли деятели русской культуры, находившиеся в этот период в эмиграции в Берлине: писатели Б.К.Зайцев, П.П.Муратов, А.Белый, А.М.Ремизов, В.Ф.Ходасевич, Ю.И.Айхенвальд, М.А.Осоргин; философы Н.А.Бердяев, С.Л.Франк, Ф.А.Степун и др. Однако Ходасевич в своей записной книжке отмечает другую дату создания клуба — 4 ноября 1922. В этот день состоялось организационное собрание, и, вероятно, именно эту дату следует считать днем основания «К.п.» (Дни. 1922. 16 ноября). Начиная с осени 1922 до конца 1923 «К.п.» организовывал свои собрания в берлинском кафе «Леон». Ни устава, ни программы у этой организации не было. Ее членом мог стать любой, кто делал взносы на проведение собраний. Первые собрания почти не получили отзыва в прессе. Никакой информации о них не сообщает и секретарь «К.п.» А.Бахрах, упоминая о работе клуба в книге «По памяти, по записям...» (Париж, 1980). С конца 1922 и в течение 1923 «К.п.» и созданный за год до него «*Дом искусств*» существовали параллельно, и нередко гости, выступавшие в одной из этих литературных групп, несколькими днями позже приглашались в другую. Наиболее часто в обеих группах бывали В.Б.Шкловский, И.Г.Эренбург. До конца 1922 в «К.п.» прошло несколько заседаний, на которых читали свои произведения А.Белый (отрывки из романа «Котик Летаев», 1922), Муратов («Магические рассказы», 1922), Эренбург (отрывки из «Жизни и гибели Николая Курбова», 1923). С января по май 1923 собрания «К.п.» проводились еженедельно. 20 октября 1923 состоялось официальное закрытие «К.п.». Газета «Руль» опубликовала сообщение о том, что «К.п.» закрылся из-за отъезда из Берлина главных его организаторов (Руль. 1923. 20 октября): в октябре Берлин покинул А.Белый, в ноябре уехали Ремизов, Ходасевич и Н.Берберова. Оставшиеся в Берлине представители русской художественной интеллигенции пытались продолжить деятельность, подобную той, что велась в «К.п.» и «Доме искусств». Они организовали «Клуб литераторов» (24 ноября 1923), а 8 декабря — «Уголок поэтов, артистов и художников», но обе эти группы оказались недолговечны, они просуществовали лишь до конца года. *В.Ю.Кудрявцева*

КЛУ́БЫ ДЖО́НА РИ́ДА (англ. John Reed Clubs) — леворадикальные организации в США, возникшие в 1929 на базе рабочего движения. Объединяли литераторов, живописцев, графиков, а также рабочих, занимавшихся художественным творчеством. Названы так в честь американского писателя Дж.Рида. К 1934 число «К.Д.Р.» достигло 30, в них насчитывалось ок. 1200 членов. Участники «К.Д.Р.» печатались на страницах газеты «Daily worker», журнала «New Masses» («Новые массы») и др. Движение «К.Д.Р.» получило поддержку в выступлениях Т.Драйзера, Л.Арагона; оно было представлено на Харьковской конференции революционных писателей в 1930, имело контакты с немецким Союзом пролетарских революционных писателей. «К.Д.Р.» послужили базой для более широкого объединения — *Лиги американских писателей* (1935) с ее антифашистской программой.

Лит.: *Журавлёв И.К.* Очерки по истории марксистской литературной критики США (1900–1956). Саратов, 1963; *Николюкин А.Н.* Американская секция МОРПа (Клубы Джона Рида) // Литературное наследство. М., 1969. Т.81; *Гиленсон Б.А.* Американская литература 30-х гг. XX в. М., 1974; *Aragon L.* Message au congres des John Reed Clubs // Idem. Pour un réalisme socialiste. P., [1935]. *Б.А.Гиленсон*

КНИ́ГА — 1. Печатное издание; 2. Крупная часть литературного произведения (обычно романа); 3. Жанровое понятие, принятое во всемирной литературе с древнейших времен: египетская «Книга мертвых» (15 в. до н.э.), библейские «Книги» Ветхого Завета (8–2 вв. до н.э), «Шахнаме» («Книга о царях», 994–1010) А.Фирдоуси, «Книга любви» (14 в.) узбекского поэта Хорезми, поэма «Книга благой любви» (ок. 1343) испанского поэта Х.Руиса, аллегорическая поэма «Книга герцогини» (1369) Дж.Чосера, «Книга о четырех дамах» (1416) французского поэта А.Шартье, сборник стихов «Книга песен» (1827) Г.Гейне, «Книга снобов» (1847) У.М.Теккерея, «Книга джунглей» (1894–95) Д.Р.Киплинга, «Книги отражений» (1906–09) И.Ф.Анненского, «Василий Теркин: Книга про бойца» (1941–45) А.Т.Твардовского. *А.Н.*

«КНИ́ЖНЫЙ КРУЖО́К» — литературное объединение, созданное в Белграде 6 января 1926. Одно время носил название «Книжный кружок имени М.Ю.Лермонтова». В «К.к.» объединились известные и начинающие литераторы, в т.ч. поэты, ранее принимавшие участие в деятельности кружка «*Гамаюн*». Участниками «К.к.» были Вс.Григорович, Е.М.Кискевич, И.Кондратович, А.Костюк, Л.Кремлев, Л.И.Машковский, Г.Наленч (Сахновский), Д.С.Сидоров, Ю.Л.Сопоцько, Е.Л.Таубер. Первый председатель «К.к.» — Кискевич, затем Наленч, которого сменил К.Р.Кочаровский, библиотекарь белградской Народной библиотеки. Заседания «К.к.» проходили в здании Академии наук, в Народном университете Белграда, в Христианском союзе студенческой молодежи. На собрания приглашались и сербские писатели, Таубер читала свои переводы их произведений. В 1927 в Белграде издан под редакцией Кискевича поэтический сборник кружка «Зодчий». В нем в качестве предисловия помещена программа «К.к.», в которой декларировалась необходимость для поэзии «соответствовать героическим ритмам эпохи» наряду с борьбой за свободу искусства, «очищенного от формализма, тенденциозности и эстетизма» (с. 3–4). Участники «К.к.» пытались одновременно продолжить русскую поэтическую традицию и освоить эстетику *футуризма*. В сборник вошли стихотворения всех членов «К.к.» Для некоторых из них (Костюк, Кондратович, Кремлев, Машковский) публикация в «Зодчем» осталась единственной. Наиболее известными из участников «К.к.» стали впоследствии Кискевич и Таубер. Появление сборника отмечено рецензией В.Сирина (В.В.Набокова) в газете «Руль» (1927. 23 ноября). Различие в политических взглядах приводило участников «К.к.» к постоянным конфликтам, столь характерным для эмигрантской среды. В середине 1930-х «К.к.» распался. *Г.П.Манчха*

КО́ДА (ит. coda, букв. — хвост) — 1. Нисходящая часть строф песенно-плясового происхождения (напр., в *канцоне*), замыкающая 2-членную восходящую часть (аналогична эподу в греческой триаде «строфа + *антистрофа* + эпод»); 2. Дополнительные строки (сверх четырнадцати) в конце шуточного *сонета*. *М.Л.Гаспаров*

КОКАЛЯ́Н (фр. coq-à-l'âne — букв.: «с петуха на осла») — стихотворный жанр французского *Возрождения*, относящийся к литературе *нелепицы*. Название происходит от французской поговорки «saillir du coq en l'asne» — «перескакивать с петуха на осла» и означает бессвязную речь. Представляет собой попарно рифмованные, но не связанные по смыслу 8–10-сложные строки, в которых открыто или завуалированно высмеиваются нравы и пороки общества, содержатся намеки на известных общественных деятелей, а также на государственные или церковные события. Основателем жанра считается Клеман Маро (1496–1544) — автор посланий-К. на злобу дня — о придворных новостях, о женщинах, о продажности духовенства, — строивший их как нагромождения без всякой внутренней логики отдельных фактов и мыслей. Первое такое послание («L'épistre du Coq en l'asne à Lyon Jamet...») было написано им в 1531. К жанру К. в 16 в. обращались также Э.де Больё, Ш.де Сент-Март, М.Ренье. На значение К. в эпоху становления нового ренессансного взгляда на мир указал М.М.Бахтин, по мнению которого этот жанр наряду с *фатрази*, *фроттолой* и др. выступал как «своего рода *карнавализация* речи, освобождающая ее от односторонней хмурой серьезности официального мировоззрения, а также и от ходячих истин и обычных точек зрения», подготавливая «новую трезвую серьезность» (Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 470).

Лит.: *Mayer C.A.* Coq-à-l'âne: Définition, invention, attributions // French studies. 1962. Vol. 15. *Т.Ю.*

«КО́КНИ ШКО́ЛА ПОЭ́ТОВ» (англ. Cockney school of poetry) — термин придуман английским критиком Дж.Г.Локхартом (1794–1854), появился в консервативном журнале «Блэквудз мэгезин» в октябре 1817 и был направлен против демократически настроенных писателей-лондонцев (кокни — пренебрежительное прозвище жителей Лондона) Дж.Г. Ли Ханта, У.Хэзлитта, Ч.Лэма, а также против Дж.Китса и П.Б.Шелли. Название «лондонские романтики», относящееся к этим писателям, не получило распространения в Англии.

Лит.: *Дьяконова Н.Я.* Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л., 1970. *А.Н.*

КОЛЛА́Ж (фр. collage — приклеивание) — термин из словаря художников; в литературе обозначает смесь *цитат*, документов, намеков, упоминаний о чем-либо. К., обычный в произведениях Дж.Джойса, Э.Паунда, Т.С.Элиота, развивался под влиянием *футуризма*, *дадаизма*, *сюрреализма* (поэма Дэвида Джонса «Анафема», 1952). Прием К. использован в романах «Манхеттен» (1925) Дж.Дос Пассоса, «Берлин. Александерплатц» (1929) А.Дёблина, «Мобиль» (1962) М.Бютора. Современные писатели нередко пользуются К. в *антироманах*. (См. также *Новый роман*).

КОЛЛИ́ЗИЯ см. *Конфликт*.

КО́ЛОН (греч. kōlon — часть тела; элемент *периода*) — ритмико-интонационная единица звучащей речи: речевой такт, выделенный паузами и обычно объединенный логическим ударением; понятие К. в артикуляционном плане сближается с понятием «дыхательной группы» (группа слов, произносимых одним выдохом), в смысловом плане — с понятием синтагмы. В русском языке средний объем К. ок. 8 слогов, в художественной прозе — 2–4 полноударных слова, в научной и публицистической — больше. Членение на К., «коммы» («отрезки», укороченные К.) и периоды приобретает особую отчетливость и выразительность в *ораторской прозе*. Пример членения речи на К.: «Я ехал на перекладных из Тифлиса. / Вся поклажа моей тележки / состояла из одного небольшого чемодана, / который до половины / был набит путевыми записками о Грузии» (М.Ю.Лермонтов. Герой нашего времени, 1839–40). *М.Л.Гаспаров*

КОЛЬЦО́ см. *Просаподосис*.

КОМЕ́ДИЯ (греч. kōmōidia, от kōmos — веселая процессия и ōidē — песнь) — долгое время один из двух основных жанров драматургии — смешной и «низкий», в противоположность *трагедии*; впоследствии всякая смешная пьеса. Отцом К. называют Аристофана (ок. 445–ок. 385 до н.э.). По Аристотелю, разница между трагедией и К. состоит в том, что «одна стремится подражать худшим, другая лучшим людям, нежели нынешние» (Поэтика. 1448a16). Если действие трагедии почти всегда происходило в далеком прошлом и греческий театр использовал маски и котурны, буквально приподнимая трагических героев над землей, то для К. этого не требовалось. Худшим, — говорит Аристотель, — она подражает «не во всей их подлости: ведь смешное есть <лишь> часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненнее и безвредное... Сочинять <комедийные> сказания стали Эпихарм и Формий — это <открытие> пришло сперва из Сицилии, а среди афинян первый Кратет оставил ямбический дух и стал сочинять сказания общего значения» (1449a32, в5). Т.е. первые комедиографы (Кратет — ок. 450 до н.э.) начали писать не в духе обличительных ямбов, направленных против пагубных пороков и конкретных лиц, а высмеивали сравнительно неопасное и распространенное «уродство». Возможно, Аристотель не придавал К. большого значения, писал о ней мало. По другой версии, часть его «Поэтики», посвященная К., утрачена. С 4 в. н.э. сохранились фрагмент Элия Доната «О комедии и трагедии» и его комментарии к Теренцию, оказавшие влияние на литературную мысль вплоть до 17 в. Отказ от античного наследия привел к исчезновению К. (как и трагедии) в средние века, хотя в низовой литературе существовал комический жанр драматургии — *фарс*. Начиная с позднего *Возрождения*, поэтики восстановили утраченное исконное значение термина. Специально посвящен К. трактат Ф.Робортелло («О комедии», 1548). По Ю.Ц.Скалигеру («Поэтика», изд. 1561), К. есть «драматическое произведение, насыщенное событиями, с веселым концом, написанное в простом стиле». Оспаривается мнение, косвенно восходящее к теоретическому положению Аристотеля, об отсутствии в латинской К. «опасности» — «не только опасности, но и убытки выпа-

дают в комедии на долю и сводников, и соперников в любви, и рабов, и господ». Начало К. — «бурное и запутанное», действующие лица — «люди низкого происхождения» (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 54, 55). Л.Кастельветро в своем истолковании «Поэтики» Аристотеля (1570) уточнил, что горе и ущерб в К. не слишком серьезны, а радость «возникает, когда некий человек или близкие ему люди оправдываются от обвинения в постыдном поступке, или избавляются от позора, от которого, казалось, нет избавления, или обретают нечто дорогое, человека или вещь, что было ими потеряно, или достигают исполнения любовных желаний» (Там же. С. 98). Параллельно теоретическим разработкам жанра в Италии к середине 16 в. на основе традиций народного театра сформировалась *«К. масок»*, широко использовавшая *буффонаду*, т.е. приемы внешнего комизма, которые ранее присутствовали в античных *мимах*, у Аристофана, в средневековых *интермедиях* и фарсах (аналогичные приемы встречаются у Шекспира, Мольера, в 18 в. востребованы итальянской оперой-буффа, затем французским *водевилем*; в 19 в. элементы фарса и буффонады есть у Н.В.Гоголя, в 20 в. — у В.В.Маяковского). В Италии 16 в. существовала также *«ученая К.»*; во французскую литературу К. и трагедия приходят с творчеством *«Плеяды»*. На исходе Возрождения и в литературе *барокко* К. расцвела в Англии (Шекспир) и Испании (*К. «плаща и шпаги»*: Ф.Лопе де Вега Карпьо, Тирсо де Молина, П.Кальдерон). Во всех отношениях практика далеко отошла от античной и ренессансной теории. Формирующийся *классицизм* стремился достичь их соответствия. В начале 1570-х Ж.де Ла Тай призывал «ввести и усвоить истинные трагедии и комедии, которые, несмотря на все усилия, пока еще у нас не укоренились» (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. С. 251). Классическую французскую К. создал Мольер, оставшийся и в 20 в. самым популярным во Франции писателем. Он ввел и жанр *«высокой К.»* («Мизантроп», 1666). Но веселые мольеровские К. не устраивали строгих ревнителей классицизма. Н.Буало (Поэтическое искусство, 1674) ратовал за простоту комедийных образов и последовательное подражание природе. Мольер же, по его мнению, ушел в шутовство, чтобы быть признанным вульгарной толпой. Английская К. периода Реставрации (1660–88) с виртуозным блеском и циничной откровенностью живописала любовные похождения как единственный смысл и содержание жизни (Дж.Этеридж. Она бы хотела, если бы могла, 1668; У.Уичерли. Любовь в лесу, 1671; У.Конгрив. Пути светской жизни, 1700), что было осуждено пуританской английской критикой (книга Дж.Колльера «Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской сцены», 1698). В 18 в. в Англии, а затем во Франции, Германии и России появилась *К. слезная*, в которой любители «развратной» К. Реставрации находили такое же удовольствие, как и сторонники моральной драматургии («Благоразумные любовники» Р.Стиля, 1722).

Русские неофиты, приобщившиеся к европейской литературной традиции в 18 в., иногда отрицательно относились к французской К. как неоригинальной («списку», а не подлиннику). В.К.Тредиаковский признавал за образец только греческую К. и считал, что комедиографу нужен большой опыт: «На сочинение комедии почитай вдвое надобно искусства против трагедии» (Соч.: В 3 т. СПб., 1849. Т. 2. С. 35). Для классицистов К. гораздо ниже эпоса и трагедии, в первую очередь потому, что в ней труднее добиться правдоподобия. Однако русская литература 18 в. едва ли не самых больших успехов достигла в национальной К., хотя и соблюдавшей внешние нормы классицизма (Д.И.Фонвизин).

Романтикам с их тяготением к жанровой неоднозначности К. в общем чужда. С.Т.Колридж в статье «Классическая и романтическая драма» (1818) предлагал «найти для пьес Шекспира новое название. Это не трагедии и не комедии в античном смысле и не то и другое вместе, а явление иного рода, не просто чем-то больше или меньше от них отличающееся, а другое по своей природе, — это романтические драмы или драматические романы» (Кольридж С.Т. Избр. труды. М., 1987. С. 253). Романтики вновь после Д.Дидро, призывавшего выводить на сцене не *характеры*, а общественные положения, признали определяющую роль характеров для К. В предисловии к драме «Рюи Блаз» (1838) В.Гюго утверждал промежуточный жанр, полагая очевидным различие трагедии и К. по предмету: «Драма имеет... нечто общее с трагедией благодаря изображению в ней страстей и с комедией благодаря изображению в ней характеров... Корнель и Мольер существовали бы независимо друг от друга, не будь между ними Шекспира, протягивающего Корнелю левую руку, а Мольеру правую. Так сходятся оба противоположных электричества комедии и трагедии, и вспыхивающая от этого искра есть драма» (Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 462). Ранее мадам де Сталь, также высказываясь в пользу К. характеров, подчеркивала, что в отличие от автора трагедии, показывающего человека вообще, «сочинитель комедии, если он желает снискать одобрение народа, должен знать определенную эпоху, определенную нацию, определенные нравы: зритель плачет над изображением природы человеческой и смеется над изображением людских привычек» (Сталь Ж. де. О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 110).

Несмотря на эти рекомендации, западноевропейская К. 19 в. не добилась таких успехов, как в 16–18 вв., будучи жанром откровенно условным, для романтизма и реализма односторонним. Самые выдающиеся К. 19 в. были созданы в России А.С.Грибоедовым, Гоголем и А.Н.Островским. Если традиционная трагедия к тому времени обветшала и сошла на нет, то К. продолжала развиваться. Островский, демократизировавший русский театр и по вкусу широкой публики создававший в основном благополучные финалы, называл К. всевозможные пьесы, в т.ч. весьма драматичные и чувствительные: «Таланты и поклонники» (1882), «Без вины виноватые» (1884) и др. А.П.Чехов дал подзаголовок «К.» своей «Чайке» (1896), скорее всего, с целью предотвратить ее восприятие в слишком сентиментальном ключе, а в «Вишневом саде» (1904) старался *юмором* компенсировать печаль прощания с уходящим прошлым, фактически создав *трагикомедию*. Чеховской «К. настроений» составляют на Западе некоторую параллель *«К. идей»* Б.Шоу: обилие действия, отличавшее старую К., окончательно перестало быть обязательным свойством жанра.

Советская литература отторгала лучшие образцы К. («Мандат», 1925, и «Самоубийцу», 1928, Н.Р.Эрдмана, пьесы М.А.Булгакова), но в жанре драмы комическое

нашло довольно широкое применение. В зарубежной литературе К. приобрела много жанровых модификаций: социальные К., трагикомедии, трагифарсы (в драматургии абсурда). Однако на первый план литературной жизни в 20 в. К. обычно не выходит.

Лит.: *Сахновский-Панкеев В.* О комедии. Л.; М., 1964; *Аникст А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967; *Берков П.Н.* История русской комедии XYIII века. Л., 1977; *Ярхо В.Н.* У истоков европейской комедии. М., 1979; *Журавлёва А.И.* А.Н.Островский — комедиограф. М., 1981; *Штейн А.Л.* Философия комедии // Контекст. 1980. М., 1981; *Duckworth G.E.* The nature of Roman comedy. Princeton, 1952; *Wimsatt W.K.* English stage comedy. N.Y., 1955; *Gershov P.* Comedy in the Soviet theatre. L., 1957; *Herrick M.T.* Italian comedy in the Renaissance. Urbana (Ill.), 1960; *Norwood G.* Greek comedy. N.Y., 1963; *Aubrun Ch.V.* La comédie espagnole (1600–1680). P., 1966; *Brereton G.* French comic drama from the 16th to the 18th century. L., 1977; *Charney M.* Comedy high and low. N.Y., 1978; *Henkle R.B.* Comedy and culture: England, 1820–1900. Princeton, 1980. *С.И.Кормилов*

КОМЕ́ДИЯ АНТИ́ЧНАЯ (греч. kōmōidia — «комическая песнь» от kōmos «вакхическое шествие» и ōidē «песнь») — посвященная Дионису культовая драма, исполнявшаяся хором и актерами. Все виды К.а. (народной и литературной) имели стихотворную форму и исполнялись в сопровождении музыки; актеры и хоревты носили маски. Существовали две исторически и типологически независимые формы литературной комедии: сицилийская и аттическая. Характер аттической комедии значительно менялся с течением времени, поэтому уже в древности различались три последовательные стадии: древняя, средняя и новая аттическая комедия. Народная южноитальянская комедия развивалась под преимущественным влиянием литературной аттической. Римская комедия создавалась и развивалась по образцу исключительно новой аттической комедии. От разных видов комедии в строгом смысле следует отличать другие драматические жанры, которые были «комическими» по своему духу, но не считались в Греции комедией, поскольку генетически не были связаны со строго определенными формами культа Диониса. К ним относятся *сатировская драма* (разновидность *трагедии*) и разнообразные, лишенные жанрового единства, малые диалогические формы, которые назывались *мимами*. Только в Риме, где греческие культовые и театральные формальности потеряли свой смысл, латинский мим стали рассматривать как разновидность комедии.

Сицилийская комедия известна уже в развитой форме по творчеству поэта Эпихарма (ок. 550–460 до н.э.) из Сиракуз. Сохранились фрагменты ок. 40 его комедий, которые показывают, что первоначальной и главной темой сицилийской комедии было травестийное изображения *мифов* («Свадьба Гебы», «Пирра и Прометей», «Филоктет» и др.). Однако, как указывает Аристотель («Поэтика», V), Эпихарм и (практически нам неизвестный) Формий начали использовать «вымышленные», т.е. немифологические сюжеты. Пример разработки чисто бытовой темы дает изображение парасита в пространном отрывке из комедии «Надежда, или Богатство», но и здесь, судя по названию, могли участвовать божества-персонификации. В некоторых фрагментах затрагиваются философские вопросы. Комедии Эпихарма написаны на дорийском диалекте *ямбом*.

Древняя аттическая комедия. С 487/6 до н.э. в Афинах начинаются официальные состязания комических хоров. Первым известным по имени поэтом комедии был Хионид. Древняя комедия известна по творчеству самого позднего своего представителя, Аристофана, от которого сохранилось 11 комедий, поставленных в 425–388 до н.э. От других поэтов 5 в. до н.э. (Кратин, Кратет, Евполид) дошли фрагменты. Древняя комедия открывается *прологом*, который, как и в развитой классической трагедии, перерастает в развернутую диалогическую сцену; далее следует парод, т.е. песнь, сопровождающая выход хора на орхестру. За пародом начинается агон, состязание двух главных персонажей; центральную часть комедии занимает парабаза, пространное выступление хора (исполняя парабазу, хоревты снимали маски). Парабазу окружает ряд слабо связанных небольших сцен, представляемых актерами, завершает комедию эксод, песнь, сопровождающая уход хора с орхестры. Парабаза представляет собой сложную мелическую композицию, построенную в основном по антистрофическому принципу; она не связана прямо с фабулой комедии и содержит посвященные разным злободневным вопросам декларации автора. Последовательно развивающийся сюжет не был важен для древней комедии. Согласно Аристотелю («Поэтика», V), связный комический «миф» (т.е. фабула) был впервые введен Кратетом (после 450 до н.э.) по примеру сицилийской комедии. Содержание комедии во многом определялось ее культовым происхождением: сцены обжорства, драки, эротические шутки, свойственные обрядам, связанным с культом плодородия, были обязательны вместе с бранью (*инвективой*), направленной против конкретных лиц. Начиная с «Поэтики» Аристотеля, эта личная брань рассматривалась, как необходимый элемент древней комедии. Часто изображались боги или традиционные, или божества-персонификации. Известны комедии, фабула которых была чисто мифологической, напр.: «Дионисоалександр» Кратина (после 430 до н.э.), в которой представлялся миф о суде Париса; мифологическими (хотя и вне традиционной мифологии) являются комедии «Мир» (421 до н.э.) и «Птицы» (414 до н.э.) Аристофана. Для древней комедии характерна аллегорическая (преимущественно политическая) трактовка мифов, что указывает на ее важную идеологическую роль в обществе, сознание которого опиралось еще в основном на мифологию. Комедии на «вымышленные» сюжеты были политическими памфлетами, а не бытовыми драмами, однако жертвами комедиографов становились не только политики, но и философы («Облака» Аристофана, 423 до н.э.), музыканты и поэты: нападки на трагиков и на соперников-комиков часто встречаются у Аристофана. Излюбленным мотивом была пародия на трагедию. Т.о., комедия стала одной из первых форм литературно-художественной критики. Персонажи древней комедии карикатурны, если это реальные лица, то их характеры сужены и сведены к одной черте, выбранной поэтом для насмешки; этические проблемы в целом комедиографов не интересуют. Как и для других жанров греческой поэзии, для комедии были разработаны свои метрические правила. Основные диалогические размеры греческой драмы — ямбический *триметр* и трохеический *тетраметр* — трактуются в комедии во многом иначе, чем в трагедии, своеобразна и метрическая разработка хоровых партий; язык комедии был близок к разговорному. Комический хор состоял из 24 человек, число актеров могло доходить до пяти. Маски древней комедии были гротескны и безобразны, маски реальных лиц имели портретное сходство.

Средняя аттическая комедия условно датируется 404–336 до н.э., представлена именами Платона-комика, Антифана, Аристофонта, Алексида; сохранность текстов очень плохая, но представление об этом периоде можно составить по поздним драмам Аристофана — «Лягушки» (405), «Женщины в народном собрании» (389), «Богатство» (388). Значительных структурных изменений нет, но появляются хоровые *интермедии*, разделяющие сцены комедии; и в дальнейшем это становится нормой. Политические темы утрачивают актуальность и исчезают; на их место приходит политическая *утопия*; обыденная жизнь изображается более реалистично. Миф интересует Аристофана или как *аллегория*, или как повод к пародии на трагедию, но у Платона и других поэтов встречаются мифологические названия. Излюбленной темой становятся насмешки над философами.

Новая аттическая комедия. В 330-е до н.э. аттическая комедия была радикально реформирована, и уже к 324 до н.э. относится первая комедия Менандра, признанного впоследствии лучшим представителем новой комедии. Благодаря открытию уже в 20 в. древних папирусных рукописей стали известны пространные отрывки из семи комедий Менандра, текст «Брюзги» (316 до н.э.) сохранился полностью. Другие значительные поэты новой комедии, действовавшие во второй половине 4 в. до н.э. (Дифил, Филемон, Аполлодор), известны по фрагментам и по вольным подражаниям в римской *паллиате*. О позднейших представителях жанра сведений очень мало. Новая аттическая комедия ни по форме, ни по содержанию не является продолжением древней и представляет собой этическую «*комедию характеров*», образцом для которой были трагедии Еврипида. Структура новой комедии также в целом ориентируется на трагедию конца 5 в. до н.э. Комедия состоит из пролога и эксода, за которым следует несколько актов, соответствующих эпизодиям трагедии и разделенных партиями хора. Хор не принимает участия в действии, во многих случаях поэт не писал текста для хора, но только «оставлял место» для него. Уже у Менандра представлено деление на пять актов, римские теоретики, начиная с Горация («Наука поэзии», 10-е до н.э.), рассматривают такое деление как необходимое структурное требование комедии. Фабула должна быть сложной, но тщательно и последовательно выстроенной, при этом в известных новоаттических комедиях (как и в римской паллиате) довольно точно соблюдаются принципы конструирования фабулы, сформулированные в «Поэтике» Аристотеля. Как и в поздней трагедии, краткое содержание комедии излагается в прологе. Фантастические и мифологические сюжеты в новой комедии не допускаются, боги возможны только как персонажи пролога. Темы — из обыденной жизни простых людей; и социальный статус персонажей также является первостепенным жанровым требованием. Однако главная задача и художественная цель новой комедии была не в натуралистическом изображении быта, а в поэтическом исследовании этических типов, которые в философии Платона и Аристотеля назывались этосами (ēthos — «нрав»). Привычный нам смысл слова «характер» появился именно в новой комедии (Менандр, фрагмент 72). Действие рассматривалось, как внешнее проявление этоса; с каждым комическим характером соотносился ограниченный набор сюжетных ходов и ситуаций; внешний облик и речь персонажей должны были строго согласовываться с их характером. Художественный метод новой комедии во многом становится ясным благодаря сборнику этических очерков «Характеры», составленному учеником Аристотеля Феофрастом. Жесткий схематизм и стереотипность воспринимались в древности как достоинство, однако применять сюжетные и этические схемы поэт должен был с тонкостью, не преступая границ жизненного правдоподобия. Важным (для древних теоретиков — главным) отличием новой комедии от древней был полной отказ от личной инвективы. Комедия должна, развлекая, поучать зрителей, поэтому необходимым элементом комедии были сентенции. Сценическим представлением характера была маска с резкими, легко узнаваемыми чертами. Сохранились описания масок новой комедии, котоые дает лексикограф 2 в. н.э. Юлий Поллукс (Полидевк).

Южноиталийская комедия. В греческих городах Южной Италии были популярны выступления бродячих актеров-флиаков, считавшихся служителями Диониса. Флиаки представляли травестийные мифологические комедии или пародии на трагедии. Литературная обработка драмы флиаков была сделана Ринтоном из Тарента (3 в. до н.э.), который переделывал сюжеты трагедии в духе новоаттической комедии. Такая драма называлась гиларотрагедия (от hilaros — «веселый»), римские теоретики выделяли жанр ринтоновой драмы (rinthonica). Единственный полностью сохранившийся текст — латинская комедия Плавта (3–2 вв. до н.э.) «Амфитрион», которая самим автором определяется как трагикомедия. Участие в действии богов и царей, необходимых персонажей трагедии, рассматривалось как важный жанрообразующий признак, отличающий ринтонову драму от обычной комедии, однако в остальном «Амфитрион» представляет собой типичную новоаттическую комедию. Из коренных народностей Италии оски создали комедию, которая называлась *ателлана*. Во 2 в. до н.э. появилась ателлана на латинском языке.

Римская комедия. Постановки в Риме комедий на латинском языке начались в середине 3 в. до н.э. К концу 1 в. была создана разветвленная система комических жанров, включавшая *тогату*, паллиату, литературную ателлану и мим.

Лит.: *Соболевский С.И.* Аристофан и его время. М., 1957; *Kaibel G.* Comicorum Graecorum fragmenta. Berlin, 1899; *Robert K.* Die Masken der neueren attischen Komoedie. Halle, 1911; *White J.W.* The verse of Greek comedy. L., 1912; *Olivieri A.* Frammenti della commedia greca e del mimo. Napoli, 1946; *Pickard-Cambridge A.W.* The theatre of Dionysus in Athens. Oxford, 1946; *Webster T.B.J.* Studies in later Greek comedy. Manchester, 1953; *Idem.* Monuments illustrating New comedy. L., 1961; *Idem.* Monuments illustrating Old and Middle comedy. L., 1978; *Goldberg S.M.* Making of Menander's comedy. Berkeley; Los Angeles, 1980; *Austin C., Kassel R.* Poetae comici Graeci. L., 1983; *Janko R.* Aristotle on comedy. L., 1984; *Frost K.* Exits and entrances in Menander. Oxford, 1988. *А.Е.Кузнецов*

КОМЕ́ДИЯ-БАЛЕ́Т (фр. comédie-ballet) — драматическая форма, созданная Ж.Б.Мольером, включавшим в действие *комедии* балетные сцены. Это были фарсовые или сатирические *интерлюдии*, относившиеся к теме пьесы. Первой К.-б. Мольера стала пьеса «Докучные» (1661), написанная для торжественного спектакля, который министр финансов Н.Фуке дал в честь Людовика XIV, и состоявшая из ряда сценок о том, как «докучные» люди мешают свиданию влюбленных; между этими сценками происходили танцевальные «выходы» персонажей. Мольер написал всего 14 К.-б., среди которых «Брак поневоле» (1668), «Блистательные

любовники» (1670), «Мещанин во дворянстве» (1670), «Мнимый больной» (1673).

Лит.: *Разумовская М.В.* У истоков нового жанра: Комедии-балеты Мольера на музыку Люлли // Литература и музыка. Л., 1975; *Böttger Fr.* Die «Comédie-Ballet» von Molière-Lully. Berlin, 1931. *А.Н.*

КОМЕ́ДИЯ БЫТОВА́Я — наиболее общее название комедий на тему повседневной жизни; наряду с *комедией характеров* и *комедией нравов* развивалась из средневекового *моралите*. В Испании к жанру К.б. относятся некоторые комедии П.Кальдерона де ла Барки («Саламейский алькальд», 1651), а также комедии его старшего современника Х.Руиса де Аларкон-и-Мендоса. Еще ранее Ф.Са де Миранда, представитель «итальянской школы» в португальской литературе, стал известен своими К.б. «Иноземцы» (ок. 1528) и «Фанфароны» (1538). В Италии пять К.б. написал П.Аретино: «Кузнец» (1533), «Придворная жизнь» (1534), «Таланта» (1542), «Лицемер» (1542), «Философ» (1546). Позднее появилась К.б. «Ярмарка» (1618) Микеланджело Буонарроти Младшего. В 18 в. наиболее известны бытовые пьесы К.Гольдони («Слуга двух господ», 1745–53; «Трактирщица», 1753; «Самодуры», 1760 и др). В Англии комические бытовые сценки «Четыре П» (1569) создал Дж.Хейвуд, а в конце 16 — начале 17 в. к жанру К.б. обратился Бен Джонсон. Комедии бытового склада с использованием *буффонады* и народного юмора соседствуют в творчестве Мольера с «*высокой комедией*», обращенной к общественным, философским и нравственным проблемам («Мизантроп», 1666; «Дон Жуан», 1665; «Скупой», 1668).

В России близки жанру К.б. т.наз. «*высокие комедии*» — «Горе от ума» (1822–24) А.С.Грибоедова, «Ревизор» (1836) Н.В.Гоголя, а также комедии А.Н.Островского, А.В.Сухово-Кобылина. *А.Н.*

КОМЕ́ДИЯ ВЫСО́КАЯ И КОМЕ́ДИЯ НИ́ЗКАЯ (англ. high comedy, low comedy) — термины введены английским писателем Дж.Мередитом в его книге «Этюд о комедии» (1877; отд. изд. 1897). К.в. — форма *комедии нравов* и *комедии бытовой*, отмеченная остроумием, изяществом и изысканностью стиля. Создателем жанра К.в. в Англии стал Дж.Лили («Женщина на луне», 1580; «Галатея», 1584; «Александр и Кампаспе», 1584). К К.в. относятся «Много шума из ничего» (1598) У.Шекспира, «Пути светской жизни» (1700) У.Конгрива, «Женщина, не стоящая внимания» (1893) О.Уайлда, «Пигмалион» (1912) Б.Шоу. В Испании 17 в. К.в. связана с творчеством Кальдерона де ла Барки, во Франции — Ж.Б.Мольера («Тартюф», 1664 и др.). В России к В.к. относятся «Горе от ума» (1822–24) А.С.Грибоедова, «Ревизор» (1836) Н.В.Гоголя.

В противоположность К.в., К.н. отличает *буффонада* и непристойность; ее веселье и комическая разрядка рассчитаны на низменные инстинкты зрителя, получение удовольствия от унижения и осмеяния персонажей в скабрезных эпизодах, драках. Такие сцены К.н. восходят к комедиям Аристофана, средневековым *фарсам*, английской комедии эпохи Реставрации (1660–88). Схожие приемы присутствуют в «Виндзорских насмешницах» (1601) Шекспира и в сценах в публичном доме в его «Перикле» (1609). Элементы К.н. встречаются в *сатировской драме*. На приемах К.н. построены ранние кинофильмы Чарли Чаплина. *А.Н.*

КОМЕ́ДИЯ ДЕЛЬ А́РТЕ, комедия масок (ит. commedia dell'arte) — впервые понятие фиксируется в середине 18 в. в «Комическом театре» К.Гольдони (1750), когда этот жанр в Италии уже начинает приходить в упадок; ранее говорили об «импровизационной комедии», «комедии масок», «комедии дзанни». Понятие К.д.а. можно трактовать как просто профессиональный вид зрелища (в противовес commedia erudita, т.е. *ученой комедии*). К.д.а. не обязательно носила собственно комический характер — здесь были представлены и героические, и пасторальные, и смешанные сюжеты. Датой рождения К.д.а. считается 1545, когда в Падуе восемь актеров подписали договор о создании совместной труппы. Главный элемент жанра — коллективное творчество актеров, которые выступали не только как исполнители, но и как авторы пьес, причем каждый вносил что-то новое, используя собственный «культурный багаж». Организатор труппы являлся одновременно и драматургом, и постановщиком. Первая труппа была независимой, но впоследствии актеры все чаще прибегали к помощи власть имущих (особую поддержку К.д.а. оказывали герцоги Мантуи и Феррары). Свою деятельность они приспосабливали под жизненный уклад двора. Сюжеты брались из новелл, старинных комедий, а то и выдумывались; среди них встречаются знаменитые *бродячие сюжеты* («Каменный гость»). Иногда использовался схематический костяк пьесы («сценарий»), на основе которого разыгрывались *импровизации* — их роль, впрочем, не следует переоценивать: импровизации скорее относились к репликам персонажей, чем к сюжетным ходам. Сценарии передавались из уст в уста или же циркулировали в рукописях; первый их сборник был выпущен Фламинио Скала в 1611 (в него вошло 50 сценариев). В предисловии, написанном актером Франческо Андреини, сделан акцент как на развлекательном характере сценариев, так и на социальной направленности данного типа театрального творчества.

К наиболее известным комедиям конца 16 в. относится «Алхимик» Бернардино Ломбарди (1583): в следующем столетии большим успехом пользовалась трагедия «Сила судьбы» Якопо Чиконьини (1577–1634), где любовь торжествует над «государственным интересом». Не менее знаменит был Джан Батиста Андреини (1578–1654), сын упомянутого Франческо Андреини; он взял себе сценическое имя Лелио. Им написано множество комедий и драм, где автор нередко опирался на традиционные комические структуры («Двое Лелиев-близнецов», 1622), прибегал к зрелищным постановочным эффектам. Особенно эффектна «Центавра» (опубл. 1622), где не только смешаны различные жанры, но и появляются совершенно необычные персонажи — полулюди-полузвери. Андреини отдает дань и одному из излюбленных культурой *барокко* новозаветных образов — Марии Магдалине («Развращенная и покаявшаяся Магдалина», опубл. 1652), где сочетаются спиритуальность с чувственностью, но язык остается строгим и сдержанным. Шедевром Андреини считается пьеса «Две комедии в одной» (1623), которая построена по принципу «театр в театре» и весьма созвучна маньеристской и барочной сценической практике. К числу наиболее знаменитых трупп следует отнести Ревнителей (Gelosi), организованную в 1568 в Милане и просуществовавшую ок. 40 лет. Именно в ней состояли самые яркие актеры первого поколения К.д.а. Французский король Генрих III увидел выступле-

ние труппы в Венеции и был так восхищен, что пригласил актеров немедленно выступить во Франции. К.д.а. использовала опыт средневековых бродячих актеров; в ней важную роль играют акробатические трюки, имеющие именно ярмарочное происхождение. Само по себе использование смешных масок (преувеличенно большой нос, морщинистый лоб, лысина, накладные бороды) следует считать карнавальной традицией. Иногда актеры начала 17 в. создавали маски на основе гротескного заострения собственных черт; таков созданный Андреини Капитан Спавенто. И здесь был важен не только комический эффект — маска раскрепощала исполнителя, развязывала ему язык, позволяла едко и беспощадно высмеивать современников. Правда, католическая Церковь и ученые-педанты осуждали актеров.

В основе сюжетов К.д.а. — семейные, воспитательные и даже политические проблемы (прославление венецианской знати или вольных немецких городов), но чаще всего то были любовные перипетии. При этом именно влюбленные не относились к фиксированным маскам и костюмы их варьировались в соответствии с господствующей модой. Всего в спектакле могло участвовать с десяток актеров; маски составляли примерно половину из них. К самым древним и наиболее популярным маскам следует отнести Панталоне. Это скупой и сварливый купец, говорящий на венецианском наречии (внедрение диалектных элементов — одна из важных для К.д.а. структурных составляющих), отличающийся сластолюбием. Еще более популярен Арлекин — изначально бедняк (отсюда и костюм из отдельных кусочков ткани), он потом стал более утонченным, закрепившись во французской пантомиме как изящный любовник или даже волшебник. Особой популярностью пользовался остроумный и некрасивый крестьянин, неаполитанец Пульчинелла (создавались даже специальные пьесы — «пульчинеллаты»); он может быть отождествлен с русским Петрушкой. И Арлекин, и Пульчинелла относятся к типу комических слуг (дзанни), с их грубоватым народным юмором, хитростью и сметкой, которые обычно прячутся под маской наивности. Не всегда, но часто дзанни родом из города Бергамо. Именно оттуда был Труффальдино, герой пьесы Гольдони «Слуга двух господ» (1745–53). Гольдони, противопоставлявший К.д.а. — *комедии характеров*, переосмысливает традиции жанра и превращает маску в полнокровный, психологически убедительный образ. Многие персонажи К.д.а. (Доктор, Скарамуш, Коломбина, Тарталья) знакомы по пьесам-сказкам К.Гоцци «Ворон» (1761), «Любовь к трем апельсинам» (1761) и особенно «Турандот» (1762). Е.Б.Вахтангов и В.Э.Мейерхольд использовали традиции этого жанра в своих постановках. Труппы итальянских комедиантов появились в России сравнительно поздно, в 1733–35 и пользовались успехом при дворе Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны (особенно это относится к труппе Дж.А.Сакко). Впоследствии Арлекин, Пьеро и Коломбина вписались в русское балаганное действо; художники объединения «*Мир искусства*» нередко включают этих персонажей в театрализованный мир своих полотен.

Лит.: *Миклашевский К.* La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. СПб., 1914; *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия (commedia dell'arte). 2-е изд. М., 1962; *Голенищев-Кутузов И.Н.* Комедия масок // Он же. Романские литературы. М., 1975; *Pandolfi V.* La commedia dell'arte. Firenze, 1957–61. T. 1–6; *Molinari C.* La commedia dell'arte. Milano, 1985; Commedie dell'arte / A cura di S.Ferrone. Milano, 1985. Vol. 1–2; *Carandini S.* Teatro e spettacolo nel Seicento. Roma; Bari, 1990.

К.А.Чекалов

КОМЕ́ДИЯ ИДЕ́Й (англ. comedy of ideas) — неустойчивый термин, прилагаемый к пьесам, в которых в остроумной форме обсуждаются различные теории и идеи. Родоначальником жанра был О.Уайлд, мастер парадоксов. Многие пьесы Б.Шоу относятся к жанру К.и. — «Человек и сверхчеловек» (1901–03), «Дилемма врача» (1906), «Андрокл и лев» (1913), «Тележка с яблоками» (1929). *А.Н.*

КОМЕ́ДИЯ ИНТРИ́ГИ, комедия положений (исп. comedia de intriga; англ. comedy of intrigue) — жанр *комедии*, основанный на сложном сюжете с несколькими линиями и резкими поворотами действия. Этим она отличается от *комедии нравов*, хотя последняя также может быть остросюжетной. К.и. возникла в Испании в начале 17 в. в творчестве Лопе де Веги (любовно-семейные комедии «Валенсианская вдова», ок. 1599; «Собака на сене», ок. 1613; «Девушка с кувшином», ок. 1627), Тирсо де Молины («Дон Хиль Зеленые штаны», 1615 — одна из лучших К.и., построенная на приемах переодевания и ложного узнавания — характерной особенности К.и.), А.Морето-и-Каваньи («Любовь и долг», 1658; «Двойник в столице», 1665, в рус. переводе «Живой портрет»), Руиса де Аларкон-и-Мендоса («Сомнительная правда», ок. 1619, переработанная позднее П.Корнелем в комедию «Лжец», 1644). В Англии к К.и. относятся пьесы Афры Бен («Распутница», 1677; «Пират», 1677–81). Во Франции наиболее известная К.и. — «Севильский цирюльник» (1775) П.Бомарше. *А.Н.*

КОМЕ́ДИЯ МА́СОК — см. *Комедия дель арте.*

КОМЕ́ДИЯ НРА́ВОВ (англ. comedy of manners; фр. comédie de moeurs) — жанр *комедии*, в котором основное внимание уделено манерам и поведению героев, живущих по определенным общественно-этическим правилам. К К.н. (и к *комедии характеров*) в Италии относят «Мандрагору» (1518) Н.Макиавелли. К.н. называют и некоторые пьесы У.Шекспира («Бесплодные усилия любви», 1594; «Много шума из ничего», 1598). Особенное развитие К.н. получила в период Реставрации в Англии (1660–88) и в конце 17 в. в творчестве Афры Бен («Голландский любовник», 1673; «Распутница» 1677), У.Уичерли («Деревенская жена», 1672–73; «Прямодушный», 1676), У.Конгрива («Двоедушный», 1693; «Любовь за любовь», 1695; «Пути светской жизни», 1700), Дж.Этериджа («Поклонник моды», 1676), Дж.Ванбру («Неисправимый», 1696; «Оскорбленная супруга», 1696–97), Дж.Фаркера («Верная супружеская пара», 1699; «Сэр Гарри Уилдер», 1701). В этих комедиях яркими красками изображались пороки английского дворянского общества, хотя вовсе не в целях их осуждения. Циничная откровенность комедии эпохи Реставрации проявляется в картинах распущенных нравов светских щеголей, повес и распутников, модных леди и джентльменов, карьеристов и деревенских выскочек. К жанру К.н. относятся также ранние пьесы Дж.Драйдена («Необузданный поклонник», 1662–63). Развитие жанра в 19–20 вв. связано с именами О.Уайлда («Веер леди Уиндермир», 1892; «Как важно быть серьезным», 1895), С.Моэма, автора

«салонных комедий», и Н.Коуарда, создателя «семейных пьес» («Частные жизни», 1930). Во Франции наиболее значительны К.н. «Севильский цирюльник» (1775) и «Женитьба Фигаро» (1784) П.Бомарше. Одним из творцов К.н. в Испании стал М.Бретон де лос Эррерос («Марсела, или Которая из трех», 1831; «Школа брака», 1851). Успехом пользовались К.н. испанского поэта и драматурга Т.де Ириарте «Избалованный барчую» (1787), «Дурно воспитанная барышня» (1788). В России К.н. писали А.Н.Островский, А.В.Сухово-Кобылин, Л.Н.Толстой. *А.Н.*

КОМЕ́ДИЯ «ПЛАЩА́ И ШПА́ГИ» (исп. comedia de capa y espada) — жанр испанской *комедии*, получивший свое название от костюмов главных ее персонажей — дворян, испанских идальго, наделенных чувством чести, верой и преданностью королю. Создателем К.п. и ш., основанной на конфликте любви и чести, был Лопе де Вега, автор многочисленных любовно-семейных комедий («Учитель танцев», 1593, и др.). Особенности этого жанра проявляются в ранних пьесах Тирсо де Молины («Наказанное легкомыслие», 1613; «Любовь и ревность заставят поумнеть», 1616; «Правда всегда помогает», 1622–23). Под влиянием Лопе де Веги создает К.п. и ш. молодой П.Кальдерон де ла Барка («Любовь, честь и власть», 1623; «Мнимый звездочет», 1624; «Игра любви и случая», 1625). М.де Сервантес в своих пьесах использовал некоторые приемы К.п. и ш. Заимствуя сюжеты у испанских драматургов (Кальдерон, А.Морето-и-Каванья), итальянец К.Гоцци создает в 18 в. трагикомедии в жанре К.п. и ш. «Женщина, истинно любящая» (1771), «Принцесса-философ» (1772), «Любовное зелье» (1776). *А.Н.*

КОМЕ́ДИЯ ПОЛОЖЕ́НИЙ см. *Комедия интриги*.

КОМЕ́ДИЯ САТИРИ́ЧЕСКАЯ — форма *комедии*, созданная с целью обличать и высмеивать пороки и глупость общества. К.с. близка *бурлеску*, *фарсу*, *комедии нравов* и *комедии характеров*. Впервые К.с. появилась в 5 в. до н.э. у древнегреческого комедиографа Аристофана: «Всадники» (454), «Ахарняне» (425), «Облака» (423), «Осы» (422), «Птицы» (414), «Лисистрата» (411), «Лягушки» (405). В Италии образец жанра К.с. — «Мандрагора» (1518) Н.Макиавелли; в Англии — «Вольпоне» (1607) Б.Джонсона, «Школа злословия» (1777) Р.Б.Шеридана, «Дилемма врача» (1906) Б.Шоу; во Франции — комедии Мольера «Смешные жеманницы» (1659), «Тартюф» (1664), «Мизантроп» (1666), «Лекарь поневоле» (1666), «Скупой» (1668), «Мещанин во дворянстве» (1670), «Мнимый больной» (1673), пьеса Ж.П.Сартра «Некрасов» (1956); в Испании — комедии Х.Бенавенте-и-Мартинес «Известные люди» (1896), «Субботний вечер» (1903), «Игра интересов» (1907); в России — «Недоросль» (1781) Д.И.Фонвизина, «Ревизор» (1836) Н.В.Гоголя, «Клоп» (1929) и «Баня» (1930) В.В.Маяковского. *А.Н.*

КОМЕ́ДИЯ СЕНТИМЕНТА́ЛЬНАЯ (англ. sentimental comedy) — пуританская драма чувствительности, возникшая в Англии как реакция на *комедию* эпохи Реставрации, считавшейся распущенной и безнравственной. С резкой критикой комедии Реставрации выступил Дж.Колльер в своей книге «Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской сцены» (1698), где он обличал театры, покровительствовавшие порокам на сцене. Вместо живописания «разврата аристократии» К.с. изображала добродетели частной жизни; ее героями были простые люди, великодушные и чувствительные. К.с. представлена пьесами Р.Стиля «Любовник-лжец» (1703), «Благоразумные любовники» (1722), Х.Келли «Ложная щепетильность» (1768) и Р.Кемберленда «Братья» (1769), «Индеец» (1771). Герой последней — *«естественный человек»*, неискушенный цивилизацией, что соответствует духу литературы *сентиментализма*. *А.Н.*

КОМЕ́ДИЯ СЛЁЗНАЯ — как жанр возникла в конце 17 — начале 18 в. К.с. прославляла добродетели, прибегая к морализированию, сентиментально-патетическому тону, и должна была исправлять и поучать зрителя, не осмеивая пороки, а раскрывая силу добродетели. Поэтому содержание К.с. носило морально-дидактический характер, сентиментально-патетические, трогательные сцены вытесняли комические. Пьесы писали стихами и прозой, допускалось смешение «возвышенного» и «низменного». Впервые К.с. появилась в Англии. В комедиях К.Сиббера (1661–1757) превозносились семейные добродетели, нравоучительные цели достигались представлением добродетели в привлекательном виде, и ее носители, вступая в борьбу с пороком, всегда обращали людей на путь добра и истины («Последняя уловка любви», 1696). Во Франции создателями К.с. (comédie larmoyante) явились Филипп Нерико, прозванный Детушем (1680–1754), который, не порывая с традициями *классицизма*, писал комедии *александрийским стихом*, и Нивель де Лашоссе (1692–1754). К.с. подготовила развитие серьезной комедии, или *мещанской драмы*, представленной творчеством Дж.Лилло, Д.Дидро, П.О.Бомарше, Л.С.Мерсье, Г.Э.Лессинга. В России впервые в новом жанре К.с. выступили М.М.Херасков («Венецианская монахиня», 1758; «Безбожник», 1761; «Друг несчастных», 1774; «Гонимые», 1775) и М.И.Веревкин («Так и должно», 1773; «Именинники», 1774; «Точь-в-точь», 1785). Веревкин не ограничивался схематическим делением персонажей на положительных и отрицательных; для него было важно создать характеры из народа, говорящие живым языком. В.И.Лукин (1737–94) стремился отразить в К.с. народные интересы («Мот, любовью исправленный», 1765, и др.); П.А.Плавильщиков (1760–1812) развивал идеи Лукина в драматических произведениях «Бобыль» (1790), «Сиделец» (1803). Пьесы Лукина и Плавильщикова обладали не только признаками К.с., но и положили начало мещанской драме. Элементы К.с. прослеживаются в пьесах А.Н.Островского («Бедность не порок», 1853).

Лит.: *Чебышев А.А.* Очерки из истории европейской драмы: Французская «слезная комедия». Воронеж, 1901. *А.Ф.Головенченко*

КОМЕ́ДИЯ УЧЁНАЯ (ит. commedia erudita), «п р а в и л ь н а я» к о м е д и я — жанр, распространенный в Италии 16 в., возникший в результате подражания античным комедиям Теренция и Плавта, а также использовавший традиции остросюжетной итальянской новеллистики, особенно «Декамерона» (1350–53) Дж.Боккаччо. К.у. обратилась к прозе как более естественной форме речи. Одним из первых представителей жанра К.у. был итальянский драматург и поэт Б.Довици Биббиена (комедия «Каландрия», 1513). Среди ранних образцов К.у. — комедия «О сундуке» (1508–25), «Чернокнижник» (1520), «Сводня» (1528) Лудовико Ариосто. У.к. наследовала от *комедии античной* состав действующих лиц: влюбленную пару, хвастливого вои-

на, слугу, старика-отца. Анджело Беолько (Рудзанте) ввел в К.у. диалектизмы и детали народного быта («Девушка из Пьове» и «Комедия коров», ок. 1532). Высшим достижением К.у. стали «Мандрагора» (1518) Н.Макиавелли и «Аридозио» (1536) Лоренцо Медичи. В комедии Пьетро Аретино «Таланта» (1542) контаминированы мотивы «Евнуха» Теренция и «Менехмов» Плавта. С канонами К.у. порывает философ и поэт Джордано Бруно в комедии «Подсвечник» (1582). В конце 16 в. сюжеты итальянской К.у. использовались французским драматургом П.Лариве (шесть комедий, изданных в 1579: «Духи», «Школяры» и др.), переводившим на французский язык Ариосто. *А.Н.*

КОМЕ́ДИЯ ХАРА́КТЕРОВ. — В отличие от *комедии интриги* источник комизма в К.х. — гипертрофированная односторонность человеческих качеств — лживости, ханжества, хвастовства и пр., что сближает ее с *комедией нравов* («Тартюф», 1664, «Мнимый больной», 1673, Ж.Б.Мольера). К.х. получила распространение прежде всего в Италии. Н.Макиавелли в «Мандрагоре» (1518) высмеивает ханжество монаха и глупость ученого педанта. Близки к К.х. *комедии бытовые* П.Аретино («Лицемер», 1542 и др.). Внутренне противоречивы характеры в комедиях итальянского драматурга Я.А.Нелли (1673–1767), сочетавшего К.х. с *комедией интриги*. В Англии К.х. развивалась на основе *моралите* 15 в. Создателем К.х. выступил Бен Джонсон. Оспаривая творческие принципы У.Шекспира, он стремился к бытовым подробностям в сюжете. В прологе к комедии «Всяк в своем нраве» (1598) он декларирует свою «теорию юморов» (humour — нрав, чудачество), явившуюся основой его К.х., в которой герой на сцене воплощает какую-либо одну страсть или порок («Вольпоне, или Лиса», 1607; «Эписин, или Молчаливая женщина», 1609; «Варфоломеевская ярмарка», 1614). Такова и комедия Дж.Чапмена «Все в дураках» (1605). Во второй половине 18 в. в Англии развернулась борьба между двумя направлениями в комедии — *сентиментальной* (Р.Стил и К.Сиббер, считавшие, что комедия должна поучать и наставлять) и «веселой комедией» (по определению О.Голдсмита), ставившей во главу угла развлечение. Защитником последней был Голдсмит, обосновавший принципы своей драматургии в «Опыте о театре, или Сравнении сентиментальной и веселой комедии» (1772). Он исходил из опыта Бена Джонсона, у которого заимствовал метод изображения одной преобладающей страсти. Наиболее известна К.х. Голдсмита «Она смиряется, чтобы победить» (1773). Комедии Г.Филдинга и его переделки комедий Мольера тоже могут быть отнесены к жанру К.х. Сторонником «веселой комедии» выступил Р.Б.Шеридан («Школа злословия», 1777 и др.), отрицавший прямолинейную назидательность сентиментальной комедии. В португальской литературе начало К.х. положил А.Феррейра своими комедиями «Бристу» (1553) и «Ревнивец» (1554–58). В Испании К.х. писал Х.Руис де Аларкон-и-Мендоса: «Сомнительная правда» (ок. 1619), высмеивающая лжеца; «И стены имеют уши» (1622), направленная против злоязычия. Прославился своими К.х. испанский драматург А.Морето-и-Каванья — «Лиценциат Видриера» (1653), «Спесь на спесь» (1654), «Красавчик дон Диего» (1622). Опираясь на традиции Мольера и итальянской *комедии масок*, датчанин Людвиг Хольберг создал К.х., высмеивающую подражание французскому дворянству («Жан де Франс», 1722), дворянскую спесь («Дон Ранудо де Колибрадос», 1723), стяжательство («11-е июня», 1723), хвастливых воинов («Якоб фон Тобие», 1723). *А.Н.*

КО́МИКС (англ. comic — комический, смешной) — жанр *массовой литературы*; серия броских картинок (черно-белых или цветных), расположенных в строгой последовательности, с минимальным текстом, обычно в диалогической форме, часто печатаемая с продолжением. Фабула К. — это чисто механическое сложение событий. Мотивировка поведения персонажей весьма условна. К. возник в США в 1892 в воскресных выпусках газеты «Игземинер» (Сан-Франциско) в период резко обострившейся борьбы между газетными монополиями, с целью привлечения читателей на свою сторону. В 1908 карикатурист Г.К.Фишер (1884–1954) в серии «Матт и Джефф» объединил три элемента К. — постоянный герой, изложение истории в картинках с продолжением, текст — и придал им форму современной газетной полосы. В К. конца 1920-х — начала 1930-х можно было увидеть подчас наивное изображение конфликтов между человеком и обществом. После кризиса 1929 К. приобретает чисто развлекательный характер. Огромные тиражи сборников К. стали одним из основных видов американской печатной продукции. Некоторые страны (Англия, Франция, Канада, Швеция, Голландия, Италия, Бельгия и Западная Германия) ввели ограничения на ввоз американских К. В США К. издаются с 1911 в виде полос, публикуемых в обычные дни, в качестве приложений к воскресным газетам, а также отдельными выпусками (книжки К.). Основная тематика книжек К.: приключения животных; комических героев (Матт и Джефф и др.); приключения популярных героев из кинофильмов (Боб Хоуп и др.); К., посвященные «дикому Западу» (*вестерны*); К. для подростков и юношества; о невероятных похождениях Супермена; сюда же относятся фантастические похождения в джунглях, псевдонаучные К., детективные К.; военные К., где рассказывается о подвигах солдат в годы второй мировой войны; К. ужасов и преступлений; т.наз. «классические» К. с весьма сжатым пересказом пьес Шекспира, романов Диккенса, американских писателей. Ряд американских критиков и исследователей отрицательно относятся к К., особенно к К. ужасов, критикуя их за весьма низкое содержание и неудовлетворительную форму, подчеркивая отрицательное воздействие К. на развитие психики не только ребенка, но и взрослого.

Лит.: *Waugh C.* The comics. N.Y., 1947; *Pumphrey G.H.* Children's comics. L., 1955. *А.Ф.Головенченко*

КОМИ́ЧЕСКОЕ (греч. kōmikos — веселый, смешной, от kōmos — веселая процессия ряженых на дионисийских празднествах) — в широком смысле — вызывающее смех. Г.В.Ф.Гегель писал, что «часто путают смешное и собственно комическое. Смешон может быть всякий контраст существенного и его явления, цели и средств, противоречие, благодаря которому явление снимает себя в самом себе, а цель в своей реализации упускает себя. К комическому же мы должны предъявить еще одно, более глубокое требование. Сатира, резкими красками живописующая противоречие действительного мира тому, чем должен был бы быть добродетельный человек, дает нам весьма сухое доказательство этого положения. Глупости, нелепости, заблуждения сами по себе тоже далеко не комичны, как бы ни смеялись мы

над ними» (Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 579). Большинство исследователей относит *сатиру* к К., хотя она не всегда смешна и зарождалась именно как гневное, негодующее осуждение. Противоречие норме порождает внешний комизм (физиологический, случайных ситуаций), противоречие идеалу — комизм обобщающий, комизм внутренней неполноценности, ничтожности. К. первого типа находит выражение в *юморе*, второго типа — как в юморе, так и в сатире и *сарказме*. В роли смеховых и К. приемов выступают *алогизм*, *гротеск* (хотя он бывает не только К., но и *трагическим*), *буффонада* и *фарс*, *каламбур*, *пародия*.

Теория К. изначально учитывала момент осмеяния. Платон, Аристотель, Цицерон связывали его с безобразным. Последний, однако, считал, что предметом *остроумия* или шутки не должны быть пороки и преступления, требующие серьезного наказания, что не следует высмеивать жалких людей или возлюбленных, «предметом насмешек могут быть те слабости, какие встречаются в жизни людей, не слишком уважаемых, не слишком несчастных и не слишком явно заслуживающих казни за свои злодеяния» (Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. С. 59). В 1 в. н.э. Деметрий, автор трактата «О стиле», отнес смешное и К. к особому «изящному» стилю, отличающемуся веселостью, радостностью, шутливостью, дружественностью. Теория К., как и теория *комедии*, получила дальнейшее развитие в эпоху *Возрождения*. В 16 в. Дж.Триссино отметил связь К. с чувственным удовольствием, которое возникает от созерцания некоего безобразия или несовершенства: человек не радуется чужой удаче, а только завидует, но он смеется, если кто-то упал в грязь. Триссино ссылается на слова Лукреция о том, что несчастье, происходящее не с нами, а с другими, всегда приятно видеть. В 17 в. категория К. постепенно выделяется из теории драмы, ею занимаются философы. Р.Декарт писал о смехе как физиологическом аффекте. Для Т.Гоббса это вид страсти, имеющий своим источником внезапное представление о нашем значении и превосходстве над кем-то, в ком обнаруживается слабость. Для Б.Спинозы — апологета веселости — осмеяние есть удовольствие от воображения в ненавидимой вещи такого, к чему мы относимся пренебрежительно (т.е. интеллектуальное торжество). Классицист Н.Буало, считая смех признаком только низких жанров, отвергал *бурлеск*. Ж.Б.Дюбо принижал предмет *комедии* как нечто повседневное. В Англии на рубеже 17–18 вв. А.Э.К.Шефтсбери высоко оценил разные формы К.: сатиру, *иронию*, бурлеск, а также остроумие. Ф.Шиллер объявил комическую поэзию низведением предмета до еще более низкого уровня, чем сама действительность.

Немецкая классическая эстетика определяла смех поразному: как аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто (И.Кант), как форму эстетизации безобразного в искусстве (Ф.В.Й.Шеллинг); с «романтической» формой искусства, противопоставленной форме классической и производимой от средних веков, включающей У.Шекспира, М.Сервантеса, авторов 17–18 вв. и немецких романтиков, К. связывал Гегель, указывая на вечную субстанциальность, побеждающую в трагедии, и бесконечную самоуверенную субъективность индивидов, побеждающую в комедии. Жан-Поль считал, что К. требует объективного противоречия, его чувственного восприятия и субъективного рационального осознания. К. «протеистично», может скрываться под любой личиной и противостоит серьезному. Жан-Поль выделяет предпочитаемые формы остроумного и К. в некоторых жанрах и творчестве крупнейших писателей: «В эпиграммах обычно — только остроумие. У Л.Стерна больше юмора, чем остроумия и иронии, у Дж.Свифта больше иронии, чем юмора, у Шекспира — остроумие и юмор, но меньше иронии в узком смысле слова» (Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 166). Иррациональное объяснение К. дал Ф.Ницше. Для него смех обусловливается атавизмом страха. Нечто внезапное в слове или действии, безвредное и безопасное, мгновенно делает человека веселым, приводит его в кратковременное состояние, противоположное страху. Интуитивистскую концепцию выдвинул А.Бергсон, согласно которому смех вызывается всем автоматическим, механическим, косным. Основоположники марксизма делали акцент на комизме отживших исторических форм. Отсюда весьма избирательный подход к объектам осмеяния в социалистической культуре.

Лит.: *Бергсон А.* Смех. М., 1992; *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Пинский Л.Е.* Комедии и комическое у Шекспира // Шекспировский сборник. М., 1967; *Борев Ю.* Комическое. М., 1970; *Дземидок Б.* О комическом. М., 1974; *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976; *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984; *Хализев В.Е., Шикин В.Н.* Смех как предмет изображения в русской литературе XIX века // Контекст. 1985. М., 1986; *Карасев Л.В.* Философия смеха. М., 1996; *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999; *Jünger F.G.* Über das Komische. Fr./M., 1948; *Haberland P.M.* The development of comic theory in German during the 18th century. Göttingen, 1971; Das Komische / Hrsg. W.Preisendanz, R.Warning. München, 1976; *Galligan E.Z.* The comic vision in literature. Athens (Ga), 1984.

С.И.Кормилов

КОММЕНТА́РИЙ (лат. commentarius — толкование) — жанр филологического исследования, разъяснительные примечания к тексту. *Александрийская филологическая школа* в 3–2 в. до н.э. изучала тексты Гомера и составляла соответствующие *глоссы* и *схолии*. В эпоху *Возрождения* получили распространение К. к Библии и античным текстам. В России комментирование началось в связи с публикацией памятников древнерусской, а затем и русской классической литературы. К. может включать в себя анализ источников текста, его историю, обоснование *конъектур* (текстологический К.); в К. может сообщаться о событиях и лицах, упоминаемых в тексте (реальный К.); в нем могут быть прослежены связи данного произведения с другими явлениями литературы (историко-литературный К.); К. может пояснять особенности словоупотребления данного писателя и непонятные слова (лингвистический К.). Иногда К. издается как самостоятельное исследование: Бродский Н.Л. «Евгений Онегин». Комментарий к роману А.С.Пушкина (1932); Набоков В. Комментарий к «Евгению Онегину» Александра Пушкина (1964; рус. пер. 1999); Вайнберг И. «Жизнь Клима Самгина» М.Горького. Историко-литературный комментарий. М., 1971; Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий (1980). В зависимости от степени освещенности тех или иных вопросов К. бывает популярным или научным.

КОМПАРАТИВИ́ЗМ см. *Сравнительно-историческое литературоведение*.

КОМПИЛЯ́ЦИЯ (лат. compilatio — ограбление) — составление текста путем заимствования фрагментов чужих произведений без самостоятельной обработки источников и обычно без ссылок на авторов.

КОМПОЗИ́ЦИЯ (лат. componere — складывать, строить) — одна из сторон формы литературных произведений: взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств. К. скрепляет все иные элементы формы и соподчиняет их авторской концепции (идее, смыслу). Ее законы преломляют важнейшие свойства художественного сознания и глубинные связи явлений реальности. К. обладает содержательной значимостью, ее приемы обогащают, а нередко и преображают смысл изображаемого. К. литературного произведения являет собой систему сопоставлений либо по сходству (принцип варьирования и подобия, преобладающий, напр., в пьесах А.П.Чехова), либо по контрасту: принцип противопоставления (*антитезы*), восходящий к фольклору и сохраняющий свою значимость поныне. К. литературного произведения включает «расстановку» персонажей (т.е. систему образов), событий и поступков (К. *сюжета*, иногда называемая *фабулой*), способов повествования (собственно повествовательная К. как смена *точек зрения* на изображаемое), подробностей обстановки, поведения, переживаний (К. деталей), стилистических приемов (речевая К.), *вставных новелл* и *лирических отступлений* (К. внесюжетных элементов). В стихотворных произведениях, особенно лирических, К. отмечена строгой соразмерностью интонационно-синтаксических и метрико-ритмических единиц (см. *Стих, Поэзия* и *Проза*). Важнейший аспект К., особенно в произведениях большой формы, — последовательность введения изображаемого в текст, способствующая развертыванию художественного содержания. Исчерпанность смысла ранее завершения текста или, напротив, его непроясненность в финале — недостатки К. «В настоящем художественном произведении... нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения» (Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. С. 131). В основе временной организации произведения лежат определенные закономерности. Каждое последующее текстовое звено призвано что-то приоткрывать читателю, обогащать его какими-то сведениями, главное же — будить его воображение, чувство, мысль, не вызванные сказанным ранее. Существенными звеньями К. являются *повторы* и вариации (ими изобилуют сказки А.С.Пушкина, наследующие фольклорную традицию), которые нередко становятся *мотивами, умолчания* и следующие за ними *узнавания*, сосуществование и чередование в тексте суммирующих обозначений и детализированного изображения.

В канонических жанрах (и в фольклоре, и в литературе от античности до *классицизма*) важна композиционная топика: троекратные повторы и счастливая развязка в сказке; неукоснительно строгое чередование выступлений хора и эпизодов в древнегреческой трагедии; пятиактное строение последующей драмы. Но уже в античной литературе присутствует инициативно созидаемая К. (ассоциативные переходы в биографиях Плутарха, которые имитирут живую беседу). Оригинальностью К. отмечены литературные шедевры: «Божественная комедия» (1307–21) Данте, «Потерянный рай» (1667) Дж.Милтона. «Романизированная» литература 19–20 вв., воссоздающая личность как незавершенную, нередко сторонится структурной строгости; К. при этом оставляет иллюзию неопределенности, свободы от жесткого плана (непринужденное чередование сюжетных эпизодов с раздумьями повествователя в «Дон Жуане», 1818–23, Дж.Байрона и «Мертвых душах», 1842, Н.В.Гоголя) или фрагментарности, случайности («Житейские воззрения кота Мурра», 1820–22, Э.Т.А.Гофмана, «Евгений Онегин», 1823–31, А.С.Пушкина с «пропущенными строфами»). Литература последних двух столетий проявляет склонность к усложненному и насыщенному мыслью построению, которое требует пристального внимания читателя. Таковы романы Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, драматические произведения А.П.Чехова, художественная проза Т.Манна, который советовал его роман «Волшебная гора» (1924) читать по меньшей мере дважды: сначала познакомиться с событиями, потом — вникнуть в логику соединения частей и глав.

Лит.: *Шенгели Г.А.* О лирической композиции // Проблемы поэтики. М.; Л., 1925; *Жирмунский В.М.* Композиция лирического стихотворения // Он же. Теория стиха. Л., 1975; *Нирё Л.* О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. М., 1977; *Успенский Б.А.* Поэтика композиции // Он же. Семиотика искусства. М., 1995; *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996. *В.Е.Хализев*

КОНДА́К см. *Литургическая поэзия.*

КОНКРЕ́ТНАЯ ПОЭ́ЗИЯ — направление, сложившееся в начале 1950-х в ряде европейских (Швейцария, Швеция) и латиноамериканских (Бразилия) стран. В 1953 немецкоязычный поэт Эйген Гомрингер (Швейцария) издает книгу пространственно структурированных стихотворений, в каждом из которых использовалось, как правило, одно слово. Напр.:

молчать молчать молчать
молчать молчать молчать
молчать молчать
молчать молчать молчать
молчать молчать молчать

Гомрингер продолжил и развил опыт визуализации поэтического текста, известный с глубокой древности и актуализированный в 20 в. авангардным искусством. Однако, в отличие от предшественников, обращавшихся к подобным экспериментам лишь иногда (Гийом Аполлинер, Эзра Паунд), Гомрингер и другие конкретисты (бразилец Аугусто де Кампос, швед Ойвинд Фальстрем) полностью сосредоточились на визуальной, физической природе слова. «Мы должны давать только обнаженные слова, без грамматических связей, без отвлеченных понятий, слова, обозначающие либо конкретные действия, либо конкретный предмет», — декларировал Гомрингер (ИЛ. 1964. № 7. С. 199). В русле постмодернистского сближения жанров и видов искусства, на основе конкретизма сформировалось весьма влиятельное в современной поэзии визуальное направление, во многом, по сути, принадлежащее уже не литературе, а художественной графике.

В России феномен К.п. связан с деятельностью лианозовской группы — одного из первых неформальных творческих объединений художников и поэтов послесталинской эпохи, в которое входили поэт и художник

Евгений Кропивницкий, художники Оскар Рабин, Валентина Кропивницкая, Лев Кропивницкий, Николай Вечтомов, Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, поэты Игорь Холин (1920–99), Генрих Сапгир (1928–99), Ян Сатуновский (1913–82), Всеволод Некрасов (р. 1934). Близок лианозовцам (в первую очередь Вс.Некрасову) московский поэт-конкретист Михаил Соковнин (1938–75). Российская К.п. формировалась независимо от западной, по крайней мере до 1964, когда в журнале «Иностранная литература» появилась первая публикация на эту тему. Но результаты оказались во многом близкими — поскольку близким было понимание художественной задачи. «До конкретности и до кому чего надо доходили больше порознь и никак не в подражание немцам, а в свой черед по схожим причинам (Журавлёва, Некрасов, 300).

Для того чтобы снова научиться говорить, необходимо было вернуть словарю буквальность, «невиновность». Мощная этическая подкладка — характерная особенность именно российской конкретной поэзии, решительно препарировавшей самые позорные слои современной русской речи — язык советской пропаганды, вообще идеологического кликушества. Но важнее то, что формировалось новое художественное качество: фактурность языка отходила на второй план, актуализируя его функциональность, системность. Поэт работал не столько с языком, сколько в условиях языка. Т.е., поэт работал с речью, конкретными ситуациями словоупотребления. Действительно, конкретистская буквальность и футуристское «самовитое слово» — далеко не одно и тоже. Футуристы брали слово, «простое, как мычание» (т.е. низкое, косноязычное, грубое), и поднимали его до высокого, до «бабочки поэтиного сердца». Конкретисты не трогали слово, манипулируя лишь его речевыми контекстами. Но это вело к «опредмечиванию», превращению слова в материальную вещь, к визуальной поэзии и замене текста художественными объектами. Так преодолевались принудительность, «тоталитарность» языка, таким получался новый, «невиновный» способ поэтического «говорения» — в пределе вообще девербализованный. Грань между литературой и изобразительным искусством стиралась. Однако как раз российские поэты-конкретисты, в отличие от западных коллег, редко переходили эту грань.

Перенос акцента на контекст позволял формировать высказывание, не нарушая буквальность словаря, не придавая словам особого, авторского смысла. Слова, освобожденные от синтаксиса, говорили сами за себя, и художественная выразительность достигалась многозначной парадоксальностью их сближения и минимумом собственно поэтических средств — *паронимия*, метризация, часто (особенно у Некрасова) простой повтор. Текст приобретал характер *коллажа*.

Другой вариант — выход в устную речь. Здесь тоже использовалась буквальность, но не обычного словаря, а «устного» — набора речевых шаблонов, избыточных, разговорных словечек, междометий, восклицаний, характерных для повседневного общения шутливых, иронических интонаций:

ты
я
и мы с тобой
и мышь с нами
жили
смешно
(Вс.Некрасов)

Слова тут до предела истерты постоянным употреблением. Это своего рода ready made, используемый для поэтического коллажа. Особую роль в данном случае приобретает интонация. Именно она — тот клей, который «держит» коллаж и при абсолютной минимизации стихообразующих средств:

верите ли
а ведь вот они
верили
ведь им ведь
велели.
(Вс.Некрасов)

Так сформировалась «говорная» поэзия Вс.Некрасова и Яна Сатуновского, равно имеющая отношение и к авангарду и к традиционной лирике. К.п., с одной стороны, стала непосредственной предшественницей *концептуализма*, с другой — оказала большое влияние на неофициальную поэзию 1960–80-х. Михаил Айзенберг даже говорит о «революции, которую совершил в русской поэзии Всеволод Некрасов; революции настолько бескровной, что ее умудрились, ощутив и приняв к сведению, не заметить. Не заметить, как речь стала поэзией» (с. 58). И в этом, наверное, главный итог многолетней работы российских конкретистов.

Лит.: *Сигей С.* Краткая история визуальной поэзии в России // Воум. 1992. № 1(2); *Сухотин М.* О двух склонностях написанных слов (о конкретной поэзии) // НЛО. 1995. № 15; *Журавлёва А.И., Некрасов В.Н.* Пакет. М., 1996; *Айзенберг М.Н.* Взгляд на свободного художника. М., 1997; *Кулаков В.Г.* Поэзия как факт. М., 1999; Concrete poetry: A world view / Ed. Mary E. Solt. N.Y., 1967.

В.Г.Кулаков

КОНСЕПТИ́ЗМ (исп. conceptismo от concepto — понятие) — течение в испанской литературе 17 в. Основные представители К. в поэзии — Алонсо де Ледесма (1552–1623), Хуан де Хауреги (1583–1641), Франсиско де Кеведо (1580–1645), Лопе де Вега (1562–1635), в прозе — Бальтасар Грасиан (1601–58). В основе поэтики К. — особая сложная *метафора* — «концепт», построенный на принципе остроумного уподобления предметов, лишенных очевидного сходства (см. *Кончетто*). По определению Грасиана, данному им в трактате «Остромыслие, или Искусство изощренного ума» (1642), суть концепта состоит в «изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума» (Gracián B. Agudeza y arte de ingenio. Madrid, 1969. P. 55). Стилевыми проявлениями К. становятся причудливая игра слов, *эллипсис*, *оксюморон*. Консептисты вели полемику с представителями другого направления испанской поэзии 17 в., культистами (культеранистами), однако, несмотря на их ожесточенное противостояние, существуют основания для сближения этих течений (см. *Гонгоризм*)

М.Б.Смирнова

КОНСОНА́НС см. *Диссонанс*.

КОНСТА́НТА (лат. constans — постоянный) — в *стиховедении* признак стиха, позиция которого в стихотворной строке постоянна, без исключений. В русском стихе такова ударность последнего *икта* или *словораздел* на границе стиха; поэтому строчки типа «Послушайте, как вас? вы слышите?» в 5-стопном ямбе В.Я.Брюсова и «Он Христофор Колумб, что зна- / Чит: голубь-крестоносец» в 4–3-стопном ямбе П.Г.Антокольского ощущаются как нарочитые неправильности. См. *Ритм*.

М.Л.Гаспаров

КОНСТРУКТИВИ́ЗМ (лат. constructio — построение) — эстетическое направление 1920-х. Группа «Литературный конструктивизм» возникла в Москве весной 1922, объявив себя новой литературной школой. 1 апреля 1923 в Большой аудитории Политехнического музея на Первой литературной олимпиаде молодые литераторы И.Л.Сельвинский, К.Л.Зелинский, А.Н.Чичерин выступили с декларацией «Знаем (клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов)». К весне 1924 К. расширил свои ряды, организационно оформившись в ЛЦК (литературный центр конструктивистов) во главе с Сельвинским, бессменным руководителем группы. В том же году вышел первый сборник ЛЦК — «Мена всех. Конструктивисты-поэты», с программным заявлением: «Поэтический конструктивизм — это Госплан современной поэзии». Себя конструктивисты называли «конструкторами», а свои произведения «конструэмами», выдвинув задачи разработки «технологии формы». Претендуя на создание конструктивистского стиля в поэзии, К. провозгласил основные творческие принципы «мотивированного искусства»: «смысловую доминанту», «грузофикацию» или «уплотнение смысла», повышение смысловой нагрузки на «единицу словесного материала», «локальный прием», предполагающий использование ассоциативных связей, «инфляцию прозы», внедрение в поэзию четко разработанного сюжета, приемы фонетической записи (звукозаписи), насыщение произведения этнографическим, статистическим и другим научным материалом. В 1925 К. входит в *ЛЕФ* на федеративных началах, опубликовав в журнале «ЛЕФ» новую декларацию, значительно отличающую от прежней «Знаем» — с четким указанием на приверженность коммунистической идеологии, «касающейся общего штурма инертного искусства и борьбы с советской обывательщиной, требующей легкого чтения» (ЛЕФ. 1925. № 3–7. С. 143). Об этой договоренности писал Сельвинский (Информационное сообщение группы конструктивистов — поэтов литорганизациям о задачах группы // РГАЛИ. Ф. 1095. Оп. 1. Ед. хр. 1). Однако вскоре между ЛЕФом и К. развернулась острая полемика о роли поэзии и назначении искусства. В ЛЦК (рабочий центр К. с жесткой групповой дисциплиной) входили Сельвинский, идеолог группы Зелинский, теоретик конструктивистского тактового стиха, или «тактометра», А.Квятковский, В.Луговской, Э.Багрицкий, Дир Туманный, В.Инбер, Н.Адуев. В К., как более широкое течение — Н.Ушаков, прозаики и очеркисты Б.Агапов, Н.Огнёв, Г.Гаузнер, Е.Габрилович, И.Аксёнов (исследователь зарубежного искусства, автор первой монографии о П.Пикассо). В конце 1920-х при ЛЦК была создана группа поэтического молодняка «Констромол» (Н.Асанов, К.Митрейкин, Я.Половцев, В.Кудрейкин, В.Цвелев, Л.Лавров, Н.Уральский, В.Щепотов, Я.Семенов и др.). В сборниках ЛЦК «Госплан литературы» (1925) и «Бизнес» (1929) вопросы литературы связывались с задачами техничесого прогресса и идеями «западничества», «американизма», популярными в среде технической интеллигенции. Представителей интеллигенции, включившихся в созидательный процесс, конструктивисты называли «переходниками», претендуя на создание нового стиля эпохи, охватывающего все сферы производственной и духовной жизни общества. «Проблема конструктивизма в литературе — это в известной степени проблема интеллигенции в революции», — писал Л.Тимофеев (Октябрь. 1929. № 3. С. 179). «Они забыли о том, что кроме революции есть класс, ведущий эту революцию» (Маяковский В. Стенографический отчет Второго расширенного пленума правления РАПП // ИМЛИ. Отдел рукописей. Ф. 40. Оп. 1. С. 173). История К., его идеологические, социальные, эстетические принципы получили отражение в творчестве Сельвинского, ставшем и «опытным полем», и полем острой литературной борьбы. Его книги «Записки поэта» (1927), «Пушторг» (1928), «Командарм-2» (1928), проникнутые трагическим ощущением «непонятости», «непринятости» и «ненужности» новой власти, лишали К. его социального оптимизма. Панегирик интеллигенции, «мальчикам» Пречистинки, «статистикам, инженерам, врачам», прозвучавший в книге Луговского «Мускул» (1929), сменяется разочарованием и готовностью к любой «перестройке» в его следующей книге «Страдания моих друзей» (1930). Идеи жертвенности, самоотречения во имя долга пронизывают книгу «Победители» (1932) Багрицкого. Поиски права «по-своему любить свою республику» оказались тупиковыми. Пребывание в К. было для его членов и формой *литературного быта*, и школой учебы мастерству, и причиной деформации творческих индивидуальностей в угоду теориям и схемам. Нередко зарубежные исследователи (К.Лоддер) обозначают термином К. все модернистские и авангардистские течения.

Лит.: *Ган А.* Конструктивизм. Тверь, 1922; *Никонов В.* Статьи о конструктивизме. Ульяновск, 1928; *Зелинский К.* Поэзия, как смысл: Книга о конструктивизме. М., 1929; *Коваленко С.* Маяковский и поэты конструктивисты // Маяковский и советская литература. М., 1964; *Lodder Ch.* Russian constructivism. New Haven; L., 1983.

С.А.Коваленко

КОНТАМИНА́ЦИЯ (лат. contaminatio — смешение) — в текстологии соединение текстов разных редакций одного произведения. К К. приходится прибегать в тех случаях, когда источники не дают удовлетворительной *редакции* (напр., в некоторых памятниках древнерусской литературы). В отличие от *компиляции*, когда компилятор составляет текст из чужих произведений (см. *Плагиат*), контаминатор руководствуется предполагаемым замыслом автора и приписывает ему получившийся текст. К. приводит к публикации текста, не принадлежащего автору, а созданного воображением текстолога (напр., К. является текст «Демона», 1829–39, в Собрании сочинений М.Ю.Лермонтова в 6 т. М.; Л., 1955. Т. 4).

Е.И.Прохоров

КОНТЕ́КСТ (лат. contextus — сцепление, связь) — осмысленные воспринимающим сознанием текстовые связи и соотношения, позволяющие судить о стилистических, содержательных, эстетических и иных особенностях произведения как в пределах данного текста, так и в сопоставлении с другими текстами в синхроническом и в диахроническом (см. *Большое время*) аспектах. К. находится в непосредственной зависимости от индивидуальных способностей воспринимающего, его концептосферы (см. *Концепт*).

КОНФЛИ́КТ (лат. conflictus — столкновение) в литературе — столкновение между персонажами либо между персонажами и средой, героем и судьбой, а также противоречие внутри сознания персонажа или субъекта лирического высказывания. В сюжете *завязка* — начало, а *развязка* — разрешение или констатация неразре-

шимости К. Характером К. определяется своеобразие эстетического (*героического*, *трагического*, *комического*) содержания произведения. Термин «К.» в литературоведении потеснил и частично заменил термин «коллизия», который Г.Э.Лессинг и Г.В.Ф.Гегель использовали как обозначение острых столкновений, прежде всего свойственных *драме*. Современная *теория литературы* считает коллизии либо сюжетной формой проявления К., либо его наиболее глобальной, исторически масштабной разновидностью. Крупные произведения, как правило, многоконфликтны, но выделяется некий главный К., напр., в «Войне и мире» (1863–69) Л.Н.Толстого — К. сил добра и единения людей с силами зла и разъединения, по убеждению писателя, позитивно разрешимый самой жизнью, ее стихийным течением. *Лирика* гораздо менее конфликтна, чем *эпос*. Опыт Г.Ибсена побудил Б.Шоу пересмотреть и классическую теорию драмы. Главная мысль его эссе «Квинтэссенция ибсенизма» (1891) состоит в том, что в основе современной пьесы должны лежать «дискуссия» (споры персонажей по вопросам политики, морали, религии, искусства, служащие косвенным выражением убеждений автора) и «проблема». В 20 в. получили развитие философия и эстетика, базирующиеся на понятии *диалога*. В России это прежде всего труды М.М.Бахтина. Они также доказывают излишнюю категоричность утверждений о всеобщности К. В то же время тоталитарная культура породила в СССР 1940-х т.наз. «теорию бесконфликтности», согласно которой в социалистической действительности исчезает почва для настоящих К. и они заменяются «К. хорошего с лучшим». Это губительно сказалось на послевоенной литературе. Но испирированная И.В.Сталиным в начале 1950-х массированная критика «теории бесконфликтности» была еще более официозной. Новейшей теории литературы понятие К. представляется одним из дискредитированных. Высказывается мнение о том, что связанные с ним понятия *экспозиции*, завязки, развития действия, *кульминации*, развязки полностью применимы лишь к криминальной литературе и лишь частично к драме, в основе же эпоса — не К., а ситуация (у Гегеля ситуация перерастает в коллизию). Однако существуют разные виды К. Наряду с такими, которые выражаются в коллизиях и вытекают из случайно складывающихся ситуаций, литература воспроизводит устойчивую конфликтность бытия, часто не проявляющуюся в прямых столкновениях персонажей. Из русских классиков эту конфликтность постоянно выводил А.П.Чехов — не только в *пьесах*, но и в *рассказах* и *повестях*.

Лит.: *Сахновский-Панкеев В.* Драма: Конфликт — композиция — сценическая жизнь. Л., 1969; *Коваленко А.Г.* Художественный конфликт в русской литературе. М., 1996. *С.И.Кормилов*

КОНЦЕ́ПТ (лат. conceptus — понятие). — 1. С.А.Аскольдов-Алексеев (1871–1945), русский философ, культуролог и литературовед русского зарубежья, считал, что К. «есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» (Лихачев, 34.). В отличие от трактовки Аскольдова, Д.С.Лихачев предполагает, что К. «не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека... Потенции концепта тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека» (Там же. С. 35). К. существует в определенной «идеосфере», обусловленной кругом ассоциаций каждого отдельного человека, и возникает в индивидуальном сознании не только как намек на возможные значения, но и как отклик на предшествующий языковой опыт человека в целом — поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический. К. не только «подменяет», облегчая общение, значение слова, но и расширяет это значение, оставляя возможности для домысливания, дофантазирования, создания эмоциональной ауры слова. При этом К. как бы находится между богатыми возможностями, возникающими на основе его «заместительной функции», и ограничениями, определяемыми контекстом его применения. Потенции, открываемые в словарном запасе как отдельного человека, так и языка в целом, Лихачев называет концептосферами, замечая при этом, что концептосфера национального языка (как и индивидуального) тем богаче, чем богаче вся культура нации (человека). Каждый К. может быть по-разному расшифрован в зависимости от сиюминутного контекста и индивидуальности концептоносителя. Так, в К. «незнакомка» имеет значение, читал ли данный человек А.Блока и в каком контексте употреблено это слово; в К. «интеллигенция» — то, как говорящий или пишущий человек относится к объекту упоминания; в К. «булат» — какие поэтические произведения читал человек, слышащий или произносящий это слово. Своими К. обладают также фразеологизмы («валаамова ослица», «демьянова уха», «преданья старины глубокой»). 2. См. *Кончетто*.

Лит.: *Аскольдов-Алексеев С.А.* Концепт и слово // Русская речь. Новая серия. Л., 1928. Вып. 2; *Лихачев Д.С* Концептосфера русского языка // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997. Т. 1. *Г.В.Якушева*

КОНЦЕПТУАЛИ́ЗМ, концептуальное искусство (лат. conceptus — понятие) — искусство идеи, когда художник создает и демонстрирует не столько художественное произведение, сколько определенную художественную стратегию, концепцию, которая, в принципе, может репрезентироваться любым *артефактом* или просто артистическим жестом, «акцией». Корни К. — в творчестве ряда авангардистских групп 10–20-х: футуристов, дадаистов, *ОБЭРИУ*. Классическое произведение К. — «скульптура» Марселя Дюшана «Фонтан» (1917), представляющая собой выставленный на всеобщее обозрение писсуар.

В России К. осознается как особое художественное направление и манифестируется в неофициальном искусстве 1970-х. В поэзии К. связан с творчеством Вс.Некрасова, Яна Сатуновского, Д.А.Пригова, Льва Рубинштейна и Андрея Монастырского (Пригов и Рубинштейн позднее образуют своеобразный дуэт, а Монастырский создаст акционную группу «Коллективные действия»), в прозе — В.Сорокина, в изобразительном искусстве — Ильи Кабакова и Эрика Булатова. Используя авангардистское стремление к чистоте и самодостаточности выделенной художественной формы, концептуалисты переводят центральную проблематику в иную плоскость, занимаясь уже не формой самой по себе, а условиями ее возникновения, не столько текстом, сколько контекстом. Вс.Некрасов замечает, что К. правильнее было бы назвать «контекстуализмом». Как следствие, меняются отношения между автором и зрителем. За зрителем предполагается существенно более активная позиция. «Художник мажет

по холсту. Зритель смотрит. Художник перестает мазать по холсту и начинает мазать по зрителю» (Кабаков). В художественной практике К. переходит от авторского монологизма к множественности равноправных языков. В результате не автор создает художественный язык, а язык, его функциональное многообразие («речь») — автора. «Не мы владеем языком, а язык — нами», — этот постмодернистский тезис, явившийся в каком-то смысле результатом общего лингвистического поворота в философии 20 в., нашел свое наиболее непосредственное художественное воплощение именно в К.

Конкретная поэзия, точно так же объективируя и отчуждая язык, тем не менее, использовала его фактуру, стремясь к своеобразной образности и выразительности. К., в предельных случаях, вообще отказывается от создания произведения искусства и, соответственно, от любой имманентной выразительности. Оказавшись в драматичной ситуации отчуждения языка, К. обращается с языком, вернее, с множественностью языков, как с «черным ящиком», неорганической материей. В центре оказывается даже не «элементарное, как фундаментальное» (Вс.Некрасов), а пустой объект. Изображение убрано, осталась одна рамка. Вместо изображения — фикция, симулякр. Центра нет. Художник манипулирует краями, рамкой. Изображение в «альбомах» Кабакова, текст в «каталогах» Л.Рубинштейна и «романах» Сорокина — симулякр, видимость изображения и текста. Это подчеркивается появлением в общем ряду собственно пустых объектов — белого листа в альбоме, не заполненной карточки в каталоге, чистых страниц в книге. У них одна природа — красноречивого молчания. Отчасти тут воспроизводится механизм ритуала, в сакральном пространстве которого все действия перекодируются. Только в роли сакрального означаемого в данном случае выступает тоже пустой объект. Серийная техника Кабакова, Рубинштейна, Сорокина, Монастырского и группы «Коллективные действия» — предел художественной редукции, квинтэссенция *минимализма*. Причем малые формы тут уже не годятся. Беря пустые объекты, голые структуры, Кабаков, Рубинштейн и Сорокин накапливают художественный эффект по крупицам, «малыми воздействиями», чисто внешними перестановками, формальными, неструктурными вариациями. Для того чтобы молчание стало красноречивым, требуется довольно громоздкий инструментарий.

В советской ситуации в окружающем языковом многообразии, разумеется, преобладал язык коммунистической пропаганды и советской мифологии. Концептуальное искусство, работавшее с этим языком, получило название соцарта («социалистическое искусство»). Первые соцартовские произведения появились в конце 1950-х благодаря творчеству лианозовской группы (см. *Конкретная поэзия*). В живописи и графике — у Оскара Рабина, в поэзии — у И.Холина, Г.Сапгира, Вс.Некрасова. В 1970-е эту линию продолжил Пригов — уже в рамках общего концептуалистского движения, получившего название «московской школы концептуализма».

В 1980-е для нового поэтического поколения (последнего советского) К. — уже почтенная традиция. Проблема отчужденного языка, чужого слова по-прежнему в центре внимания. Цитатность становится непременным элементом лирического стиха (у т.наз. «иронистов» — А.Ерёменко, Е.Бунимовича, В.Коркия), а новые соцартисты — Т.Кибиров и М.Сухотин — порой доводят цитатность до *центона* (особенно Сухотин.) К. и сегодня оказывает заметное влияние на молодых поэтов и художников.

Лит.: *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993; *Рыклин М.* Террорологики. М., 1993; *Янечек Дж.* Теория и практика концептуализма у Всеволода Некрасова // НЛО. 1994. № 5; *Журавлёва А.И., Некрасов В.Н.* Пакет. М., 1996; *Айзенберг М.Н.* Взгляд на свободного художника. М., 1997; *Рыклин М.* Искусство как препятствие. М., 1997; *Деготь Е.* Террористический натурализм. М., 1998; *Кулаков В.Г.* Поэзия как факт. М., 1999; *Godfrey T.* Conceptual art (Art and ideas). L., 1998; *Farver J.* Global conceptualism: Points of origin 1950s-1980s. N.Y., 1999. *В.Г.Кулаков*

КОНЦО́ВКА см. *Композиция*.

КОНЧЕ́ТТО, концепт (ит. concetto; исп. concepto; англ. conceit — понятие) — в философском плане — мысль, неожиданная, изощренная, основанная порой на безвкусной *аналогии*, в литературе — причудливая *метафора*, эксцентричный образ, построенный на неожиданном сочетании разнородных явлений. Считается, что первым теорию К. изложил Дж.Бруно в адресованном Ф.Сидни посвящении к трактату «О героическом энтузиазме» (1585). Согласно пантеистическому учению Бруно, вселенная — «единое многовидное существо», где все различия в конечном счете — свойства единого Божественного начала и существует глубокая изначальная связь между противоположностями; поэт улавливает единство в многообразии феноменов вселенной и выражает его в своем творчестве. Идеи Бруно были развиты в трудах Б.Грасиана («Остромыслие, или Искусство изощренного ума», 1642) в Испании и Э.Тезауро («Подзорная труба Аристотеля», 1655) в Италии. Ренессансные, петрарковские К. широко использовались европейскими (в частности, английскими — Т.Уайет, Г.Саррей) петраркистами: «губы — кораллы», «зубы — жемчужины», «вздохи говорят», «сердца замерзают», «влюбленный — корабль во время шторма»), пародировались У.Шекспиром. Барочные, метафизические К. — лаконичные, как у А.Гонгоры, и развернутые, как у Дж.Марино и Дж.Донна, построенные на эффекте неожиданности сочетания, сведения вместе совершенно разнородных явлений, описаны английским поэтом и критиком 18 в. С.Джонсоном как своего рода discordia concors (несогласие согласия). В английской поэзии они получили распространение благодаря Донну. Хрестоматийный образец К. — развернутое 12-строчное сравнение двух любящих с циркулем в стихотворении Донна «Прощание, запрещающее печаль» (1611). К. встречаются и в поэзии 20 в. — развернутые, напр., известное сравнение вечера с больным под хлороформом на столе хирурга или описание тумана как кошки, «желтой шерстью» трущейся о стекло в «Любовной песне Дж.Альфреда Пруфрока» (1915) Т.С.Элиота, и лаконичные: «Я покажу вам ужас в пригоршне праха» в его поэме «Бесплодная земля» (1922).

Лит.: *Менендес Пидаль Р.* Темный и трудный стиль культеранистов и консептистов // Он же. Избр. произведения. М., 1961; *Горбунов А.Н.* Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // Английская лирика первой половины XVII в. М., 1989. *Т.Н.Красавченко*

КОНЪЕКТУ́РА (лат. conjectura — догадка) — исправление, восстановление испорченного текста или расшифровка его частей, не поддающихся прочтению.

КОРЕ́ЙСКАЯ ПОЭ́ТИКА. В корейской литературе до конца 19 в. было, по сути, две литературы — «иероглифическая» литература, созданная корейскими художниками слова на х а н м у н е, т.е. на кореизированном стиле китайского письменного языка в э н ь я н ь, и литература на родном, корейском, языке.

Поэзия — самый ранний и наиболее развитый род словесного искусства у корейцев, как и у многих народов Востока. В корейской поэзии на всем протяжении ее эволюции сосуществовали как бы две различные ветви: стихосложение на корейском языке и стихосложение на ханмуне (иначе — х а н с и, букв. «китайские стихи»). Непрерывное развитие корейской поэзии на ханмуне начинается с 9 в. и завершается концом 19 в. Особенно широкое распространение в Корее получили такие жанры китайской поэзии, как уставные стихи (г э л ю й ш и), 5- и 7-сложные «оборванные строки» (ц з ю э ц з ю й), 7-сложные п а й л ю й, малые ю э ф у и др. В отдельных жанрах корейские поэты (Чхве Чхивон, Ли Гюбо) превзошли своих китайских учителей, и слава о них гремела по всему Дальнему Востоку. В средневековой Корее любой образованный человек, не говоря уже о придворных поэтах, — будь то ученый, полководец, янбан (дворянин), буддийский монах — старался показать свою воспитанность и эрудицию в стихах на ханмуне. Даже в экзамены на получение чина входило сочинение стихотворения на заданную тему и в заданном размере. В 16–17 вв. проводился своего рода поэтический конкурс на ё н к к в и с и (кит. л я н ь г у й ш и; построенные на *параллелизме* двустишия), которые должны были сочинять экспромтом два лица (каждый по одной строке). В дошедших до нашего времени многочисленных авторских собраниях сочинений и отдельных сборниках встречается, как правило, дифирамбическая поэзия (посвящения, *оды*, славословия, *эпитафии*) и реже пейзажная лирика. Складывались стихи на ханмуне со строгим соблюдением правил китайской версификации. Но вопрос об их скандировании еще не ясен: то ли они читались по-китайски и имели, т.о., чисто салонное исполнение, то ли иероглифы, составлявшие их, произносились в корейском звучании (без добавления или с добавлением агглютинативных аффиксов корейского языка), то ли их сразу переводили на корейский язык, что заметно бы расширило границы их функционирования. Возможно также, что корейские «иероглифические» стихи, подобно китайским, были рассчитаны преимущественно на зрительное восприятие. Эти и другие вопросы относительно корейских стихов на ханмуне почти не рассматриваются в современных литературоведческих работах, поскольку в настоящее время ханси считаются для корейской поэзии анахронизмом и инородным телом.

Корейская поэзия на родном языке имеет давние традиции. Первые ее записи комбинированными фонетико-семантическими способами на основе китайской иероглифики, называемыми и д у, относят к 7 в. (записи дошли в письменных памятниках 11–13 вв.). Создание корейского фонетического алфавита в 1444 было переломным моментом для поэзии на родном языке: она перестала быть преимущественно устной. Будучи глубоко связана с народной песенной поэзией, она и сама по своей природе была песенной, лирической. Произведения почти всех жанров этой поэзии, в отличие от стихов на ханмуне, пелись под аккомпанемент музыкального инструмента (типа пук, пипха, каягым). Нередко корейские поэты выступали и как певцы-импровизаторы, и как авторы мелодий. Другой специфической чертой корейской поэзии на родном языке, отличающей ее от поэзии на ханмуне, является почти полное отсутствие индивидуальных сборников, ее антологичность. Изобразительные средства корейской поэзии включали элементы как из народных песен м и н ё (*гиперболы*, метафорические образы, композиционный прием лирического обращения, различные типы *повторов*, ритмические частицы и т.п.), так и из китайской поэтики (*цитаты* из стихотворений китайских поэтов как «украшающие» и постоянные *эпитеты*).

При создании стихов на ханмуне корейские поэты строго придерживались правил китайской версификации, в основе которой лежал закон чередования ровных и неровных («ломаных») четырех тонов китайского языка. Единственным отклонением от норм китайского стиха в корейской поэзии на ханмуне было написание в две строки двух стоящих рядом полустиший, которые образовывали ритмико-мелодическую фразу, или метрический член — к у (кит. ц з ю й). Корейское стихосложение на родном языке отличается от стихосложения на ханмуне, но его характер и природа даже в «регулярных», или «стандартных», стихах (ч о н х ё н с и), к которым относят х я н г а, к ё н г и ч х е г а, с и д ж о и к а с а, пока недостаточно изучены. Существуют различные мнения: одни считают корейскую метрику *силлабической*, построенной на чередовании различных групп слогов; другие видят в ней своеобразную *силлабо-тоническую* систему, в которой, помимо количества слогов, учитывается ударение; третьи относят систему корейского стихосложения к силлабо-*квантитативному* типу, с распределением слогов по долготе и краткости, наподобие римского; наконец, четвертые, оспаривая последнюю точку зрения, доказывают, что ритм корейского стиха образуется длительностью определенного количества слогов (2–7), объединенных ритмом фонационных групп, и называют корейскую метрическую систему «квантитативной по числу слогов». При всем разнообразии взглядов на характер корейского стихосложения общим для них является подчеркивание внешних особенностей стиха — более или менее постоянного количества слогов в строке. Между тем изосиллабизм как непременный фактор различных систем стихосложения сам по себе еще не является определяющим для природы корейского стихосложения вообще. Значительную роль играет характер ударения. В корейском языке ударение смешанное — музыкально-квантитативное. Предполагают, что таким оно было и в прошлом, только с более четкими тональными и количественными различиями. Возможно, до 17 в. корейское ударение было больше тоническим, чем долготным (об этом свидетельствуют хотя бы специальные обозначения четырех тонов в заимствованных из китайского словах и трех тонов в исконно корейской лексике), преобладал медленный темп речи, с плавными мелодическими переходами. Потом наступил период относительного равновесия. В современном языке и прежде всего в северных диалектах различия по долготе звука и высоте тона стираются, становятся нерегулярными. Подобным же образом шло и общее развитие корейского стихосложения на родном языке — от напевного музыкального стиха через речитативный к современному декламационному свободному стиху. Музыкально-квантитативный характер корейского уда-

рения и составлял основу для создания метрических единиц как в народной песне минё, так и в «стандартном» стихе. Элементарная единица, которую условно будем называть «стопой», образуется группой слогов (2 — 7 — в порядке нарастания от ранних жанров к современным), различных по долготе и тону (природа чередования их не всегда ясна), но связанных смысловым, синтаксическим и мелодическим единством. Думается, что в корейском стихосложении вряд ли существуют стопы, состоящие более чем из трех слогов; 4 - и 7-сложные «квазистопы» как бы делятся очень краткой, едва заметной паузой, образуемой либо повышением, либо понижением тона на две или три части (в слоговом выражении: 4 = 2 + 2, 5 = 2 + 3 или 3+2, 6 = 3 + 3, 7 = 2 + 2 + 3, 3 + 2 + 2 и 2 +3 + 2). Но поскольку эта внутренняя пауза в «квази-стопе» слабее, чем между двумя обычными стопами, и гораздо слабее, чем между полустишиями, то по традиции и ради простоты будем пользоваться термином «стопа» и в отношении «квазистопы». Для старой корейской поэзии типичны 3- и 4-сложные стопы, чередование которых и создавало ритм; для современной — стопы, включающие 1--7 слогов.

Основная метрическая единица в разных жанрах корейской поэзии не была одинаковой: в одних в качестве ее выступала стихотворная строка, в других — метрический член (к у), который в большинстве случаев равен полустишию. Стихотворная строка характеризуется смысловым единством, грамматической и интонационной законченностью, являясь предложением или частью периода. Она, как правило, делится цезурой на два или, реже, три метрических члена. Каждый такой член, совпадая обычно с границами синтагмы, включает две или три стопы, не обязательно равносложные. Одна из стоп в нем выделяется фразовым ударением, которое в корейском языке разноместное и образует ядро метрического члена. Закон распределения выделенных фразовым ударением слов (или слогов) и был формирующим началом ритмико-мелодической организации корейского стиха. Китайские цитаты, вводимые в корейские стихи, также подчинялись законам корейской метрики.

Строфическое членение корейского стиха следовало общему композиционному принципу распределения словесного материала (к и - с ы н - ч о н - к ё л ь), издавна применяемому в Китае и в Корее в отношении художественных произведений как в стихотворной форме, так и в прозе. Согласно этому принципу, материал произведения делится на четыре части: в первой (к и) ставится вопрос или намечается тема, во второй (с ы н) развертывается содержание названной темы, в третьей (ч о н) развитие действия или образа переходит к заключительной стадии и в четвертой части (к ё л ь) подводится итог сказанному. В стихах вторая и третья часть обычно сливались в одну. Строфы в различных жанрах корейской поэзии не совпадали по количеству строк (от двух и выше).

В доисторическую эпоху уходят своими корнями народные песни минё, принадлежащие к песенно-лирическому жанру корейского фольклора. Они и составляют тот родник, который питал все национальные формы корейской поэзии. В устной передаче в записях на корейском алфавите и с помощью китайском письменности сохранились многочисленные народные песни, разнообразные по содержанию и форме: трудовые, обрядовые, бытовые п х у н ъ ё (песни, тематически связанные с обычаями корейцев), ч х а м ё (песни, нередко с острым политическим и социальным содержанием, выраженным в форме предсказания или *аллегории*) и т. д. Размер строки в народной песне обычно короткий — две 4- или 3-сложных стопы, в зависимости от мелодии, которая образуется сочетанием двух ладов третьей или четвертой ступени корейской музыкальной гаммы (встречается и разновидность: 3 — 3 — 4 лада). Господствующей формой строфы была 4-строчная. Нередко к строфе добавлялся припев из одной строки. Для народных корейских песен характерны частое использование повторов и звукоподражательных слов, совпадение средней ритмической паузы с синтаксической, сравнительно простая мелодия.

Самым ранним письменным образцом поэзии на корейском языке являются х я н г а. Первоначально этот вид поэзии называли с э н э н - н о р э или с а н в е г а, что значит «песни Востока» (т.е. Кореи). Позже для отличия от китайских стихов к ней стали применять термин «хянга» («песни родных мест»). Эти песни были распространены в конце 7 — начале 10 в. в окрестностях столицы государства Объединенное Силла (близ нынешнего г. Кёнджу). Всего до нашего времени дошло 25 произведений хянга; 11 из них принадлежат Кюнё (середина 10 в.) и записаны в 11 в., а 14, считающихся более древними, дошли в записях 13 в. Зафиксированы они одним из способов письма и д у — х я н ч х а л ь, в котором специально отобранными и нередко сокращенными китайскими иероглифами передавались смысл и звучание собственно корейских слов и грамматических окончаний. Поэтому дешифровка текстов хянга — дело весьма трудоемкое и не бесспорное. По содержанию одни хянга напоминают буддийские молитвословия, другие — народные (шаманские) заклинания, третьи — *панегирики*, четвертые — бытовые зарисовки. Произведения хянга, наследуя традиции древних народных песен, явились переходным этапом от устного творчества к письменной литературе на родном языке (начало индивидуального авторства). Если наиболее древним хянга свойственна была короткая строфа, которая обычно включала четыре строки и по содержанию делилась на две части, и число 3- или 2-сложных стоп в строке не было нормированным, то в поздних хянга постепенно выкристаллизовалась стиховая стандартная форма из 10 строк. Она содержит от 79 до 93 письменных знаков. Строки пока не равнозначны, а следовательно, и неравносложны: нечетные строки в большинстве случаев короче четных, первая строка относительно короткая (3–6 знаков). Рифма, по-видимому, не использовалась. Основной размер — 3-сложная стопа. В соответствии с упомянутым принципом ки-сынчон-кёль стихотворение делилось на три части (строфы): первые четыре строки составляли первую часть, вторые четыре — вторую, затем перед третьей частью, между восьмой и девятой строками, вводилась промежуточная строка из двух-трех знаков, передававших междометия и восклицательные частицы (эта строка в счет не входит). Первая и вторая части пелись соло, а заключительная, наиболее значимая часть, в которой софистической фигурой подводился итог сказанному, исполнялась, вероятно, хором.

Как продолжение хянга в 12–14 вв. получил развитие новый вид корейской поэзии, ныне известный под различными наименованиями — К о р ё к а ё, ч а н г а, ё ё, которые можно перевести словосочетанием «песни

Корё» (название правившей в то время династии). От этой эпохи сохранилось в поздних записях на иду 20 больших стихотворений, главным образом обрядового, дифирамбического и любовного содержания. Они получили признание при королевском дворе. Об органической связи песен Корё с народными минё свидетельствуют сопровождавшие их мелодии, язык и метрическая организация стиха. Песни Корё представляют собой длинную форму корейской поэзии (ч а н г а, букв. «длинная песня», в отличие от т а н г а «короткая песня»). Короткие строфы (из двух или четырех строк) объединялись определенной темой в цикл и заканчивались повторяющимся рефреном. Число строф не было постоянным. Строка содержала три, обычно 3-сложные, стопы. Следы влияния поэзии этого периода обнаруживаются в более поздних корейских жанрах — к а с а и др.

Оригинальным жанром поэзии на корейском языке были х а л л и м п ё л ь г о к ч х е г а (сокр. п ё л ь г о к) — «песни в стиле академических напевов», известные также под названием к ё н г и ч х е г а — «песни, похожие на те, что поют в окрестностях столицы». Возник этот жанр в первой половине 13 в. на о-ве Канхвадо, куда из-за монгольского нашествия была перенесена столица Корё, но быстро отжил свой век. Всего сохранилось 14 произведений кёнгичхега. Авторами их являлись ученые придворной академии Халлим, которые воспевали главным образом красоты природы и роскошную жизнь во дворце. Считается, что это была рафинированная, формалистическая поэзия средневековых эстетов. Между тем именно этот жанр сыграл важную роль в упорядочении корейского стиха. Хотя жанр кёнгичхега и был связан с поэзией на ханмуне (обилие китайских оборотов, способ записи на ханмуне с элементами иду), но многое он унаследовал от народных песен и особенно хянга. Стихотворная строка кёнгичхега в синтаксическом плане представляла собой как бы две сжатые строки поздних хянга. Прослеживается также принцип трехчленного распределения материала. Особенностью нового жанра была стандартизация (с известными отклонениями) числа стоп, строк и строф. Строфа делится на две части и состоит из шести строк по три 3- и 4-сложные стопы в каждой. В слоговом исчислении основная форма строфы кёнгичхега выглядит так: 3 3 4 // 3 3 4 // 4 4 4 // *4* 3 3 4 // 4 4 4 4 // *4* 3 3 4 (курсивом выделен постоянный для всех стихов этого жанра рефрен). Произведения кёнгичхега были переходной ступенью от формы краткого стиха к длинному. Они обычно включали 5–8 строф.

Вершиной средневековой корейской поэзии на родном языке был жанр с и д ж о, самый популярный в 15–18 вв. Впервые наименование этого жанра появляется в антологиях 18 в. Точный смысл его неясен. Одни исследователи переводят сиджо как «песни времен года», другие — как «современные напевы». Многие сиджо слагались экспромтом по любому поводу, поэтому тематика их была обширная. Но в основном преобладали стихи пейзажные, даосские (в которых воспевался уход от мира), патриотические и любовные. Сочиняли их представители самых разных слоев населения. Сиджо впитали лучшие традиции устного поэтического творчества и предшествующей поэзии на ханмуне. Элементы народных песен проступают к широком использовании стилистических фигур образной речи и в композиции (обращения и повторы в первой строке, восклицательные частицы в начале третьей строки, параллелизм двух первых строк и т.п.). Влияние поэзии на ханмуне чувствуется в строгом отборе сюжетов, мотивов и поэтических образов из китайской классической литературы. Можно также найти много общих и отличительных черт с хянга и кёнгичхега.

Сиджо — это законченная форма «регулярного» стиха. Существует несколько разновидностей в стиховой организации сиджо. Но основной является п х ё н с и д ж о (15–18 вв.), т.е. стихотворение, состоящее из 3-строчной строфы, средний размер которой 43 слога. Идеальная формула его следующая: 4 3 / 3(4) 4 // 3 4 / 3(4) 4 // 3 5 / 4 3. В действительности в размерах строк пхён-сиджо были возможны колебания, но в целом пхён-сиджо стремились к какому-то среднему варианту стопы и строки (14–16 слогов), определяемому видимо, метрическим временем и мелодией. Каждая строка делится четкой синтаксической паузой (цезурой) обычно на два относительно самостоятельных полустишия, откуда идет ошибочное толкование сиджо как шестистишия. Полустишие состоит из двух чередующихся неравносложных (как правило, 3- и 4-сложных) стоп, но иногда число слогов в стопе колеблется от 2 до 6. Начальная стопа чаще всего бывает 3-сложной. Для начальной стопы третьей строки это условие является непременным, зато во вторую стопу в этой же строке входит не менее пяти слогов. В пхён-сиджо нашел полное воплощение композиционный принцип трехчленного распределения материала, применявшийся в поздних хянга Первые две строки тематически взаимосвязаны, как в минё. Третья строка, удельный вес которой велик в сиджо, стоит несколько обособленно, что подтверждается своеобразием ее ритмико-мелодической организации, особым грамматическим оформлением и употреблением обращений и междометий в ее начале. Благодаря параллелизму образов в первой и во второй строках, а также в результате повторов на концах полустиший и начальных стоп могут возникать созвучия окончаний (соответственно — цезурные и внутренние), в большинстве случаев грамматические. Однако имеется немало пхён-сиджо (17 в.), в которых цезурные созвучия не являются следствием параллелизма или повтора. Считается, что для этой разновидности жанра применим термин «эмбриональная рифма». Т.о., корейская поэзия в этом жанре подошла вплотную к созданию полноценной рифмы, но в дальнейшем отказалась от этого достижения. Заметно это стало в поздних композиционных разновидностях сиджо — о с - с и д ж о («циклических сиджо», объединенных тематически) и с а с о л ь с и - д ж о («повествовательных сиджо»), которые иногда называют одним термином ч а н - с и д ж о («длинные сиджо»). Форма их стала более свободной: увеличение длины строки, вызванное произвольным чередованием 2- и 3-стопных полустиший, привело к ломке 3-членной структуры. Чан-сиджо могли содержать несколько трехстрочных строф. Однако колебания в стопах чан-сиджо в основном такие же, как и в пхён-сиджо. В этой разновидности жанра намечается появление свободных стоп, типичных для современного стиха. Во введении народно-разговорной речи в поздние сиджо, в замене традиционной образности конкретной, реальной отразилась тенденция к демократизации этого жанра. Недаром чан-сиджо были популярны среди городского люда. Наконец, следует отметить, что в сиджо (особенно в пхён-сиджо) слова были воедино слиты с музыкой. Они не читались, а исполнялись в сопровождении музыкального инстру-

мента, поэтому все традиционные классификации сиджо построены либо по манере исполнения (четыре вида), либо по мелодии (три вида), либо по темпу музыки (15 разновидностей). В целом можно сказать, что мелодия в сиджо была более сложной, чем в минё. Стандартной мелодией строки считается 3 — 4 — 3 — 4 лада. Изучение музыкальной стороны сиджо может пролить свет и на природу их метрики.

Другим не менее распространенным жанром средневековой корейский поэзии были к а с а — «песенные строфы». Как новая форма «длинного стиха» они развились из кёнгичхега, пройдя через промежуточную ступень а к ч а н — «панегирические песни», которые исполняли во время церемоний в королевском дворце. Развитие жанра каса связывают со временем изобретения корейского фонетического письма. Каса имели много общего с сиджо, особенно с чан-сиджо: музыкально-речевая основа, строка из двух полустиший с двумя 4-сложными (реже 3-сложными) стопами в каждой, специфический характер заключительной строки. Но каса были свободны от формальной ограниченности сиджо: в них без какого бы то ни было строфического деления могло соединяться до нескольких сотен строк. Каса напоминают ритмически организованную прозу; лирические элементы в них часто чередуются с детальным эпическим описанием (пейзаж, географическое описание, перечень названий рыб, насекомых и т.д.). Бесспорно влияние каса на развитие жанра повести на корейском языке. Каса уже не пели, а декламировали нараспев. Не случайно их размер и манера исполнения сохранились в корейской народной драме. Среди каса были произведения авторские и анонимные. Последние типичны для поздних форм этого жанра — к ю б а н к а с а («женских каса»), имевших хождение среди женщин провинции Кёнсан (южная Корея), и к и х э н к а с а («каса — путевых записей»), рассказывающих о природе и жизни Кореи и соседних стран. Выделяют еще исторические каса, в которых повествуется об исторических и культурных событиях прошлого.

В конце 13 в. в низах городского населения получает развитие одни из видов народной песни ч а п к а («сложная песня»), по форме похожая на каса. Она представляет собой нечто вроде попурри из народных песен, исполняемое профессиональными танцовщицами кисэн. Без соблюдения определенного размера строки и количества строк отдельные части чапка объединялись специфической мелодией. В это же время распространяются и т а л ь г о р и («песни времен года»). Это своеобразные стихотворения в форме каса, с подразделениями на 12 месяцев по лунному календарю. Тальгори исполнялись на народных празднествах по случаю начала или окончания полевых работ. Переходной формой от средневековой корейской поэзии к современному свободному стиху была ч х а н г а, возникшая в период культурно-просветительского движения конца 19 — начала 20 в. Злободневные по содержанию, эти короткие стихотворения обновили свой ритмико-мелодический строй в соответствии с законами современного корейского языка и новой (в первую очередь западной и японской) поэзии. Метрика чханга, допускавшая чередование многосложных стоп (из 7–5, 8–5, 6–5 слогов), развивалась в направлении к *верлибру*. Движение за «новый стих» (с и н с и), развернувшееся в 1910–20-е, и положило начало развитию современного свободного стиха (ч а ю с и).

Проза. В Корее, как и в Китае, вся письменная культура делилась на с и (кит. ш и) — «стихи, поэзию» и м у н (кит. в э н ь) — «изящную словесность». В «словесность древнего стиля» (г у в э н ь) включались дидактические сочинения, философские трактаты, географические описания, частная переписка, сочинения церемониального порядка, предисловия и послесловия, комментарии, эссе, письма и т.д. Если все же отвлечься от богатейшего наследия устного народного творчества, влияние которого на развитие корейской художественной прозы было непреходящим, и принять во внимание навеянное конфуцианством пренебрежительное отношение к ней, то можно легко объяснить ее сравнительно позднее возникновение и относительную бедность национально-жанрового своеобразия. До конца 16 в. письменная проза в Корее существовала только на ханмуне. Из многих повествовательных жанров китайской литературы в ней получили признание лишь некоторые. Одним из ранних видов прозы на ханмуне были древние исторические хроники (ё н д э г и), сыгравшие немалую роль в зарождении повествовательной литературы в Корее. Продолжая традиции официальной китайской историографии (ч о н с а), они композиционно делились на две большие части: п о н г и (кит. б э н ь ц з и) — основные записи летописи, где в хронологическом порядке описывались события, происшедшие с воцарения правящей династии, и ё л ь ч о н (кит. л е ч ж у а н ь) — жизнеописания, где приводились биографии знаменитых людей. Кроме того, в древние хроники входили трактаты (с о, кит. ш у) или описания (ч и, кит. ч ж и) — географические, этнографические и прочие, а также хронологические таблицы (ё н п х ё, кит. н я н ь б я о). Из всех этих разделов хроник наибольшую художественную ценность имеют жизнеописания, которые подготовили возникновение биографического жанра в корейской литературе. В них уже наметилась тенденция к образному описанию фактов. Первой сохранившейся до нашего времени корейской исторической хроникой является «Самгук саги» («Исторические записи Трех государств») придворного историографа Ким Бусика (1145).

В средневековой Корее был распространен и другой вид светской прозы — я с а (кит. е ш и), или я д а м («неофициальные истории»), которые писались частными лицами без соблюдения конфуцианского принципа официальной историографии: «фиксировать, а не сочинять». В них нет раздела хронологии, нет последовательного изложения и отбора исторических фактов, зато широко используются фольклорные материалы — легендарные исторические рассказы (с а х в а) и с о р х в а. Ценнейшим памятником яса является «Самгук юса» («Забытые деяния Трех государств») буддийского наставника Ирёна (13 в.). Не менее древний, чем исторические хроники, прозаический жанр на ханмуне составляют довольно многочисленные эпиграфические тексты — м ё д ж и м у н («надписи на могильных плитах») и н ы н б и м у н («надписи на королевских гробницах»), составлявшиеся в биографической форме и по традиции относимые к художественной литературе. Некоторые из них датируются 5 в.

В прозе на ханмуне сложилась и буддийская житийная традиция. В 11–13 вв. существовал особый вид биографических сочинений — х э н д ж а н («перечень деяний»), которые при всей кажущейся бессюжетности были объединены нарастанием пафосного звучания. Древнейшим из них является «Хэдон косынджон» («Жи-

тия высших буддийских наставников Страны, что к востоку от моря [т.е. Кореи]») Какхуна (1215).

Распространенным жанром корейской прозы на ханмуне были также ёхэнги («путевые записки»), в которых в художественной форме описывались красоты природы, достопримечательности, люди, встречавшиеся во время путешествия по стране и за ее пределами. Форма этого жанра позже проникла даже в поэзию на корейском языке.

Однако начало корейской художественной прозы на ханмуне, отделившейся от исторической прозы, положили пхэгван сосоль (сокр. пхэсоль — «литература пхэсоль»). Это родовое понятие охватывает группу жанров на ханмуне, развивавшихся в Корее в конце 12 — начале 17 в. Сам термин происходит от китайского названия чиновничьей должности байгуань (кор. пхэгван), учрежденной в Китае в первые века до н.э. Задача этих мелких чиновников заключалась в собирании для императорского двора «уличных рассказов» как источника информации о настроении подданных. В Корее не было особых чиновников-пхэгванов, запись и обработку фольклорных материалов вели писатели, занимавшие нередко высокое социальное положение. Литература пхэсоль распространялась в виде авторских сборников произведений смешанного характера (названия сборников обычно содержали слова: «гроздья рассказов», «разные рассказы», «ходячие рассказы»). Отдельные произведения и тематически составлявшиеся из них части сборников не имели заглавий и отделялись друг от друга лишь красной строкой. Основными источниками литературы пхэсоль были устное народное творчество и «неофициальные истории». В известном смысле произведения пхэсоль считают разновидностью яса, т.к. в них преобладает историческая тематика, героями являются реальные исторические личности и обстановка рисуется конкретно во времени и пространстве. Из народного творчества авторы пхэсоль черпали жанры, стилистические и выразительные средства языка. И хотя в литературе пхэсоль еще трудно отделить художественные произведения от нехудожественных (ведь авторы пхэсоль преследовали двоякую цель — информационную и развлекательную, но все же можно условно наметить особенности того или иного жанра. Литература пхэсоль объединяла главным образом произведения малых форм — *предание*, *новеллу*, *анекдот*, *очерк*, *эссе*, заметку и информацию (последние два относятся к нехудожественным историко-публицистическим жанрам). В отличие от исторических хроник авторы ранних пхэсоль (13–14 вв.) обрабатывали материал предания в литературно-художественном плане. Важнейший жанр в литературе пхэсоль (15–17 вв.) — это новелла. Как правило, она представляет собой очень короткий рассказ, в котором характеристика персонажа дается на примере только одного очищенного от деталей необыкновенного события (из одного или нескольких эпизодов). Изображению этого события предшествует преамбула, краткий сюжетный *пролог*. *Завязка* действия главного персонажа быстрая и краткая. Обстановка используется в чисто сюжетной функции. Основной упор в новелле делается на впечатляющую концовку, которая создается посредством нагнетания напряженности ситуации. Но заключительным звеном в композиции новеллы часто выступает *эпилог*, в котором приводится авторская оценка. В литературе пхэсоль представлены также произведения в жанре анекдота, который короче новеллы и в котором почти не встречается ни сюжетного пролога, ни эпилога. По тематике и способу изображения анекдот разделяется на исторический и бытовой. В первом типе главное — это подробности частной жизни реальной исторической личности, во втором — необычность ситуации и неожиданность действия, герой — обобщенный человеческий образ. Жанр художественного очерка существовал в литературе пхэсоль на всем протяжении ее развития. В нем несколькими штрихами изображается какой-нибудь один пример из жизни реальной исторической личности или какой-нибудь один достоверный факт, подкрепляемый документально.

Как бы в противовес литературе пхэсоль в 12–14 вв. в изящной прозе на ханмуне возникает совершенно новый жанр вымышленных *биографий* (называемых также псевдобиографиями и помеченных, как и биографии, знаком чон). В большинстве своем — это аллегории, в которых героями выступают персонифицированные животные, растения, предметы, предупреждающие человеческое общество о зловещих пороках. В структуре одних псевдобиографий соблюдается форма исторических биографий из «официальных» историй. Они обычно сопровождаются резюме автора, составленным от имени придворного историографа. Построение других псевдобиографий напоминает буддийские жития из «неофициальных историй». Образцы их собраны в обширной антологии «Тонмунсон» («Восточный изборник»), составленной Со Годжоном в 1478. Традиции жанра псевдобиографии прослеживаются в позднесредневековой «высокой» прозе на ханмуне в 17–19 вв.

Наряду с литературой пхэсоль в корейской прозе 15–16 вв. достигает расцвета жанр повести на ханмуне, которая почти точно копировала китайские чуаньци периода династий Тан (618–907) и Сун (960–1279). Среди корейских повестей на ханмуне следует назвать сатирические, аллегорические и утопические. Развитие корейской прозы на ханмуне, а также эпических жанров фольклора подготовило рождение сосоль (кит. сяошо), т.е. сюжетной художественной прозы крупных жанров — повести и романа на корейском языке. В корейском литературоведении начала 20 в. принято деление сосоль на две группы: кодэ сосоль — «старые (или древние) повести» и син-сосоль — «новые повести». Но этим разделением подчеркивается скорее не время создания, а характер произведений сосоль. Под кодэ сосоль подразумевается жанр повести на корейском языке в 17–19 вв. (иначе называемой кунмун сосоль — «повестью на корейском языке», «классической», «простонародной»). Расцвет этого жанра приходится на 18 — начало 19 в. В основу многих повестей легли литературно обработанные записи народных сорхва (общее название прозаических форм фольклора). Нередко они сами становились достоянием фольклора. Немало повестей было сокращенным переложением китайских романов. Повести на корейском языке возникли и имели хождение среди женщин и низших слоев городского населения, распространялись в разных вариантах (главным образом анонимных) в виде рукописей и дешевых ксилографов, которые не случайно назывались «книжками рассказов» (иягичхэк) или «книжками сказок» (енмаль чхэк). Типологически они близки к «народной книге». Повесть на корейском языке — многоплановое произведение

сравнительно небольшого объема. В центре повести — судьба главного героя, имя которого с добавлением компонента ч о н («повествование, сказание, жизнеописание»), реже р о к, или н о к, или к и («записки») составляет ее заглавие. Повесть на корейском языке впитала в себя ряд композиционных и изобразительных черт китайской прозы. Напр., у китайских сяошо взята форма повествования от лица рассказчика, которое сопровождается репликами последнего, текст повести, написанный во многих частях *ритмизованной прозой*, прерывается цитатами стихов из древних китайских и корейских классиков; иногда заимствуется сюжет; язык насыщен китайскими традиционными символами. Но повести на корейском языке еще больше связаны с устным народным творчеством, откуда в большинстве случаев взяты сюжет, обобщенные характеристики героев с четким делением их на положительные и отрицательные, система поэтической образности, назидательный и фантастический элемент. Этот жанр выработал и свои художественные приемы: постоянные зачин и пролог, которыми открывается большинство повестей, прямолинейность развития действия с постепенным нарастанием драматизма, причем конфликт разрешается благополучно: героя спасает либо мудрый правитель, либо чудо. Если в ранних повестях герой — идеальная личность, то в поздних он становится более реальным, активным. В повестях 19 в. стереотипность описания внешности героев, обстановки, пейзажа заменяется реалистичностью. По идейно-тематическому содержанию в этом жанре различают «военные повествования» (к у н д а м или к у н г и), лирические, семейные, бытовые, фантастические, сатирические и социально-утопические виды повестей.

В конце 17 в. возникает жанр романа на корейском языке. Большое влияние на него оказал китайский классический роман, особенно социально-бытовой. Однако роман на корейском языке отличается от китайского своей *архитектоникой* — отсутствием разбивки на главы, началом без пролога, использованием нетрадиционной символики для описания женской и мужской красоты и т.д. Обычно это было крупное по размерам (до нескольких десятков книжек) произведение с очень сложным и разветвленным сюжетом. Портреты и характеры героев, как правило, не индивидуализированы и наделены чертами исключительности. Основное внимание автора сосредоточено на действии, интриге, ситуации. В противоположность повести на корейском языке, в романе нет стихов, традиционные поэтические образы не акцентируются и язык насыщен китаизмами. В 18–19 вв. появляются анонимные исторические романы типа семейной хроники, которые распространяются в рукописях. Переходной формой от старых жанров корейской прозы к современным были с и н - с о с о л ь, возникшие в период культурно-просветительского движения конца 19 — нач. 20 в. Произведения син-сосоль отличаются от кодэ сосоль своей антифеодальной направленностью, сложностью сюжета и большей степенью индивидуализации характеров героев, а также сближением литературного языка с живым народным словом.

Драма. До конца 19 в. в Корее не было драмы как рода литературы в строгом смысле этого термина. Драматические произведения существовали только в устном исполнении. Истоки драматических жанров корейского фольклора уходят в глубь веков. Синкретизм первобытного драматического искусства до сих пор сохраняется в народных представлениях. Издавна в Корее популярны маскарады (т х а л л о р и), пьесы с танцами в масках (к а м ё н м у ё н г ы к), кукольные представления (и н х ё н г ы к). Для всех видов корейского драматического искусства характерно преобладание комедийного над трагедийным. Из танцевальных пьес в масках в конце 14 в. развились своеобразные народные представления с а н д э г ы к или с а н д э - н о р и. В них использовались различные виды масок и были слиты воедино музыка, танцы и занимательные рассказы. Сандэгык возникли как передвижные представления по случаю приезда иностранных гостей. Ставились они на открытом воздухе, обычно у края больших дорог или у подножия горы (отсюда и их название: сандэ, букв. «подножье горы»). Постепенно сандэгык превратились в истинно народные *мистерии*. *Либретто* пьес первоначально не записывались. Их несложный репертуар передавался изустно в различных вариантах. Обычно в сандэгык было 12 отделений, сгруппированных по содержанию в три части, которые начинались выходом основных героев — монаха, янбана и развратной старой шаманки. Действующие лица в каждом отделении менялись. В 15–16 вв. сформировался острокомедийный жанр конфуцианской драмы ч х а н у ч а п к и, или у х и (букв. «игра актера»), в которой решающую роль играл *диалог*. В 17 в. любимым в народе жанром были и пьесы с марионетками (к к о к т т у к а к с с и г ы к), называемые также «представлениями с господином Паком» (П а к - ч х о м д ж и - н о р и). В их либретто имелись небольшие расхождения, и по продолжительности действия они не совпадали. Главные персонажи — плутоватый Пак, марионетка и шаманка. Связь между отдельными сценами слабая. В 18 в. на смену театру масок и театру кукол пришла оригинальная корейская народная драма — п х а н с о р и. Трудно причислить пхансори к какому-либо определенному жанру: в них синтетически сливались музыкальная драма и народный песенный сказ. В основе своей пхансори относится к фольклорным жанрам сорхва и минё, но текстами либретто они также связаны с литературными жанрами сосоль и каса. Центральной фигурой в представлении пхансори был актер (к в а н д э), который под ритм корейского барабана, исполняемый барабанщиком (косу), передавал содержание инсценированного ритмизованного произведения, чередуя пение с чтением нараспев и сопровождая их танцевальными и мимическими движениями. Другими словами, актер был одновременно и автором либретто, и импровизатором, и комментатором. Продолжая традиции народных представлений в масках и испытывая влияние западноевропейского музыкально-драматического искусства, пхансори в конце 19 в. быстро развивается в корейскую музыкальную драму ч х а н г ы к, именуемую нередко «национальной оперой». Все либретто чхангык построены на записях текстов пхансори. В 1910-е под воздействием зарубежной драматургии формируются т.наз. с и н п х а г ы к — «пьесы нового направления», возвестившие в какой-то мере отход от традиционного народного представления. В 20-е не без влияния современной русской и западноевропейской *мелодрамы* создается с и н г ы к — «новая пьеса», предшественница современных жанров драматургии.

Лит.: *Елисеев Д.Д.* Корейская средневековая литература «пхэсоль». М., 1968; *Никитина М., Троцевич А.* Очерки истории корейской литературы до 14 в. М., 1969; *Троцевич А.Ф.* Корейская средневековая повесть.

М., 1975; *Концевич Л.Р.* Корейская средневековая проза в ее историческом и жанровом развитии // Классическая проза Дальнего Востока. М., 1975; *Никитина М.И.* Поэтическое слово в корейской культуре // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама и Японии. М., 1977; *Она же.* Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. М., 1982; *Она же.* Корейская поэзия 16–19 вв. в жанре «сиджо». СПб.,1994; *Троцевич А.Ф.* Миф и сюжетная проза Кореи. СПб., 1996; *Lee P.* Studies in the Saenaennorae: Old Korean poetry. Roma, 1959. *Л.Р.Концевич*

КОРОЛЁВСКАЯ СТРОФА́ (англ. rhyme royal) — строфа из семи 10-сложных строк с рифмой ababbcc, названная в честь короля Якова I Шотландского (1394–1437), применившего ее в своем поэтическом произведении из 197 строф «Книга короля» (1423). Первым использовал К.с. Джефри Чосер в поэмах «Птичий парламент», «Троил и Хрезеида» (ок. 1385) и в некоторых частях «Кентерберийских рассказов» (конец 1380-х), отчего К.с. называют также «чосеровской строфой». К.с. стала одной из самых распространенных в английской поэзии; в 15–16 вв. ее постоянно использовали *шотландские чосерианцы*: Р.Генрисон, У.Дунбар, Г.Дуглас, Д.Линдсей, придворный поэт-петраркист 16 в. Т.Уайет, Э.Спенсер, У.Шекспир («Обесчещенная Лукреция», 1594), в 19 в. — У.Вордсворт, У.Моррис, в 20 в. — Дж.Мейсфилд, У.Х.Оден.

Лит.: *Stevens M.* The royal stanza in early English literature // PMLA. 1979. Vol. 94. *А.Н.*

КОРРЕСПОНДЕ́НТСКИХ О́БЩЕСТВ ПОЭ́ЗИЯ (англ. Correspondence society poetry) — стихи участников первых в истории политических объединений рабочих и ремесленников Англии (1792–98). Характерное явление английского *предромантизма*, К.о.п. отразила идеи английского демократического движения конца 18 в. Массовая поэзия (главным образом, анонимная) представлена в периодических изданиях «Свиной корм» (1793–95; название полемически заострено против Э.Бёрка, назвавшего английский народ «свиным стадом»), «Политика для народа» (1793–95), «Трибуна» (1795–96). Наибольшего расцвета К.о.п. достигает в годы подъема революционных настроений народных масс (1793–95); основные ее темы — бедственное положение народа и обличение господствующих классов; прославление американской и французской революций; изображение героя демократического движения — борца за народные права; светлое будущее — царство грядущей социальной справедливости и свободы. Основные жанры К.о.п. — политическая *песня*, марш, торжественная *ода*, религиозный *гимн*, *басня*, *сатира*, *эпиграмма*. Публицистический стиль К.о.п. определяет и строй ее образов — персонифицированных общественно-политических понятий: Свобода, Угнетение, Истина, Обман, Мир, Разорение и др. Язык К.о.п. близок к языку классицистической поэзии, однако в ряде песен («Новый брэйский викарий», «Господа говорят...») используются формы народных сатирических куплетов. К.о.п. предвосхитила массовую поэзию 1810–20-х и *чартистскую поэзию*; поэты и публицисты Т.Спенс, Дж.Телуол, Дж.Монтгомери продолжали литературно-политическую борьбу в начале 19 в., передав эстафету новому поколению рабочих поэтов. С К.о.п. тесно связаны политические стихи высоко ценившего ее Р.Бёрнса.

Лит.: *Николюкин А.Н.* Массовая поэзия в Англии конца XVIII — начала XIX в. М., 1961; *Черняк Е.Б.* Массовое движение в Англии и Ирландии в конце XVIII — начале XIX в. М., 1962. *А.Н.Николюкин*

КОСТУМБРИ́ЗМ (исп. costumbrismo, от costumbre — нрав, обычай) — направление в литературе и изобразительном искусстве Испании и Латинской Америки 19 в. Родившись из интереса романтиков к народному быту, К. выражал подъем национального самосознания, явился поворотом к реалистическому изображению действительности. Для К. характерно стремление к максимально точным описаниям природы, особенностей национальной жизни, нередко — с идеализацией патриархальных нравов и обычаев. Писатели-костумбристы разрабатывали преимущественно жанр *очерка*, но писали также *романы*, *драмы*, *стихи*. Утверждение К. в Испании связано с именами Р.Месонеро Романоса, М.Х.де Ларры, С.Эстебанеса Кальдерона и др.; в 1843 опубликован коллективный сборник «Испанцы, изобразившие сами себя». В Латинской Америке К. представляли Х.Х.Вальехо (Чили), Х.Дьос Рестрепо и Т.Карраскилья (Колумбия), Р.Пальма (Перу), М.Пайно (Мексика) и др.

«КОЧЁВЬЕ» — «свободное литературное объединение», по определению его создателя М.Л.Слонима, основанное весною 1928 в Париже. В своей деятельности «К.» ориентировалось прежде всего на литературную эмигрантскую молодежь, которая охотно посещала «четверговые» вечера «К.» в Таверне Дюмениль на Монпарнасе. Слоним поставил цель сделать «К.» свободной литературной трибуной, лишенной каких-либо групповых, партийных пристрастий. Одну из своих основных задач он видел в необходимости изучения литературы метрополии — русской советской литературы, в частности, лучших произведений советских писателей 1920 — нач. 30-х (В.П.Катаева, М.М.Зощенко, Ю.К.Олеши, Л.М.Леонова, В.В.Маяковского, М.Горького и др.). Предметом обсуждения была политика ВКП(б) в области литературы, а также наиболее заметные работы советских литературоведов и критиков. Слоним выступал с ежегодными обзорами советской литературы. Молодые литераторы «К.» проявляли живейший интерес к творчеству писателей-эмигрантов старшего поколения. На заседаниях были заслушаны доклады о Г.В.Иванове (опубл. в кн.: Поплавский Б. Неизданное. М., 1996), А.М.Ремизове, Б.К.Зайцеве, В.Ф.Ходасевиче, И.А.Бунине. Всего с 1928 по 1938 в «К.» было проведено 104 вечера. Слоним собрал в «К.» русскую литературную молодежь Парижа и дал ей трибуну для творческого самовыражения; он также предоставил молодым литераторам страницы своего журнала «Воля России». В журнале печатались Г.Газданов, Б.Божнев, А.Гингер, В.Варшавский, В.Андреев, А.Ладинский, Б.Сосинский, Б.Поплавский и др. «Ставка на молодежь, как называли нашу политику и сами ее участники, — пишет Слоним, — привела к двум последствиям: во-первых, мы дали молодежи возможность появления в печати; во-вторых, мы пробили ей путь в другие журналы, например, в «Современные записки», которые привлекли к сотрудничеству ряд молодых, после того, как они прошли «чистилище» «Воли России» (Слоним М. «Воля России» // Русская литература в эмиграции: Сб. ст. Питтсбург, 1972. С. 300). Пора расцвета «К.» выпала на 1920-е — начало 1930-х. В 1939 группа распалась. *Л.Г.Голубева*

«КРА́КОВСКАЯ ЦЫГАНЕ́РИЯ» (польск. Cyganeria krakowska), Цыганерия Молодой Польши —

группа польских прозаиков и поэтов конца 19 — начала 20 в. «Вождь польского модернизма», как его называли, Станислав Пшыбышевский (1868–1927) перенес на польскую почву обычаи немецкой литературной богемы, начав свою литературную деятельность в Германии. В 1898 он приехал в Краков, где пробыл до 1901. Наиболее известным местом встреч писателей, художников, артистов было краковское кафе «Яма Михаликова» («jama» — нора, берлога), где в 1905–12 действовал популярный театр-кабаре «Зеленый шарик», одним из инициаторов создания которого был его первый конферансье, драматург и литературный критик Ян Август Киселевский (1876–1918). Подобные кафе были и во Львове, еще одном культурном центре тогдашней Галиции. Декадентский стиль жизни, подчас вызов принятым моральным нормам, экстравагантность одежды и поведения писателей краковской богемы были выражением неприятия мещанских, «филистерских», как они их определяли, взглядов и представлений. Для творчества этих писателей характерны юмор, остроумие, внешняя беззаботность и стремление к развлекательности. Ее описал в своих воспоминаниях писатель Тадеуш Бой-Желеньский («Знаешь ли этот край?..», 1930), в молодые годы писавший сатирические куплеты для «Зеленого шарика».

Лит.: *Żeleński T.* Znaszli ten kraj?..i inne wspomnienia // Idem. Pisma. Warszawa, 1956. Ser. T. 2.; *Weiss T.* Cyganeria Młodej Polski. Kraków, 1970.

Е.З.Цыбенко

«КРА́КОВСКИЙ АВАНГА́РД» (польск. Awangarda Krakowska) — группа польских поэтов-авангардистов (Ю.Пшибось, Я.Бженьковский, А.Важик, Я.Курек), сложившаяся вокруг журналов «Звротница» (Краков, 1922–27, главный редактор — теоретик группы Т.Пайпер) и «Линия» (1931–33). Группа выступила с лозунгами «объятия с повседневностью», «город — масса — машина», обозначавшими ориентацию поэзии на проявления современной технической цивилизации. Была выработана концепция поэтического языка, в основе которой лежал отказ от поэзии как выражения чувства в пользу рациональной конструкции стихотворения. Основным художественным приемом провозглашалась *метафора*, которая не называет явлений и переживаний, а «псевдонимизирует» их. Это определяется, по Пайперу, самой целью поэзии как особой, автономной языковой конструкции, противостоящей всем другим формам языкового общения. К.а., особенно творчество Пшибося, оказал влияние на развитие польской поэзии в 20 в.

Лит.: *Przyboś J.* Linia i gwar. Kraków, 1959. T. 1–2; *Sławiński J.* Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej. Warszawa, 1965; *Peiper T.* Tędy. Nowe usta. Kraków, 1972; *Lam A.* Z teorii i praktyki awangardyzmu. Warszawa, 1976; *Jaworski St.* U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk. Wyd. 2. Krakow, 1980; W kręgu «Zwrotnicy» / Waśkiewicz A.K. Kraków, 1983.

В.А.Хорев

КРА́ТКИЙ СЛОГ см. *Метрическое стихосложение.*

КРЕАСЬОНИ́ЗМ (исп. creacion — творение) — литературная теория и индивидуальная поэтика авангардистского типа, выработанные в 1920-х чилийским поэтом Висенте Уйдобро (1893–1948). В Испании и Аргентине теория К., т.е. «творизма», отозвалась появлением эстетического двойника — *ультраизма*. Уйдобро начал разрабатывать теорию К. с 1912. Впервые положения новой эстетики он выдвинул в 1914 в манифесте под названием «Non serviam» (Не послужу), где призывал поэта-творца освободиться от подчинения природе, т.е. миметического воспроизведения примет внешнего мира, и заняться сотворением собственной реальности. В теоретически оформленном виде эти принципы прозвучали в лекции, с которой Уйдобро выступил в Буэнос-Айресе в 1916. Многократно повторенный призыв «творить» породил название теории — К. Согласно ее постулатам, креасьонистское стихотворение рождается только в состоянии суперсознания, иначе — поэтического бреда. Уйдобровская теория «чистого творизма», при всей своей оригинальности и последовательности, внутренне противоречива: с очевидностью опираясь на принципы герметичной «*чистой поэзии*», она тяготеет к центробежности авангардистского активизма, направленного на переустройство внешнего мира.

В полном соответствии с авангардистской парадигмой теория К. постулировала атомизацию элементов внешнего по отношению к творческому субъекту мира с целью создания новой, утопически гуманизированной действительности. Задача поэзии не воспроизводить внешний облик вещей, но следовать конструктивным законам, составляющим их сущность и определяющих их «самость». При этом поэт должен изучать функцию каждой грамматической категории в качестве биологической «клетки» творимого произведения. Согласно теории Уйдобро, стихотворение должно представлять собой целостный организм, вырастающий из эмбриона, которым может быть любая словесная единица. В процессе творения субъект и объект творчества постепенно интегрируются в некую новую целостность, которая и является искомым идеалом К. Поэтическое творчество оказывается одновременно и предвестием, и процессом созидания нового мира. При этом К. не только не отвергал иные способы художественного мышления, но постулировал себя в качестве логического итога эволюции мировой поэзии.

Поэтика и практика Уйдобро, создававшего художественную утопию в «век, распятый на стыке миров» созвучны экспериментаторским поискам русского авангарда. Так, уйдобровский принцип «творизма» обретает типологические параллели с хлебниковскими «творянами», с принципом «сделанности» П.Филонова, с теорией и практикой конструктивизма, с театральной системой «биомеханики», с трактовкой искусства как приема. В русле той же типологии Уйдобро выстраивает характерно авангардистскую мифопоэтическую космогонию, в центре которой находится демиург — «поэт, маленький бог». К., будучи плодом индивидуальных творческих изысканий В.Уйдобро, продолжает специфическую латиноамериканскую традицию утопизма и одновременно вписывается в современные ему пласты мировой культуры. Основные положения теории К. изложены Уйдобро в статьях, художественных произведениях, а также в сборнике манифестов («Manifestes»), изданных на французском языке в 1925.

Лит.: *Undurraga A.* de. Teoria del creacionismo // Huidobro V. Prosa y poesía. Madrid, 1957; *Caracciolo Trejo E.* La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia. Madrid, 1974; Vicente Huidobro y el creacionismo / Ed. R. de Costa. Madrid, 1975; *Villar A. del.* El creacionismo y el ultraismo como movimientos integradores // Nueva estafeta. 1983. № 53; *Costa R. de.* Vicente Huidobro. Los oficios de un poeta. Mexico, 1984; *Aullón de Haro P.* La teoria poética del creacionismo // Cuadernos hispanoamericanos. 1986. № 427; *Pizarro A.* Huidobro y las vanguardias. Santiago; Chile, 1994.

Ю.Н.Гирин

КРИ́ТИКА ЛИТЕРАТУ́РНАЯ (греч. kritikē — искусство разбирать) — пристрастное интуитивно-интеллектуальное прочтение словесно-художественных текстов, пронизанное при этом интересами, волнениями, соблазнами, сомнениями, связующими словесное искусство с многоцветной реальностью жизни. Литературно-критические высказывания обращены к широкому спектру социально-нравственных вопросов, к «живым потребностям общественного организма» (Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 114). По заключению Р.Барта, К.л. «занимает промежуточное положение между наукой и чтением» (Барт Р. Избранные статьи. М., 1989. С. 361). Литературный критик, способный выразить индивидуальное понимание художественных откровений, заключенных в тексте, — сознательный или невольный посредник на пути литературного произведения от *автора* к *читателю*. В одном лице он часто представляет и писательский цех, и читательский мир. «Функция критики, — писал в 1891 Ф.Брюнетьер, — заключается в том, чтобы влиять на общественное мнение, на самих авторов и на общее направление развития литературы и искусства» (Брюнетьер Ф. Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 105). Литературно-критическому труду почти неизменно сопутствует полемическая настроенность, полемический диалог с автором, с предполагаемыми читателями, с коллегами-оппонентами. Литературный критик одним из первых, не имея еще за собой традиций *интерпретации* новорожденного текста, определяет его ценностные параметры. Критик может обращаться и к текстам, давним по своему происхождению, но продолжающим властно влиять на умонастроение читающей публики. Критический этюд И.А.Гончарова «Мильон терзаний» (1872), откликавшийся на постановку «Горя от ума» (1822–24) на сцене Александринского театра в Петербурге и содержавший развернутый анализ самой комедии А.С.Грибоедова, отделен от времени рождения комедии несколькими десятилетиями. При подобной временной дистанции с большей степенью вероятности дает о себе знать публицистический пафос критического выступления, возвращающегося к литературным событиям вчерашнего дня для уяснения их злободневного звучания. Литературно-критические тексты осмысляют и оформляют литературный процесс. Опираясь на богатый исторический опыт западноевропейской и русской словесности, В.Г.Белинский заключал: «Искусство и литература идут об руку с критикою и оказывают взаимное действие друг на друга» («Речь о критике», 1842). В современной филологии различают К.л. профессиональную, писательскую и читательскую. К профессиональной критике относится литературно-критическая деятельность, ставшая для автора доминирующим родом занятий. Профессиональная критика — явление, пограничное между художественной словесностью и литературоведением. «Критик, оставаясь ученым, — поэт» (Белый А. Поэзия слова // Семиотика. М., 1983. С. 551). Критик-профессионал характеризуется глубиной литературной и общекультурной памяти, собственно эстетическим подходом к феномену словесно-художественного текста, способами реакций на этический, социально-нравственный диктат современности, на читательский спрос.

В России формирование К.л., осмысление ею своего предмета и своих задач происходит в 18 в. Художественный текст, однако, еще не осознается как эстетический феномен, и его критическая оценка строится преимущественно на рационалистической основе; мысль критика замкнута и ориентирована на узкий круг писателей и любителей изящного. В начале 19 в. обозначается резкое противостояние рационалистического и эстетического подходов к произведению. Критика постепенно профессионализируется, обретает журнальный характер. С середины 19 в. обозначается противостояние критики реальной, *эстетической* и *органической*. Погруженности в эстетический анализ противопоставляется утилитарный подход к литературе; художественное произведение становится удобным предлогом для сосредоточенных раздумий над проблемами «жизни действительной». К.л. радикального направления вторгается в окололитературную проблематику, связанную со «злобой дня», вступает в яростные споры с неприемлемыми для нее точками зрения по важнейшим социальным вопросам. «Олимпийское спокойствие, — утверждает Д.И.Писарев, — может быть очень уместно в ученом собрании, но оно никуда не годится на страницах журнала, служащего молодому, еще не перебродившемуся обществу» (Писарев Д.И. Сочинения: В 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 113). В последней трети 19 в., отказываясь от эстетических критериев, критика все последовательнее подчиняет свои оценки определенным социологическим концепциям. В конце 19 — начале 20 в. продолжается и завершается активная деятельность критиков, чей творческий путь начался еще в 1860–70-е под влиянием идей реальной критики (Н.К.Михайловский, А.М.Скабичевский, Л.Е.Оболенский и др.). Формируется критика, сосредоточенная главным образом на феномене текста и одновременно обращенная к большому философскому, религиозному, эстетическому контексту. Складываются литературно-критические платформы модернистских течений, отличающиеся широким жанрово-тематическим диапазоном, стилистически изысканным разнообразием. Окончательно определяются приметы массовой журнальной и газетной («фельетонной») критики. Явственно обнаруживают себя располагающиеся особняком оригинальные литературно-критические концепции В.С.Соловьева, И.Ф.Анненского, В.В.Розанова.

В советское время происходит разрушение традиций эстетической критики, функции которой отчасти берет на себя *литературоведение*. Новые способы общения авторов и читателей вырабатываются на основе нормативно истолкованных представлений о «заветах» революционно-демократической критики «*шестидесятников*». Верх берут рапповские постулаты об утилитарной роли словесности. К.л. 1920-х характеризуется отчетливым движением от аналитического плюрализма к псевдомонологизму и к сращению с официальными структурами. 1930–50-е — период упрочения, вынужденного доктринерского «единомыслия» и жестокого контроля за искусством слова со стороны официальной партийной К.л. 1960-е — «оттепель» в общественно-литературной жизни, отмеченная разрушением зашоренного монологического сознания, усилением субъективного начала в критике, возвращением к утраченным формам и способам общения с читателем (возрождение относительно независимой от властей журнальной литературной критики, полемических дискуссий). 1970-е отмечены обращением критики к классическому словесно-художественному опыту, к нравственному потенциалу отечественной классики. Последние десятилетия 20 в. проходят под знаком заметного усиления самоценно-эстетических, антиутилитаристских тенденций в К.л.

В западноевропейской профессиональной К.л. 19 — нач. 20 в. отмечается повышенный интерес к *биографическому методу* («Литературно-критические портреты», 1836–39, Ш.О.Сент-Бёва; «Литературные прогулки», 1904–27, Р.де Гурмона и др.), к позитивистским подходам в оценке изящной словесности, восходящим к французу И.Тэну, итальянцу Ф.Де Санктису, датчанину Г.Брандесу. В К.л. 20 в. на Западе особым кредитом доверия пользуются интуитивистские идеи А.Бергсона и Б.Кроче, психоаналитическая доктрина З.Фрейда, *экзистенциализм* Ж.П.Сартра, семиология Р.Барта.

Писательская критика подразумевает литературно-критические и критико-публицистические выступления литераторов, основной корпус творческого наследия которых — художественные тексты (в России — литературно-критические статьи, письма В.А.Жуковского, А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского, М.Е.Салтыкова-Щедрина, Д.С.Мережковского, Розанова, А.А.Блока, М.Горького, А.П.Платонова, А.Т.Твардовского, А.И.Солженицына и др.). В творческой практике некоторых авторов складывается относительное равновесие между поэтическим и собственно литературно-критическим творчеством (А.С.Хомяков, И.С.Аксаков, Анненский). Писательская критика интересна своей отчетливо явленной нетрадиционностью, внезапностью ассоциативных рядов, невольным или вполне осознанным стремлением понять «чужое слово» во всепоглощающем свете собственной поэтической практики, в масштабах своих сокровенных эстетических исканий.

Читательская критика — многообразные реакции на художественную словесность, принадлежащие людям, профессионально не связанным с литературным делом. Часто читательская критика отмечена печатью непосредственности, проникнута духом исповедальности.

Лит.: *Бурсов Б.И.* Критика как литература. Л., 1976; *Егоров Б.* О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль. Л., 1980; *Белая Г.* Литература в зеркале критики. М., 1986; *Елина Е.Г.* Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов. Саратов, 1994; *Прозоров В.В.* О принципах периодизации истории литературной критики // Освобождение от догм. История русской литературы: Состояние и пути изучения. М., 1997. Т. 1; *Николюкин А.Н.* Американские писатели как критики. М., 2000.

В.В.Прозоров

«КРУГ» 1. (Москва, 1922–27) — артель русских писателей, известная главным образом своим одноименным издательством. Инициатором создания артели был А.К.Воронский, который 14 февраля 1922, выступая на заседании Главполитпросвета, внес предложение об организации ряда объединений писателей «советского направления»; предполагалось также создать несколько кооперативных литературно-художественных издательств. Созданию артели и издательства в августе 1922 предшествовала работа специальной «Комиссии по организации писателей и поэтов в самостоятельное общество» (образована Политбюро ЦК РКП(б) 6 июля 1922). В работе комиссии принимали участие Я.А.Яковлев (председатель), Воронский, Н.Л.Мещеряков, П.И.Лебедев-Полянский. В общество решено было привлечь: «а) старых писателей, примкнувших к нам в первый период Революции (Брюсов, Городецкий, Горький и т.д.); б) пролетарских писателей (Ассоциация пролетарских писателей — Петербургский и Московский пролеткульт); в) футуристов (Маяковский, Асеев, Бобров и т.д.); г) имажинистов (Мариенгоф, Есенин, Шершеневич, Кусиков и т.д.); д) Серапионовых бр<ать>ев (Вс.Иванов, М.Шагинян, Л.Никитин, Н.Тихонов, Е.Полонская и т.д.; е) группу колеблющихся, политически неоформленных из талантливой молодежи (Б.Пильняк, М.Зощенко и т.д.); ж) сменовеховцев (А.Толстой, Адрианов и проч.)». И артель, и издательство, как созданные на внегрупповой основе, по предложению Воронского получили название «Круг». В инициативную группу по созданию общества вошли: Н.Н.Асеев, В.Я.Брюсов, Вс.И.Иванов, Н.Н.Ляшко, Б.А.Пильняк.

Литературно-эстетическая программа «К.», сформулированная в ряде положений декларации артели, была опубликована в 1927 в каталоге издательства, выпущенном к пятилетию со дня его основания. Общей литературно-общественной задачей объединения провозглашалось «отображение нового быта Советской России и тех социальных, психологических и идейных явлений, которые обусловили собою зарождение новых форм общественных отношений». В декларации подчеркивалось, что «К.» не имеет в виду придать русской литературе служебное или агитационное значение, но утверждает своей отправной литературно-общественной программой художественные преломления и отображения русской революции, русской деятельности, русской жизни». При этом участники артели, признавая право писателей на творческую индивидуальность, считали наиболее близкой себе такую интерпретацию, в основе которой лежало «реалистическое мироощущение и миропонимание». Первым председателем правления издательства «К.» в 1922–23 был главный редактор журнала «Красная новь» Воронский, уже занимавший к тому времени посты заведующего редакционно-издательским подотделом Главполитпросвета РСФСР, члена Агитпропотдела Госиздата РСФСР и редколлегии Госиздата. В правление входили писатели: Асеев, И.Э.Бабель, Артем Веселый, Вс.В.Иванов, Л.М.Леонов, Ляшко, А.С.Новиков-Прибой, Б.Л.Пастернак, Пильняк, И.Л.Сельвинский, К.А.Федин. За первые семь месяцев своего существования издательство сумело выпустить 40 книг. Среди тех, чьи произведения издавались «К.», были не только писатели, подписавшие декларацию, но и И.Г.Эренбург, А.Н.Толстой, М.М.Пришвин, А.Белый, Е.И.Замятин, В.В.Маяковский, С.А.Есенин, О.Э.Мандельштам. С 1923 издательство выпускало альманах «Круг» (кн. 1–6, 1923–27), который публиковал художественную прозу: А.Г.Малышкина «Падение Даира», Замятина «На Куличках», Пильняка «Третья столица», «Заволочье», «Мать сыра земля», Белого «Москва», «Иисусов грех», Федина «Анна Тимофеевна». Печатались также стихи Асеева, Пастернака, Есенина, А.В.Ширяевца, Г.А.Шенгели. В конце 1920-х артель «К.» вошла в состав *ФОСП* (Федерация объединений советских писателей), а одноименное издательство в 1929 слилось с издательством «Федерация».

Лит.: Каталог издательства артели писателей «Круг». М., 1927; *Диннерштейн Е.А.* Маяковский в «Круге» и «Красной нови» (1922–1925) // Маяковский и советская литература. М., 1964; *Воронский А.К.* Из переписки с советскими писателями / Публ. Е.А.Диннерштейна // ЛН. М., 1983. Т. 93; К истории «артели» писателей «Круг» / Публ. К.М.Поливанова // De visu. 1993. № 10.

Г.Н.Воронцова

2. (Париж, 1935–1939) — литературное общество под руководством И.И.Фондаминского, основу которого составили молодые писатели и поэты эмиграции. Активное участие в жизни «молодых» Фондаминский стал принимать после смерти жены в 1935. «К.» основан им летом

того же года как «место встречи отцов и детей, где спорили и беседовали на религиозно-философские и литературные темы» (Яновский В.С. Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 75). В своем доме на 130, Авеню де Версай каждый второй понедельник Фондаминский проводил встречи молодых литераторов: Ю.Терапиано, В.Мамченко, Л.Кельберина, В.Яновского, Ю.Фельзена, Ю.Софиева, Б.Вильде, В.Варшавского, А.Алферова, Л.Зурова, С.Шаршуна, А.Ладинского и др. — с религиозными мыслителями: Н.А.Бердяевым, Г.П.Федотовым, К.В.Мочульским, матерью Марией. Идеей Фондаминского было «обратить» души молодых поэтов. Такое намерение встречало сопротивление со стороны писателей, отказывавшихся встать на церковную точку зрения: в прениях на собраниях «К.» участники делились на два лагеря: религиозно-философский и литературный. Г.П.Струве отнес литературное общество «К.» к организациям, возникавшим в русском зарубежье в 1930-е, для которых были характерны темы «отцов и детей», устроения жизни на основе христианской правды, выяснения особой, всечеловеческой, миссии России. «К.» был близок журналу «Новый град» (1931–39), одним из редакторов которого был Фондаминский: «Парижский отдел редакции «Нового града» сделал опыт образования кружка, где сотрудники «Нового града» встречались бы с молодыми поэтами и прозаиками эмиграции. Впрочем, «Новому граду» принадлежит лишь почин этих встреч, которые носят название «Круга». Писатели-художники в нем далеко преобладают над «общественниками» из нашего журнала» (Новый град. 1935. № 10. С. 132). Литературное общество «К.» выпустило три альманаха с тем же названием: первый номер — в 1936, второй — в 1937, третий — в 1938. Художественный раздел альманаха был отдан молодым писателям и поэтам, а также посмертной публикации романа Б.Поплавского «Домой с небес». Федотов в статье «Круг» (1938. № 3) пояснил название литературного общества: круг близких людей позволяет уйти от «своего холода в тепло дружеской руки», уменьшить тяжесть своего земного бремени, облегчить страдания и открыть в общении источник новых сил. «В цепи людей, взявшихся за руки, рождаются токи, отличные от биологических энергий, движущих толпами» (с. 164). *Н.В.Летаева*

«КРУЖО́К КАЗАКО́В-ЛИТЕРА́ТОРОВ» — учрежден сотрудниками журнала «Станица» (Париж) на организационном собрании 11 декабря 1937 с целью «поддержки и укрепления любви к родным краям и казачьему быту», собирания, хранения и публикации лучших литературных и исторических произведений казачьих авторов (Атаманский вестник. 1937. № 9. С. 26). Старшинами «К.к.-л.» на протяжении ряда лет избирались Н.Туроверов (поэзия) и П.Гусев (проза), атаман парижской студенческой казачьей станицы и редактор журнала; секретарем и казначеем — поэтесса и художница Е.де Жерве-Номикосова. Собрания «К.к.-л.» проводились в первую субботу каждого месяца на квартире католического священника К.А.Кенэ, владельца большой библиотеки и страстного поклонника русской литературы, в течение многих лет оказывавшего материальную помощь учащейся казачьей молодежи и ее издательским начинаниям. На «субботниках» читались и обсуждались новые произведения, решались вопросы, связанные с публикациями, организацией авторских вечеров, литературных выставок, членством в кружке, в который принимались казачьи литераторы, живущие и вне Парижа — в Литве, Болгарии, Германии, Харбине, Северной Америке и др. Членами «К.к.-л.» были И.Г.Акулинин (1879–1944), генерал из оренбургских казаков, редактор казачьего отдала в журнале «Часовой»; поэт А.А.Ачаир (Сибирское войско); И.В.Воинов (1885–?), поэт, прозаик и искусствовед, автор сборника стихов «Чаша ярости» (Париж, 1938); поэтесса М.В.Волкова (Сибирское войско); Д.И.Воротынский (1889–?), прозаик, мемуарист, автор воспоминаний о революции и гражданской войне на Дону, о Ф.Шаляпине, И.Бунине, Ф.Крюкове, Р.Кумове и др.; поэт Н.Н.Евсеев (Донское войско); В.С.Крюков (1892–?), поэт, автор книги стихов «Родной край» (Париж, 1928); С.Д.Позднышев (1889–1980), генерал, из донских казаков, в эмиграции — секретарь (с 1927) и председатель (с 1961) Зарубежного союза русских военных инвалидов, сотрудник, затем редактор однодневной газеты «Русский инвалид» (1961, май), автор работ по истории гражданской войны; поэт В.А.Смоленский; С.Ф.Сулин (1873–?), поэт, автор сборника стихов «Лемнос» (Ямбол, Болгария, 1927) и составитель сборника боевых казачьих песен 1919–20 «Донцы в Тавриде» (Бургас, 1937) и др. Среди почетных членов «К.к.-л.» — аббат Кенэ, генерал П.Н.Краснов, генерал Д.И.Ознобишин, до 1917 военный атташе во Франции. На собраниях обсуждались поэтические произведения В.Смоленского и Н.Келина (1897 — после 1960), автора сборников «Стихи» (Прага, 1937 и 1939) и книги мемуарной прозы «Казачья исповедь», впервые опубликованной по рукописи в Москве в 1996; обсуждался роман Д.Е.Скобцова-Кондратьева «Гремучий родник» (Париж, 1938) и др. Под эгидой «К.к.-л.» в 1939 вышел «Казачий альманах», составленный из стихов Волковой, Евсеева, Воинова, Сулина, Туроверова и др., рассказов Крюкова и Туроверова, очерка Краснова о казачьих войсках, воспоминаний Н.Мельникова («В донских степях») и Ознобишина («Моя служба в казаках и с казаками»), статей Акулинина («Казаки в гражданской войне») и Туроверова («Казаки в изображении иностранных художников»). Члены «К.к.-л.», в особенности живущие в Париже, печатались в основном в журнале «Станица» (1932–40); этот же журнал вел систематическую хронику работы кружка (1938–40. № 25–32), наиболее интенсивная деятельность которого приходится на 1938–39. *В.В.Васильев*

«КРУЖО́К РУ́ССКИХ ПОЭ́ТОВ В АМЕ́РИКЕ» — создан в 1939 в Нью-Йорке. Традиция кружка восходит к 1924, когда В.Ильяшенко, Г.Голохвастов, Д.Магула и Е.Христиани издали первый в США русский коллективный поэтический сборник «Из Америки» (на титуле год издания 1925). Другим предшественником «К.р.п.в А.» было недолговечное «Общество ревнителей изящной словесности», существовавшее в Нью-Йорке в 1930-е. Состав «К.р.п.в А.» был разнородный. Участники заметно отличались друг от друга как уровнем художественного дарования, так и жизненным опытом, принадлежали к разным поколениям. Один из старейших членов кружка Магула был на 30 лет старше молодых кружковцев. Начинающие (Г.Лахман, Т.Тимашева) встречались на равных с маститыми, писавшими стихи еще до революции (А.Биск, Ильяшенко). Члены куржка отчетливо разнились и по своему американскому опыту. Кружок объединял «старых американцев» (К.Слави-

ну, жившую в США с 1928, М.Чехонина — с 1920-х, Н.Алла и Е.Антонову — с 1923, Голохвастова — с 1920, Магулу — с 1918, Ильяшенко, прибывшего в США еще до Февральской революции) с «новыми американцами», переехавшими в США из Европы в начале второй мировой войны (Тимашева, Лахман, Е.Маркова). Все участники принадлежали к первой волне эмиграции, включая и тех членов кружка, кто не оставил после себя поэтического наследия (В.В.Бибиков, И.В.Слепак, Б.К.Тачапский, муж поэтессы Славиной Лев Славин). Участвовал в кружковых встречах также и художник В.С.Иванов. Объединяющим началом была ориентация на высокий уровень поэтической культуры. Под маркой кружка вышли поэтические книги «Жизнь и сны» (1944) Голохвастова, «Отражения» (1944) Антоновой, «Стихи» (1946) Чехонина, «Пленные слова» (1952) Лахман. Члены «К.р.п.в А.» встречались для чтения, обсуждения и критики стихов собратьев по перу, обмена впечатлениями, для знакомства с течениями современной поэзии. На собраниях обсуждался перевод Голохвастова «Слова о полку Игореве», переводы Биска из западно-европейских поэтов, книги Магулы «Последние лучи» (1943), Славиной «Бумажные крылья» (1944), З.Троцкой «Отголоски» (1944). При обсуждении обязательным условием считалась терпимость к чужому мнению. Члены кружка выступали на литературных вечерах в Нью-Йорке, печатались в «Новом журнале», «Новоселье», «Новом русском слове». Итогом работы сообщества, его вкладом в *литературу русского зарубежья* стало издание сборника «Четырнадцать», получившего название по числу участников (Алл, Антонова, Биск, Голохвастов, Иванов, Ильяшенко, Лахман, Магула, Маркова, Славин, Славина, Тимашева, Троцкая, Чехонин). Сборник вышел в 1949 к десятидлетию «К.р.п.в А». *Вадим Крейд*

КРЫЛА́ТЫЕ СТРО́КИ (СЛОВА́) — строки, оторвавшиеся от первоисточника и получившие новые формы бытования в различных контекстах. Термин «К.с.» получил распространение после выхода книги немецкого ученого Георга Бюхмана (1822–84) «Крылатые слова» (1864), выдержавшей несколько десятков изданий, и восходит к переводам поэм Гомера, выполненным в 1781 и 1793 немецким поэтом И.Г.Фоссом, передавшим часто встречающиеся у Гомера выражение «ереа pteroenta» словосочетанием «крылатые слова» («geflügelte Worte»). В отличие от *пословиц*, *афоризмов*, *максим*, *апофегм* и иных устойчивых литературных форм, К.с. крайне подвижны, нередко бытуют в преображенном виде, с заменой или утратой части изначального текста, иногда приобретая чуждое ему значение. Своеобразие К.с. в их афористичности — свойстве не всегда изначальном, но приобретенном со временем. Одни К.с. общеизвестны, иные существуют ограниченное время, а затем уходят из речи, однако могут быть вновь востребованы уже в новых контекстах. Значительна роль К.с. в формировании общенационального языка (строки У.Шекспира, М.Сервантеса, Лопе де Веги, А.С.Пушкина). Поток К.с. хлынул в русскую разговорную и письменную речь по мере публикации басен И.А.Крылова, столь естественно воспринятых языковой культурой, что Д.М.Княжевич включил крыловские строки в подготовленное им «Полное собрание русских пословиц и поговорок» (1822): «Ах, Моська! Знать она сильна, что лает на слона», «Пой лучше хорошо щегленком, чем дурно соловьем» и др. Крупным событием в формировании языковой культуры стала комедия в стихах А.С.Грибоедова «Горе от ума» (1822–24; пост. 1831; опубл. 1933), когда читающая Россия буквально заговорила его афоризмами: «взгляд и нечто», «завиральные идеи», «подписано, так с плеч долой», «рассудку вопреки», «умеренность и аккуратность», «свежо предание, но верится с трудом» и др. К.с. Пушкина могут составить «энциклопедию русской жизни»; он продолжил афористику Грибоедова, присоединив к ней: «с корабля на бал», «москвич в Гарольдовом плаще», «всегда доволен сам собой, своим обедом и женой», «кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей», «то академик, то герой, то мореплаватель, то плотник» и др. Сами названия пушкинских произведений, как и грибоедовское «Горе от ума», употребляются как К.с.: «Братья-разбойники», «Скупой рыцарь», «Медный всадник» и др. К.с. в 18–19 вв. проходят несколько стадий: от письменного источника в разговорный обиход верхнего слоя общества или книгочеев, затем — в письма как образные выражения, далее — в чужие художественные произведения как прямые или косвенные *цитаты*, нередко с изменением отдельных слов. С начала 20 в., когда эпистолярный жанр был потеснен другими средствами массовой коммуникации, цитирование К.с. в письмах уменьшается, равно уменьшению самих писем. На передний план выдвигается т.наз проблема «чужого слова» в поэзии, трансформация и развитие К.с. или образа. Литературоведами разрабатывается проблема «*интертекстуальности*» как сознательной установки, выявляющей специфику крылатого поэтического образа, его мимикрию, способность к метаморфозам. Сознательный прием установки на «чужой текст» акмеисты называли «тоской по мировой культуре» (О.Мандельштам).

Лит.: *Коваленко С.* Крылатые строки русской поэзии: Очерки истории. М., 1989; *Михельсон М.И.* Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний. 3-е изд. М., 1994. Т. 1–2; *Ашукин Н.С., Ашукина М.Г.* Крылатые слова: Литературные цитаты, образные выражения. 5-е изд. М., 1996; *Душенко К.В.* Словарь современных цитат. М., 1997; *Берков В.П., Мокиенко В.М., Шулежкова С.Г.* Большой словарь крылатых слов русского языка. М., 2000; *Büchmann G.* Geflügelte Worte. 30. Aufl. Berlin, 1961; *Stevenson R.* The home book of quotations: Classical and modern. 10 ed. N.Y., 1967; The Oxford dictionary of quotations. 2 ed. L., 1970. *С.А.Коваленко*

КСЕ́НИЯ (греч. xenia — гостеприимство, от xenos — чужой) — небольшое стихотворное произведение, чаще всего — двустишие, имеющее характер *эпиграммы* или *афоризма*. Римский поэт Марциал назвал «Ксениями» 13-ю книгу своих эпиграмм (84–85), в которой были собраны дружеские стихотворения, написанные им в качестве сопровождения к традиционным во время праздника Сатурналий подаркам для гостей. Заглавие книги Марциала иронически переосмыслили в конце 18 в. И.В.Гёте и Ф.Шиллер, обозначившие так свои резко полемические эпиграммы, направленные против немецких литераторов, не разделявших разработанную ими в рамках *Веймарского классицизма* программу эстетического воспитания. Эти К. как личного, так и обобщенно-философского плана были опубликованы в шиллеровском «Альманахе муз на 1797 год» и вызвали целый поток ответных анти-К. В 1820-е Гёте вновь обращается к К., однако это уже не едкие эпиграммы, но глубокомысленные поэтические

сентенции — «Смирные ксении» (1827). К. в литературно-полемических целях использовали Г.Гейне, К.Л.Иммерман, Ф.Грильпарцер. В России К. писал В.Я.Брюсов.

Лит.: *Klinger K.* Der Xenienkrieg: Ein deutscher Bürgerkrieg der Worte. Hannover, 1975. *Т.Ю.*

КУБОФУТУРИ́ЗМ см. *Футуризм.*

«КУ́ЗНИЦА» — литературная группа, существовавшая в России в 1920–32. Была образована перешедшими в феврале 1920 из *Пролеткульта* в Наркомпрос поэтами В.Кирилловым, М.Герасимовым, В.Александровским, В.Казиным, Н.Полетаевым, С.Обрадовичем и др. В 1920–22 выходил одноименный журнал, редакция которого призывала рабочих в «Кузницу искусства», чтобы «набить руку в высших организационных технических приемах» и создать «оригинальную пролетарскую поэзию». По инициативе «К.» на Первом всероссийском съезде пролетарских писателей в октябре 1920 была образована Всероссийская ассоциация пролетарских писателей (*ВАПП*). Организационно оформившись после постановления РКП о пролеткультах, «К.» объявила себя «единственным объединением, стоящим всецело на программе революционного авангарда рабочего класса и РКП». Однако руководство «К.» не ставило обязательным условием членство писателя в РКП, следование классовой идеологии в искусстве: «Мы предоставляем нашим товарищам поэтам полную свободу в выборе творческих методов» (Декларация группы «Кузница» // Кузница. 1921. № 7). Пытаясь избежать политических клише, председатель «Кузницы» И.Филипченко, секретарь Г.Санников, Н.Ляшко, Кириллов пользовались неологизмами: «Каков мироем пролетариата, таков мироем его функции — художника», «мирочувствие класса», «футуризм — смертицизм» (Декларация пролетарских писателей «Кузница» // Правда. 1923. 21 июня). Писатель сравнивался с медиумом своего класса, а отличительными особенностями пролетарской литературы становились, по словам Ляшко, сознательное отношение к окружающему, радость труда, металлическая тема, коллективизм и планетарность (Кузница. 1922. Октябрь. С. 5–6). А.Белый отмечал мастерство поэтов К. в беседе с Полетаевым: «В ваших стихах, стихах Казина, Герасимова, Александровского есть что-то новое... ритм особый» (Кузница. 1920. № 1. С. 20). В.Брюсов подчеркивал, что образы у «К.» «преувеличены, гиперболичны, что их речь напряжена, чуть ли не напыщена, что, постоянно стремясь говорить просто, они часто переходят к риторике и крику» (Печать и революция. 1923. № 7. С. 84). Критики *«Октября»* называли исчерпанными «модели 1918 года», их абстрактный пафос, пришедший в противоречие с обстановкой нэпа. Писатели «К.» воспринимали нэп как измену мировой революции: «Губы сочатся прошлым... Дрогнули нервы в 1921-м» (М.Герасимов. Станок). В этой ситуации Кириллов и Герасимов вышли из ВКП(б) и группы «К.», чья роль в ВАПП перешла к «Октябрю». Дальнейшие документы — «Наказ делегату «Кузницы», подписанный Ф.Гладковым, В.Бахметьевым, Г.Якубовским и Ляшко (1925), «Тезисы, предложенные т. П.Лебедевым-Полянским» (1928) — свидетельствуют о переходе к более жесткой классово-партийной программе. Признавая необходимость руководства со стороны партии, «К.» требовала «установить в мире советской литературы следующие положения: в центре пролетарские писатели, вокруг — попутчики» (Рабочий журнал. 1925. № 3. С. 4). А.Воронский тем не менее отмечал, что поэзия «К.» отстает от творчества таких попутчиков, как Н.Тихонов: «Дух Белого, Блока, Маяковского витает над поэтической формой «Кузницы» (Воронский А. Прозаики и поэты «Кузницы» // Красная новь. 1923. № 3. С. 298). Программными произведениями в прозе были «Цемент» (1925) Гладкова и «Доменная печь» (1925–26) Ляшко. Помимо «Рабочего журнала» (1924–25), писатели «К.» и ее рабкоровский актив издавали «Журнал для всех» (1928–30) и «Пролетарский авангард» (1930–31). В 1928 группа вошла в состав Всесоюзного объединения ассоциаций пролетарских писателей (*ВОАПП*), позже, в результате длительной дискуссии, влилась в *РАПП* (1931).

Лит.: Литературные манифесты: От символизма к «Октябрю». М., 1929. *В.Н.Терёхина*

КУЛЬМИНА́ЦИЯ (лат. culmen (culminis) — вершина) — один из сюжетных элементов в развитии коллизии литературного произведения. Развертывание сюжетного действия, в котором разрастается конфликт произведения, приводит к моменту наивысшего напряжения, перелома, решающему столкновению борющихся характеров и обстоятельств, после чего движение конфликта по восходящей невозможно: он продолжается только в направлении своего разрешения. К. в развитии действия литературного произведения — один из самых важных этапов реализации творческого замысла. Ф.М.Достоевский постоянно отмечал в своих романах точки наибольшего напряжения действия. «Капитальнейшее. Порфирий его посещает. Разговор уединенный», — запись Достоевского, фиксирующая один из самых решающих, переломных эпизодов романа «Преступление и наказание» (1866), непосредственно предшествующий его *развязке*. Такое же значение имеет его запись по поводу «Бесов» (1871–72): «Самое главное у Тихона», — т.е. сцена свидания Ставрогина с Тихоном, содержащая т.наз. «Исповедь Ставрогина». Термин «К.» обычно используется при анализе *композиции* и *сюжета* в эпических и драматических произведениях, но кульминационную вершину можно увидеть и в лирическом стихотворении. В сюжетном развитии произведения кульминационным пунктом чаще всего считается описание некоего переломного события в жизни героя, результатом которого является максимальное раскрытие его внутреннего мира, сущности характера, непосредственно связанных с главной проблемой произведения. В больших по объему произведениях с несколькими сюжетными линиями («Тихий Дон», 1928–40, М.А.Шолохова) каждая имеет свой кульминационный пункт. Чаще всего вопрос о К. находится в прямой зависимости от сюжета и особенностей *композиции*. Две К. в романе «Евгений Онегин» (1823–31) А.С.Пушкина (объяснение Онегина с Татьяной после письма к нему и объяснение Татьяны с Онегиным после письма к ней) обосновываются особенностями кольцевой композиции произведения, где поэт воспроизводит одну и ту же ситуацию, только с другим сюжетным поворотом и другим значением. В драматическом произведении ослабление накала дей-

ствия после сюжетного пика чаще всего происходит постепенно. Иногда К. непосредственно предшествует развязке, но нередко проявляется в необычной форме. Напряженное действие первой сцены в «Скупом рыцаре» (1830) Пушкина отделяет от столь же действенного эпизода во дворце монолог старого Барона. Это — смысловая К. трагедии и вместе с тем — своеобразное сюжетное замедление (см. *Ретардация*) перед бурным финалом. При анализе сюжета иногда вместо К. применяют термин «*катастрофа*», означающий момент развязки напряжения в пьесе (Ромео и Джульетта в склепе). *А.О.Тихомирова*

КУЛЬТЕРАНИ́ЗМ — см. *Гонгоризм*.

«КУЛЬТУ́РБУНД» (нем. Kulturbund) — Союз работников культуры за демократическое обновление Германии. Создан в июне 1945 по инициативе Иоганесса Р.Бехера, который был избран его президентом. Активное участие в работе К. принимали Александр Абуш, Бертольт Брехт, Вилли Бредель, Эрих Вайнерт, Фридрих Вольф, Отто Готше, Анна Зегерс, Бенгард Келлерманн, Людвиг Ренн, Арнольд Цвейг. Союз объединял писателей, художников, артистов, музыкантов, осуждавших фашизм и милитаризм и выступивших за духовное возрождение немецкой нации. К концу 1945 в «К.» вступило более 20 000 деятелей культуры, в 1946 насчитывалось 60 000 членов. В Восточной Германии, а затем в ГДР были открыты местные отделения «К.», возглавлявшиеся известными писателями. Западными оккупационными властями в 1947 деятельность «К.» была запрещена. 1 июля 1945 начал издаваться еженедельник «К.» «Зонтаг», в августе того же года было организовано издательство «Ауфбау», в сентябре вышел первый номер журнала под тем же названием. Его тираж вскоре достиг 150 000 экземпляров. В журнале и в издательстве публиковались произведения писателей-антифашистов, советских писателей, авторов из стран социалистического лагеря, немецкая и мировая классика. В состав «К.» входили комиссии по национальной политике, науке, искусству и литературе, краеведению. «К.» руководил сетью клубов и домов культуры во всех населенных пунктах ГДР. В 1952 из «К.» выделился как самостоятельная творческая организация Союз немецких писателей. В конце 1950-х образовались другие творческие союзы, и «К.» в ГДР прекратил свое существование.

Лит.: *Гугнин А.А.* Современная литература ГДР. М., 1987; Literarisches Leben in DDR. 1945 bis 1960. Literaturkonzepte und Leseprogramme. Berlin, 1979. *В.А.Пронин*

КУЛЬТУ́РНО-ИСТОРИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА — направление, возникшее под влиянием позитивизма и претендующее, в отличие от идеалистического толкования творчества у романтиков, на научный подход к литературе. Не отрицая субъективного начала в творчестве, К.-и.ш. программно занимается тем, что может быть объяснено и проверено. К.-и.ш. исходит из положения о детерминированности литературного сознания, заявляет о возможности объяснения генезиса и эволюции творчества посредством сбора и анализа фактов в конкретной национальной и социальной среде. Литературное произведение целиком «определяется совокупностью... общего состояния умов и нравов окружающей среды» (Тэн И. Философия искусства. М., 1996. С. 30, 59) и рассматривается как документ своей эпохи. На формирование К.-и.ш. оказали влияние идеи немецких просветителей и романтиков о нации и почве, позитивизм О.Конта, *биографический метод* Ш.О.Сен-Бёва, французская романтическая историография, философия истории Г.В.Ф.Гегеля. Принципы К.-и.ш. (которые вначале называли «тэновским методом») сформулировал Ипполит Адольф Тэн (1828–93), считавший своим учителем Ф.Гизо. Наиболее четко эстетика и метод Тэна изложены во введении к «Истории английской литературы» (1863. Т. 1.), а также в «Философии искусства» (1865–69). В трактате «Об уме и познании» (1870) Тэном развернута и обоснована позитивистская теория психологии творчества. Всякое изучение литературы, согласно Тэну, должно строиться на накоплении фактов с последующим установлением их причинно-следственных связей, при этом идее причинности придается основополагающее значение: «Малейшее изменение причин влечет за собой колоссальные изменения в конечных результатах» (Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 80). Тэн максимально широко трактует понятие факта, уравнивая гуманитарное знание и науку. «На человеческие произведения и произведения художественные надо смотреть как на факты и явления, характерные черты которых должно обозначить и отыскать причины» (Тэн И. Философия искусства. С. 13). Психология художника становится у Тэна частным случаем всеобщей психологии, история — «одной из проблем психологии», а литература, искусство, религия и философия — материалом, на основе которого можно изучать человеческое общество (общее всегда выводится из частного): художественные «школы различны друг от друга только тем, что каждая представляет собой темперамент, свойственный ее климату и краю. Гений мастеров в том и состоит, чтобы создавать тело известной породы, племенное; в этом смысле они — физиологи, точно также, как писатели — психологи» (Тэн И. Философия искусства. С. 291). На писателя оказывают влияние не только социум и эмпирическая сторона действительности, но и некие первоначальные биологические факторы — «раса, среда и момент». Раса — это те врожденные, наследственные склонности, появляющиеся на свет вместе с человеком и неотделимые от различных особенностей его темперамента и телосложения, которые различаются у разных народов (т.е. национальные особенности, генеалогия автора, его наследственность). Среда — это климат, местность, социальные условия, а момент — «скорость, которую нация достигла в своем развитии», т.е. черты эпохи, синтез, «продукт совместной работы внешних и внутренних сил», приспособление «расы» к «среде». Из «теории среды» Тэн вывел положение о «господствующем характере» — таком преобладающем свойстве, которое объясняет как самого писателя, так и его произведения (что критиковалось Сент-Бёвом, В.Шерером, Г.Брандесом, русскими критиками, поскольку Тэн часто приписывал очень разным авторам один и тот же «господствующий характер»). Особенностью К.-и.ш. является публицистичность и эссеистичность: сам Тэн, Брандес в Дании, Н.И.Стороженко, С.А.Венгеров в России — представители публицистической критики. Сторонники К.-и.ш во Франции — Ф.Брюнетьер, П.Лакомб, Ж.Ренар, в Германии — К.Лампрехт, Г.Геттнер, Шерер, автор «генетического метода», предложивший формулу «унаследованное — испытанное — приобретенное» (его «Историю немецкой литературы», 1880–83, перевел на рус-

ский язык А.Н.Пыпин, 1893). В Италии — Ф.Де Санктис («История итальянской литературы», 1870), в Испании — М.Менендес-и-Пелайо. Датский критик Георг Брандес (1842–1927) создал на основе К.-и.ш. и биографического метода Сент-Бёва самостоятельный «историко-психологический» подход, положенный в основу его труда «Главные течения в европейской литературе XIX века» (1872–90). Историк литературы у Брандеса — «ботанию», изучающий по литературному произведению различные проявления общественной мысли, национальной психологии. Последовательный тэнизм, в понимании Брандеса, приводит к построению истории литературы без авторов, с его помощью можно объяснить только посредственных писателей.

К.-и.ш оказала влияние на становление *натурализма*, сторонники которого, интересуясь влиянием «среды» на индивида, концентрировались на изображении физического, материального, «животных в облике человека», «исследовании человеческого механизма». «Современный метод», согласно Э.Золя, заключался в «научном анализе» — «изучении темпераментов, и глубоких изменений в человеческом организме под влиянием среды и обстоятельств» (Золя Э. Предисловие к «Терезе Ракен» // Он же. Собр. соч.: В 12 т. М., 1995. Т. 1. С. 8–11). К.-и.ш. подвергалась критике за генетизм и редукционизм: «Ни одна наука не строится по колодке другой науки», — отмечал Г.Лансон (Лансон Г. Метод в истории литературы. М., 1911. С. 18). Г.Флобер, характеризуя метод Тэна, заметил: «Очень тонко анализируется среда, породившая [произведение], причины, которые привели к тем или иным выводам; а где же подсознательная поэтика? Откуда она проистекает? Где композиция, стиль? Где точка зрения автора? Этого нигде нет... Меня всегда возмущает, что на одну доску ставится шедевр и любая гнусность. Мелкоту превозносят, а великое принижают; ничто не может быть глупее и аморальнее» (Флобер Г. Письма 1850–1880 // Он же. Собр. соч.: В 10 т. М., 1938. Т. 8. С. 242). Пытаясь создать историю литературы, сторонники К.-и.ш. подготовили нечто вроде истории цивилизации, истории общественной психологии, социальной истории.

К.-и.ш. в России получила название «общественно-исторического» метода. А.Н.Пыпин исходил из понимания произведения как памятника определенной эпохи: «Всякая литература «национальна», т.е. носит на себе черты племени, общественных особенностей и идеалов» (Пыпин А.Н. История русской литературы. СПб., 1903. Т. 4. С. 588). Наиболее крупными представителями К.-и.ш. в России были Пыпин (1833–1904), Н.С.Тихонравов (1832–93), П.П.Пекарский (1827–72). К К.-и.ш. принадлежали также Александр Н.Веселовский (1838–1906), Н.И.Стороженко (1836–1906), Венгеров (1855–1920), А.А.Шахов (1850–77), П.С.Коган (1872–1932). Взгляды К.-и.ш. разделяли М.Н.Сперанский (1863–1938), М.Н.Розанов (1858–1936), П.Н.Сакулин (1868–1930), Н.К.Пиксанов (1878–1969) (до середины 1920-х). Противопоставляя К.-и.ш. методу В.Г.Белинского, его сторонники стремились выработать принципы изучения литературы как инструмента исторического познания: «Для нас всякое литературное произведение есть историческое явление, с одной стороны — продукт известных исторических условий, а с другой — фактор, в свою очередь, влияющий на эти условия» (Шахов А.А. Гете и его время. Лекции по немецкой литературе XVIII в. СПб., 1891. С. 2).

Лит.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. *Н.Г.Петровская*

КУПЛЕ́Т (фр. couplet) — строфа песни, особенно вставной песни в *водевиле*, оперетте или эстрадном дивертисменте; обычно — с *припевом*. В поэтике *классицизма* куплетами назывались строфы в низких жанрах, *станса́ми* — в средних (элегии), собственно строфами — только в высоких (оды). *М.Л.Гаспаров*

КУПЮ́РА (фр. coupure — разрез) — сокращение, пропуск в тексте произведения. Изъятие части текста может быть авторское или сделанное другим лицом (редактором, составителем, цензором, чтецом). Понятие К. связано со всей историей *цензуры*, являясь одним из основных приемов ее деятельности. В России и СССР купированию подвергались (без обозначения в тексте) почти все переводные книги художественной литературы и многие отечественные произведения. Если К., сделанные другими лицами, могут по прошествии времени быть восстановлены при переизданиях, то К., появившиеся в результате *автоцензуры* или авторской работы над текстом, часто остаются утраченными. *А.Н.*

КУРТУА́ЗНАЯ ЛИТЕРАТУ́РА (фр. courtois — учтивый, вежливый) — придворно-рыцарское направление в европейской литературе 12–15 вв.; наибольшее распространение получила во Франции и в Германии. К.л. возникла на юге Франции, в Провансе, в обстановке экономического и культурного подъема конца 11 в., а в следующем столетии появилась в Северной Франции и в Германии. Возникают пышные дворы, культивирующие «хорошие манеры», где расцветает увлечение музыкой и поэзией. Рыцарство выработало свои идеалы сословной чести и доблести. Героический идеал раннего рыцарства в результате близкого знакомства с культурой арабского Востока (во время Крестовых походов) и с античной литературой претерпевает трансформацию в сторону эстетизма, внешнего блеска. Антиаскетическая, светская по духу куртуазная лирика провансальских *трубадуров* объективно противостояла клерикальной литературе и схоластике, использовала ряд народных поэтических приемов и образов. Связанная с народными еретическими движениями, К.л. Прованса носила отчасти демократический характер. Трубадуры значительно обогатили литературу новыми стихотворными формами (*канцона*, *альба*, *сирвента*, *пасторела*), ввели разнообразные поэтические размеры и рифму. В 12–13 вв. К.л. получает распространение в Германии, Англии, Италии, Дании, Чехии. Помимо лирических жанров, возникает *рыцарский роман*, первоначально разрабатывающий античные и восточные («византийские») сюжеты, а затем тематику кельтских сказаний о легендарном короле Артуре и рыцарях «Круглого стола». В лирике *труверов*, *миннезингеров*, в куртуазном романе, в отличие от эпического творчества — коллективного и анонимного, выделяется фигура творца. С этим связано и прославление индивидуальных качеств человека, подвигов рыцаря, совершаемых уже не во имя родового или вассального долга, а как служение даме. Раскрытие в лирике и романе человеческих чувств привело к углублению психологических характеристик, что было почти незнакомо эпосу и клерикальной литературе. К.л. ввела в поэтический обиход много новых сюжетов, порой фантастических, использующих элементы восточного и европейского дохристианского фольклора и мифологии. К.л. выдви-

нула ряд выдающихся писателей. Это провансальские трубадуры Джауфре Рюдель, Бертран де Борн, Бернарт де Вентадорн; французские труверы Конон де Бетюн, Рауль де Уданк, Кретьен де Труа, Мария Французская; немецкие миннезингеры Вальтер фон дер Фогельвейде, Гартман фон Ауэ, Готфрид Страсбургский, Вольфрам фон Эшенбах. К.л. оказала заметное влияние на литературу других направлений: на героический эпос, к тому времени закреплявшийся в письменных формах, на литературу городского сословия, на клерикальную литературу. В дальнейшем К.л. постепенно утратила свою роль в литературном процессе и к 15 в. превратилась в чисто развлекательное чтение, хотя в 15 в. возникает своеобразный куртуазный «ренессанс». В эпоху *Возрождения* появляются уже *пародии* на основные жанры К.л. («Неистовый Роланд», 1516, Ариосто и др.). Но отдельные идеи и темы К.л. продолжают привлекать интерес; в творчестве ряда писателей (Б.Кастильоне, П.Ронсар и др.) делается попытка создать новую «куртуазность». Воздействие К.л. не исчезает и к концу 16 в., ее отголоски можно найти, в т.ч., у Шекспира.

Лит.: *Шишмарёв В.* Лирика и лирики позднего средневековья. Париж, 1911; *Иванов К.А.* Трубадуры, труверы и миннезингеры. 2-е изд.. П., 1915; *Декс П.* Семь веков романа. М., 1962; *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972; *Мейлах М.Б.* Язык трубадуров. М., 1975; *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976; *Хёйзинга Й.* Осень средневековья. М., 1988; *Rougemont D.* de. L'amour et l'Occident. P., 1939; *Bezzo la R.* Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident. P., 1944–63. Vol. 1–3; *Kolb H.* Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik. Tübingen, 1958; *Lazard M.* Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII[e] siècle. P., 1964; *Dragonetti R.* Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. P., 1982; *Rey-Flaud H.* La névrose courtoise. P., 1983; *Bumke J.* Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München, 1986. Bd 1–2; *Huchet J.-C.* L'amour discourtoise. Toulouse, 1987.

А.Д.Михайлов

КУРТУА́ЗНЫЕ МАНЬЕРИ́СТЫ см. *Орден куртуазных маньеристов.*

Л

ЛАКОНИ́ЗМ (греч. — lakōnismos), л а п и д а р н о с т ь — предельная сжатость и точность языка, культивировавшаяся в древней Спарте (расположенной на территории Лаконии — отсюда название) и вошедшая в пословицу. Л. характерен для *афоризмов*, *пословиц*, *крылатых строк*. *М.Л.Гаспаров*

ЛАПИДА́РИЙ (лат. lapidarium от lapis — камень) — жанр средневековой дидактической литературы — книга о благородных камнях, описывающая их внешний вид, магические и лечебные свойства, а также дающая им аллегорические истолкования. Одним из первых авторов классической древности, обратившимся к этой теме, считается греческий философ Феофраст (372–287 до н.э.), который в своем сочинении «О камнях» повествует о лечебных свойствах и способах обработки 14 камней (в т.ч. аметиста, опала, агата, сердолика, сапфира, изумруда). Плиний Старший (27–79) в «Естественной истории» (кн. 33–37), обобщив накопленные к тому времени сведения, упоминает, ссылаясь на своих предшественников, уже 212 камней, иногда сообщая об их магическом или лечебном применении. Сведения о некоторых камнях, наряду с описанием животных, птиц и растений, были включены в анонимный, написанный на греческом языке и получивший распространение в Александрии во 2–3 в. «Физиолог». Драгоценным камням посвящена орфическая поэма «О камнях» («Литика») 4–6 вв.; Исидор Севильский (570–636) в книге 16 своих «Этимологий» приводит данные о 70 камнях. Драгоценные камни упоминаются также в Ветхом Завете (Исход, XXVIII, 17–20: 12 камней «по числу сынов Израилевых, по именам их»; Исайя, LIV, 11–12) и Апокалипсисе (XXI, 18–20: о стенах Небесного Иерусалима, 12 оснований которых украшено 12 драгоценными камнями). Наиболее популярным сочинением, опирающимся на идущую из глубины веков традицию, в частности, на труды Плиния и Исидора, в средние века становится написанный на латыни Л. в стихах Марбода, епископа Реннского (ок. 1035–1123). Его поэма о 60 камнях — «De lapidibus» — переводится (стихами и прозой) на многие национальные языки и распространяется по Европе. Среди значительного количества произведений данного жанра выделяется Л., принадлежащий перу Альберта Великого (1200–80). Особый интерес представляет написанный в период правления Людовика Святого (1214–70) неизвестным автором французский стихотворный «Христианский лапидарий», где, наряду с описаниями 17 камней, дается аллегорическое толкование их в зависимости от цвета (голубой цвет сапфира, напр., означает Христа и небеса). Подобная символика разрабатывалась комментаторами Священного Писания, но ни один из авторов прежних Л. к ней не прибегал. Автор «Христианского лапидария» указывает также на символическое значение камня в связи с его местом на стенах Небесного Града (в частности, изумруд — четвертый — знаменует собой веру четырех евангелистов). Традиция Л. продолжает жить и в литературе Нового времени. К ней обращается в 1575 поэт «*Плеяды*» Реми Белло в сборнике «Любовь и новые превращения Драгоценных камней: Достоинства и особенности оных». Ее отзвуком становятся «Эмали и камеи» (1852) Теофиля Готье. Представления о магических свойствах камней — амулетов и талисманов — сохраняются в массовом сознании до сих пор, отражаясь в таком феномене окололитературного быта, как разного рода гороскопы.

Лит.: *Vollmöller J.* Ein spanisches Steinbuch. Heilbronn, 1880; *Pannier L.* Les lapidaires français de XII-e, XIII-e et XIV-e siécles. P., 1882; *Studer P., Evans J.* Anglo-Norman lapidaries. P.,1924; *Baisier L.* The lapidaire Chrétien: Its composition, its influence, its sources. Washington, 1936; *Engelen U.* Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts. München, 1978. *Т.Г.Юрченко*

ЛАТИ́НСКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — литература народов Западной Европы после 5 в., развивавшаяся на латинском языке. Л.л. играла ту же историческую роль, что византийская литература в Восточной Европе: была связующим звеном между античностью и новыми национальными литературами. В раннее *Средневековье* она была единственной, в зрелое Средневековье — одной из ведущих письменных литератур, в эпоху *Возрождения* — главной школой усвоения «возрождаемой» культуры античности. В Л.л. средних веков преобладало религиозное содержание (в прозе — *жития* святых, «*видения*», *проповеди*, в поэзии — дидактический эпос, лирические *гимны* и *секвенции*), в Л.л. Возрождения — светское содержание в античных жанровых формах (речи, письма, *элегии*, *идиллии*, стихотворные *послания*, *сатиры*, *эпиграммы*, стихи на случай). Рассчитанная на образованного читателя, Л.л. тем не менее пользовалась и народным материалом, перерабатывая фольклорные повествовательные сюжеты и усваивая народные песенные ритмы.

Основные этапы развития Л.л. 1) «Темные века» (середина 6 — середина 8 вв.): традиция светского образования прекращается, немногочисленные памятники античной литературы продолжают читаться лишь в монастырях; писатели этого времени редки и разобщены (в Галлии — поэт Венанций Фортунат и историк Григорий Турский, 6 в.; в Испании — энциклопедист Исидор Севильский, 7 в.; в Англии — историк Беда Достопочтенный, 8 в.). 2) «Каролингское Возрождение» (или «вергилианское») (середина 8–9 вв.): при дворе Карла Великого (ок. 800) собирается придворная «академия» (историк и поэт Павел Диакон из Италии, поэт и педагог Алкуин из Англии, поэт Теодульф из южной Галлии; их ученики-франки — поэт Ангильберт, историк Эйнхард и др.), наследниками ее становятся монастырские школы (энциклопедист Храбан Мавр, философ Иоанн Скот Эриугена, поэт Валафрид Страбон, гимнограф Ноткер Заика), традиции светской культуры сохраняют придворная лирика Седулия Скота, «каролингские ритмы» о современных событиях, героическая поэма «Вальтарий». 3) «Оттоновское Возрождение» (или «горацианско-теренцианское») (10 — начало 11 вв.): центр его — императорский двор и германские монастыри, крупнейшие фигуры — поэтесса Хросвита («комедии» на житийные темы) и историк Лиутпранд; в 11 в. появляется

латинская любовная лирика («Кембриджские песни») и «Руодлиб», первый европейский *рыцарский роман* в латинских стихах. 4) «Овидианское Возрождение» (конец 11–12 вв.): основной культурный центр перемещается во Францию, монастырские школы оттесняются епископскими, идеология духовенства подвергается влиянию рыцарской; оживает философия (П.Абеляр), философская публицистика (Иоанн Солсберийский), религиозно-философская историография (Оттон Фрейзингенский), философский эпос (Алан Лилльский); расцветают элегии, послания и дидактические поэмы в манере Овидия (Хильдеберт Турский, Марбод Реннский, Бальдерик Бургейльский), разрабатываются мифологические, сказочные и сатирические сюжеты («Александреида» Вальтера Шатильонского, «Изенгрим» Ниварда Гентского, «Зерцало глупцов» Нигела Вирекера); обновляется религиозная лирика (Адам Сен-Викторский), создается религиозная драма; наконец, по всей Европе распространяется оригинальная любовная и сатирическая поэзия *вагантов*. 5) Позднее Средневековье (13–14 вв.): епископские школы оттесняются университетами, идеология духовенства испытывает воздействие бюргерства, осваивается переведенный с греческого и арабского языков Аристотель, и на этой основе подводится итог всей средневековой философии (Фома Аквинский), перерабатываются для массового читателя своды житий («Золотая легенда») и *притч* («Римские деяния»), усиленно развивается мистическая литература (Рёйсбрук Дивный, Фома Кемпийский). 6) Возрождение (середина 14–16 вв.): Л.л. переходит из рук схоластов в руки гуманистов, распространяется культ древних классиков, латынь из общедоступного средства общения становится достоянием изысканно эрудированных стилистов, культурный центр смещается в Италию; виднейшие авторы этого периода — Ф.Петрарка, Дж.Ф.Браччолини, Я.Саннадзаро, П.Бембо, Иоанн Секунд, К.Цельтис, Эразм Роттердамский, У.фон Гуттен, Т.Мор и др. 7) Начиная с 17 в. Л.л. постепенно иссякает, сохраняясь лишь в поэтических упражнениях (от Дж.Милтона до Дж.Пасколи), в науке (Б.Спиноза, И.Ньютон, М.В.Ломоносов, Г.С.Сковорода), в обиходе католический церкви.

Лит.: *Tieghem P.van.* La littérature latine de la Renaissance. P., 1944; *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948; *Raby F.J.E.* History of secular Latin poetry in the middle ages. 2 ed. Oxford, 1957. Vol. 1–2; *Dronke P.* Medieval Latin and the rise of European love-lyric. Oxford, 1965–66. Vol. 1–2. *М.Л.Гаспаров*

ЛА́УДА (ит. lauda — хвала) — жанр духовной поэзии в Италии 13–16 вв., песня на итальянском языке (реже на латыни), обычно в строфической форме, прославляющая Иисуса Христа, деву Марию, святых, мир как Божье творение, христианские добродетели. Первая Л. на итальянском языке (умбрийском диалекте) — «Laudes creaturarum o Cantico del Sole» («Хвалы Божьим тварям, или Песнь о солнце», ок. 1225) св. Франциска Ассизского, написанная ритмической прозой и восхваляющая в качестве «братьев и сестер» все явления мира, включая «сестру Смерть». Позднее в Л. использовались строфические формы светских поэтических жанров — *баллады*, *сестины*, *тенсоны*; куртуазные мотивы заменялись на соответствующие религиозные (вместо «возлюбленной донны» *трубадуров* — «госпожа Бедность»). Расцвет Л. был связан с народным религиозным движением, зародившимся в Умбрии в середине 13 в. и охватившим многие области Италии: стихийно возникавшие братства мирян, охваченные настроением покаяния, экстатической любви к Христу и Богоматери, отвращения к мирским благам, использовали Л. на своих собраниях вместо канонических *гимнов*; флагелланты шествовали под пение Л. по городам Италии. Л. предполагала сочувствующее участие аудитории, что привело к развитию драматической разновидности Л. (laude drammatiche) с *диалогами* между аллегорическими персонажами: Грешником и Мадонной, Христом и Душой, Душой и Любовью. Самые выдающиеся образцы Л. принадлежат монаху-францисканцу Якопоне да Тоди, написавшему ок. 100 Л. (1268–1306, изданы в 1490) «к утешению тех, кто желает подражать Господу на пути креста и добродетели» (предисловие первого издателя Ф.Бонакорси); их основные мотивы: желание души умереть вместе с Христом («О крест, я взберусь на тебя и повисну, чтобы, умирая, вкусить жизни» — «О любви к Христу на кресте»), жизнь Иисуса как «зеркало души»; плач Мадонны над сыном («Райская донна» — самое известное произведение Тоди), «душа» как невеста Христа, найденная для него ангелами; Христос — «лилия человечества», обладающая «совершенным ароматом»; полное растворение души в Боге (Л. «Как душа посредством священного самоуничтожения и любви достигает неизведанного и невыразимого состояния»). Многие Л. сохраняли важное значение в религиозной жизни Италии до 19 в., а латинские Л. — до 13 в. «Stabat mater dolorosa» («Мать скорбящая стояла»), приписываемая Я.да Тоди, и «Dies irae» («День гнева») вошли в состав католической литургии.

Лит.: *Underhill E.* Jacopone da Todi: Poet and mystic. L.; Toronto, 1919; *Pericoli M.* Escatologia nella lauda jacoponica. Todi, 1962. *А.Е.Махов*

ЛЕ, л э (старофр. lai от древнеирландск. lôid, laid — песня, стихи) — 1. Песенная форма средневековой французской поэзии, характерная для *труверов* и развившаяся из религиозного песнопения (*секвенции*); 2. Один из нарративных куртуазных жанров средневековой словесности. Л. возникает во Франции в 12 в. По размеру Л. приближается к *повести*, всегда имеет стихотворную форму (попарно рифмованный восьмисложник). Первоначально Л. были тесно связаны с фольклорными преданиями бретонского (кельтского) происхождения. Хотя Л. претендуют на изображение подлинных событий, в них часто встречаются фантастические мотивы и детали, а также характерные для кельтов мифологические представления о потустороннем мире. Наиболее знаменитым автором Л. была Мария Французская, которой приписывается 12 образцов этого жанра (среди них «Ле о жимолости», «Ле о Ионеке», вторая половина 12 в.). В 13 в. жанровые границы Л. постепенно размываются, исчезает характерная куртуазная специфика, Л. приобретает черты *фаблио*, напр. в «Ле об Аристотеле». В 14 в. к жанру Л. обращались Г.де Машо, Э.Дешан, Ж.Фруассар.

Лит.: *Смирнов А.А.* Ле Марии Французской и анонимные ле // Он же. Из истории западноевропейской литературы. М.;Л., 1965. *М.А.Абрамова*

ЛЕГЕ́НДА (лат. legenda — то, что должно быть прочитано) — первоначально термин средневековой католической письменности, впоследствии — жанр средневековой повествовательно-дидактической литературы (жизнеописания святых, затем — любые тексты религиозно-назидательного содержания). В распространении Л.

большую роль сыграли сборники «Золотая легенда» Иакова Ворагинского (13 в.), «Великое *зерцало*» (1481) и др., которые в 17 в. проникли в Россию. В западноевропейской средневековой письменности различают Л. панегирические, куртуазно-религиозные, Л.-путешествия (связанные с крестовыми походами и проникновением в страны Востока), Л.-*фаблио*. К 17 в. возникло пародирование религиозных Л., в т.ч. в России («Повесть о том, како бражник вниде в рай»). Тем не менее отдельные сюжеты Л. периодически возрождались в литературе, отвечая запросам нового времени (о Фаусте, Дон Жуане, Агасфере). Сюжеты Л. широко использовали Ф.Новалис, Л.Тик, А.Мицкевич, В.Ирвинг; к ним обращались В.Скотт, В.Гюго, Г.Флобер, А.Франс, Т.Манн и др.

В фольклоре Л. — жанр несказочной прозы, фантастически осмысляющий события, связываемые с явлениями живой и неживой природы, миром людей (племена, народы, отдельные личности), со сверхъестественными существами (Бог, святые, ангелы, «нечистые духи»). В основе фольклорных Л. лежит представление о чуде, воспринимаемом как достоверность, что определяет их структуру, систему образов, поэтику. В отличие от *мифов*, Л. независимы от ритуала, в отличие от *преданий*, события Л. протекают одновременно в прошлом, настоящем и будущем. Первый (и единственный) сборник русских фольклорных Л. был издан А.Н.Афанасьевым в 1859 (Новосибирск, 1990). Русские фольклорные Л. бытовали как в устной, так и в письменной форме. Народные письменные Л. церковь отнесла к «отреченным книгам» (апокрифам), поскольку их содержание не вполне совпадало с официальным вероучением. В русском фольклоре выделяются этиологические, религиозно-назидательные и социально-утопические Л. Этиологические Л. имели познавательный характер, объясняли происхождение мира, человека, животных. Особенно многочисленна группа религиозно-назидательных Л.: о Боге-отце, о Христе, об ангелах и святых; сюжетные толкования церковного календаря, имен святых; рассказы, предостерегающие от нарушения церковных запретов; о святых старцах и о юродивых. Социально-утопические Л., выражая мечту народа о справедливом общественном устройстве, призывали к действию (среди них Л. о «золотом веке», «о далеких землях», о «возвращающемся избавителе»). Представление о «золотом веке» содержит Л. «О граде Китеже». Вера в «далекую землю» запечатлена в Л. о Беловодье, которая среди уральских старообрядцев была настолько популярна, что привела к появлению особой секты — бегунов. Л. о «возвращающихся царях (или царевичах)-избавителях» выступали «содержательной формой идеологии народных движений» (Чистов, 236). Этими Л. воспользовались многие самозванцы. В устной традиции христианские Л. нередко принимали форму *сказок*. Отчасти это приводило к расширению сказочного репертуара, даже обозначалась тенденция оформления нового жанра — легендарной сказки («Марко Богатый», «Безручка»). Традиционный нравственный мир русских сказок, с их глубоким сочувствием невинно гонимым, мог естественно приобретать христианскую окраску. Вместе с тем фантастика, связанная с образами Бога, Христа, святых, ангелов, чертей, часто служила в сказке осмыслению социально-бытовых отношений и противоречий, поэтому сказки легендарного происхождения приближались к анекдотическим («Соломон Премудрый», «Поп в козлиной шкуре»); в сборнике легенд Афанасьева — «Илья-пророк и Никола»). Сюжеты и образы фольклорных Л. использовали русские писатели (А.С.Пушкин, А.К.Толстой, Н.С.Лесков, П.И.Мельников-Печерский, Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский) и композиторы (опера Н.А.Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже»).

Лит.: *Веселовский А.Н.* Опыты по истории развития христианской легенды // ЖМНП. 1875. № 4, 5; 1876. № 2, 3; 1877. № 2,5; *Комарович В.Л.* Китежская легенда: Опыт изучения местных легенд. М.; Л., 1936; *Азбелев С.Н.* Проблемы международной систематизации преданий и легенд // Русский фольклор. М.; Л., 1966 Т. 10.; *Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX веков. М.,1967; *Günter H.* Psychologie der Legende. Freiburg, 1949. *Т.В.Зуева*

«ЛЁГКАЯ ПОЭ́ЗИЯ» (фр. poésie fugitive) — выражение, обозначавшее во Франции 17 — начала 19 в. поэтические тексты, посвященные камерным, интимным темам (дружбе и дружескому пиру, чувственной любви, восхвалению женской красоты) или неожиданным образом трактующие «высокие» темы (остроумное и шутливое выражение философских мотивов). Понятие «Л.п.» перешло в другие европейские литературы; оно существовало в русской культуре конца 18 — начала 19 в. Отличительные особенности «Л.п.» — доверительный тон, установка на воспроизведение светской «болтовни», парадоксализм, тенденция к непрямому, перифрастическому именованию упоминаемых предметов (особенно в эротической поэзии — в произведениях, изображающих любовные утехи, красоту обнаженного женского тела). «Л.п.» возникла в прециозных салонах и представляла собой разновидность поэзии *рококо*. «Эмблематика «легкой поэзии» — пиршественные речи, дружеский пир, чаши вина — образует устойчивый комплекс мотивов... Она пользуется античными понятиями и ономастикой не для номинации, а для создания стилистических ореолов и в эвфемистических целях. Эвфемизм, эстетизация бытовых понятий лежат в самой основе прециозной поэзии и поэзии рококо. Прямое называние их табуировано, подобно тому как эротическая поэзия табуирует обсценные понятия; создается стиль описания, вуалирующий предметную сферу широким употреблением метафорических обозначений, намеков, иносказаний, метонимий, эвфемизмов. Таковы превратившиеся уже в языковую метафору «розы и лилеи», обозначающие грудь, «парки» — перифрастическое называние смерти и т.д. Это — эстетизирующие слова, роль которых, однако, не только «украшение» стиля, но и формирование поэтического «языка посвященных». Они адресуются к культурной элите» (Вацуро, 103).

«Л.п.» отличает изображение любовных отношений и признаний как своеобразного «искусства любви»; чувственная любовь эстетизируется. В «Л.п.» получили позитивное значение понятия «сладострастие» (volupté), «лень» (paresse) и «праздность» (oisivité). Авторами «Л.п.» во французской литературе 18 в. были молодой Вольтер, П.Ж.Бернар, Ж.Б.Грессе, К.Э.Л.Шапель, Г.А.Шольё. В конце 18 — начале 19 в. традиции «Л.п.» были развиты и переосмыслены Э.Д.Парни, автором книги «Эротические стихотворения» (1778): элегическая поэтика и индивидуализация лирического «я» совмещены у Парни со смелым изображением любовной страсти, гедонистическими мотивами и описанием любви как галантной игры, в которой допустимы и ветреность и измена как месть за холодность возлюбленной.

В России «Л.п.» как особое направление формируется на рубеже 1770–80-х. Одним из первых произведений «Л.п.» была шутливая поэма («сказка в стихах», или «древняя повесть в вольных стихах») И.Ф.Богдановича «Душенька» (1778) — вольное стихотворное переложение французского романа Ж.Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669). История Амура и Психеи была изложена в поэме тоном непринужденной «болтовни», описание их любви окрашено легкой иронией и эстетизировано. Программное стихотворение — «Послание о легком стихотворстве» (1783) создал М.Н.Муравьёв, произведения которого повлияли на русскую «Л.п.» В 1790–1810-х «карамзинисты» — последователи Н.М.Карамзина — борются с литературными архаистами, противопоставляя отмирающим «высоким» поэтическим жанрам (*оде*, героической поэме) «средние» жанры, прежде находившиеся на литературной периферии: *элегию*, дружеское *послание*, альбомные стихи, *мадригалы*, культивируя «Л.п.». Яркими образцами «Л.п.» стали три послания Карамзина: «Послание к женщинам» (1795), «К неверной» (1796) и «К верной» (1796), сочетающие моралистичность с иронией и вызывающей страстностью любовного чувства. Вершинные достижения русской «Л.п.» — стихотворения К.Н.Батюшкова первой половины 1810-х, приобретшего в кругу современников славу «русского Парни». Истории и значению русской «Л.п.» Батюшков посвятил «Речь о влиянии легкой поэзии на язык» (1816). Подражания «Л.п.» Батюшкову и Парни встречаются в лирике А.С.Пушкина лицейского и петербургского периода. К 1820-м, когда доминирующим жанрами в русской поэзии становятся романтическая элегия и романтическая поэма, «Л.п.» уходит на литературную периферию.

Интерес к «Л.п.» возродился в русской литературе *Серебряного века* на рубеже 19–20 столетий. Стихотворения, воссоздающие особенности стиля «Л.п.» созданы В.Я.Брюсовым, Ф.К.Сологубом, М.А.Кузминым. Традиции «Л.п.» особенно ощутимы в циклах Кузмина «Любовь этого лета» (1906), «Прерванная повесть» (1907), «Разные стихотворения» (1907), «Ракеты» (1908), «Обманщик обманувшийся» из сборника «Сети. Первая книга стихов» (1908). Кузмин поэтизирует «дух мелочей, прелестных и воздушных». Его мир — *игра*, маскарады, любовные прогулки, признания. Он прибегает к стилистическим клише («твой нежный взор, лукавый и манящий», «искусное лобзанье»), к поэтике эротических намеков, не выходящих за грани пристойности; использует устоявшуюся метафорику «Л.п.» («горькие стрелы любви», «Амур крылатый» как иносказательное обозначение любовного чувства).

Лит.: *Бруханский А.Н.* М.Н. Муравьёв и «легкое стихотворство» // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4.; *Зорин А.Л.* «Вслед шествуя Анакреону» // Цветник: Русская легкая поэзия XVIII — начала XIX века. М., 1987; *Мильчина В.А.* Французская элегия конца XVIII — начала XIX в. // Французская элегия XVIII — XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989; *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. *А.М.Ранчин*

ЛЕЙТМОТИ́В (нем. Leitmotiv — ведущий мотив) — термин, предложеннный в конце 1870-х немецким музыковедом Г.П.фон Вольцогеном (1848–1938) для характеристики оркестровой полифонии «Кольца Нибелунга» Р.Вагнера; впоследствии стал употребляться в литературоведении. В симфонической, инструментальной музыке и опере Л. — относительно краткое построение, служащее характеристикой персонажа, явления, эмоции или отвлеченного понятия. Лейтмотивная техника в музыке применялась уже А.Гретри, В.А.Моцартом, Л.Керубини, однако широкое применение принцип Л. получает в 19 в. Прежде всего это относится к музыкальным драмам Р.Вагнера, которого считают обоснователем системы Л. Как и многих романтиков, Вагнера волновала идея «синтеза искусств», трактовавшаяся им наподобие единения слова и музыки в античной трагедии. Оперная реформа Вагнера, задуманная как воплощение этой идеи, потребовала особого строения музыкальной ткани. На смену отдельным оперным номерам пришел непрерывный поток музыки, построенный на чередовании контрастных «пластичных мотивов» — характеристик «природы и человеческих натур». По замыслу Вагнера, эти мотивы — «каждый в ходе своего индивидуального развития — должны оформиться в носителей страстных стремлений, направляющих многообразно разветвленное действие, и характеров, выражающих себя в этом действии» (Вагнер Р. Статьи и материалы. М., 1974. С. 43).

В литературоведении Л. — один из основных структурных элементов текста: повторяющаяся *деталь*, образный оборот, *интонация* (лейтинтонация), возникающие как способ характеристики персонажа, положения, переживания. Л. может варьироваться, видоизменяться, несколько Л. контрастно оттеняют друг друга, контрапунктно переплетаются, перетекают один в другой, образуя систему Л. Способ применения системы Л. конкретным писателем или школой, жанром следует определить как лейтмотивную технику. Применение лейтмотивной техники в романном жанре принято связывать с произведениями Л.Толстого, Ч.Диккенса, Г.Флобера, французских натуралистов, и особенно романистов 20 в. (А.Белый, Т.Манн, Дж.Джойс, Ф.Кафка, Т.Вулф), где проблему «синтеза искусств» сменила проблема аналогии литературы с музыкой. Первые попытки перенесения музыкальных приемов в область литературного творчества были предприняты французскими символистами (Ш.Бодлер, С.Малларме). Они стремились, «не довольствуясь «словарным», сугубо «рациональным» значением лексических единиц... выявить весь их потенциал и тем максимально усилить смысловое воздействие стихотворения» (Косиков Г. Два пути французского постромантизма... // Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 32). Отсюда их интерес к современным достижениям музыки, в частности, к вагнеровской музыкальной драме. В русской литературе пример символистского произведения, строящегося на системе Л. — «Симфонии» А.Белого (1902–08). Л. может формироваться в репликах действующих лиц, вводиться сценическими средствами (звук лопнувшей струны в «Вишневом саде», 1904, А.П.Чехова). Сценическая интерпретация драматического произведения позволяет подчеркнуть или уменьшить роль Л. Сопоставляя лейтмотивную технику «Превращения» (1916), «В поисках утраченного времени» (1913–27) и «Улисса» (1922), В.Набоков приходит к выводу, что у Кафки и Пруста она присутствует наравне с иными приемами, тогда как весь текст Джойса — это «рисунок повторяющихся тем» (Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 372). Способы применения лейтмотивной техники многообразны; уже в древней эпической поэзии можно найти повторение статичного Л. При этом оно не только служит «напоминанием», но является,

согласно концепции «эпической формулы» М.Перри — А.Лорда, одним из основных композиционных элементов эпической поэмы. Однако вне эпической поэзии прием повторения статичных Л., помогая сопоставить каждое данное событие с событиями более ранними или более поздними, не наделяет данное событие дополнительным, символическим значением. Повторение статичных Л. может также использоваться в целях стилизации или пародирования эпического повествования. Стать действительно структурным фактором повествования Л. может в процессе варьирования, когда он неоднократно воспроизводится в различных ситуациях, в применении к разным персонажам, каждый раз получая новую эмоциональную окраску (напр., образ звездного неба в финале каждой из глав романа Т.Уайлдера «Мост короля Людовика Святого», 1927). В результате Л. обрастает ассоциациями, становится не просто зримым отображением *темы*, но и *символом*. В своем символическом качестве Л. способен приобрести определенную независимость от темы. Термины «тема» и Л. часто смешивают. Тема литературного произведения находится вне текста и воплощается в Л., который является непосредственным структурным элементом текста. Лейтмотивная система произведения обеспечивает образное воплощение тематики и проблематики в тексте. В более широком смысле Л. — основная мысль, идея, эмоциональный тон литературного произведения либо творчества данного автора.

Лит.: *Дибелиус В.* Лейтмотивы у Диккенса // Проблемы литературной формы. Л., 1928; *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы 20 в. М., 1994; *Frenzel E.* Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart, 1978. *М.Ю.Тюленин*

ЛЕЙХ (нем. Leich) — средневековый песенный жанр немецкой лирики, исполнявшийся *миннезингерами* в 13 — первой половине 14 в. и сопровождавшийся обычно музыкой. Известны три основные формы Л.: танцевальная, религиозная и любовная. В 13 в. к жанру обращается Отто фон Ботенлаубен, Ульрих фон Лихтенштейн, Ульрих фон Винтероштеттен, Рудольф фон Ротенбург. После 14 в. Л. сохранился лишь в религиозной поэзии. Этимологически понятие Л. восходит к французскому *ле*.

Лит.: *Kuhn H.* Minnesangs Wende. Tübingen, 1967. *А.Н.*

ЛЕОНИ́НСКИЙ СТИХ (позднелат. versus Leoninus, происхождение названия неясно) — рифмованные *гекзаметр* и *пентаметр*, широко употребительные в средневековой *латинской литературе* (расцвет — 11–12 вв.; эпоха *Возрождения* возвращается к нерифмованному гекзаметру античного образца). Собственно Л.с. назывался гекзаметр, в котором первое полустишие рифмует со вторым («Всех пленяет **весна**, она и мила и чуде**сна**...», Ф.А.Петровский, пер. из Марбода), но расширительно так назывался и гекзаметр с рифмующими парами стихов («хвостатый стих»), и гекзаметр с тройным членением («тройной стих») и пр. По аналогии с латинским «тройным» Л.с. это название перешло на польский и русский силлабический стих с внутренними рифмами («Чиста птица, голубица, таков нрав имеет...», Г.Конисский), широкого употребления не имевший. *М.Л.Гаспаров*

ЛЕСА́, с и л ь в ы (лат. silvae — леса) — собрание стихотворений на случай или прозаических набросков, написанных, говоря словами Квинтилиана (ок. 35 — ок. 100) теми, «кто хочет сначала как можно быстрее охватить материал, и, следуя воспламенению и возбуждению, пишут без подготовки» («О воспитании оратора». Кн. 10. Гл. 3). Квинтилиан порицает подобный способ сочинительства, однако Л. находят своего защитника в лице М.Опица, в «Книге о немецкой поэзии» (1624) высоко оценившего творчество римского поэта Стация (ок. 46–90), автора 32 стихотворений, объединенных под названием «Сильвы» в пять книг («Книжечки, которые излились сами во внезапном воодушевлении и наслаждении быстротой», — сказал о них Стаций в предисловии к первой книге). «Сильвы» Стация, по мнению Опица, действительно, «леса, где можно найти много пород и видов деревьев»: они включают в себя «различные духовные и светские стихотворения, каковыми являются свадебные песни, песни по случаю рождения, пожелания счастья после перенесенной болезни, по поводу предстоящей поездки или по возвращении из нее» (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 457–458). Общее название «Сильвы» (1482–86) дает своим четырем гекзаметрическим поэмам, ставшим плодом изучения античных авторов, А.Полициано. «Лесами для постройки, или Открытиями о людях и предметах» (опубл. 1640) названо собрание критических заметок об искусстве английского поэта Б.Джонсона. Известны Л. и в Германии: «Поэтические леса» (1698) — сборник стихотворений на случай и духовных песен Х.Грифиуса; «Критические леса» (1769) — статьи о литературе И.Г.Гердера; «Старонемецкие леса» (1813–16) — периодическое издание братьев Я.и В.Гримм. «Критическими лесами» (1974) назвала свой труд об эссе немецкая исследовательница А.Ауэр. *Т.Г.Юрченко*

ЛЕ́СЕНКА — ступенчатое размещение стихотворной строки на странице, один из способов деления поэтического текста на части. Л. закрепляет на письме нужное автору ритмическое, интонационное и синтаксическое членение стихотворной строки. Она не предназначена для создания визуальных композиций (см. *Фигурные стихи*). Изредка встречается у поэтов 19 в. и начала 20 в., главным образом в повествовательных и драматических произведениях, а также в стихотворениях «говорного» типа: в «Бахчисарайском фонтане» (1821–23), «Графе Нулине» (1825), «Медном всаднике» (1833), «Евгении Онегине» (1823–31) А.С.Пушкина, в поэмах «Мцыри» (1840), «Кавказский пленник» (1828) М.Ю.Лермонтова, «Балете» (1866) и «Современниках» (1875–76) Н.А.Некрасова, «Вольных мыслях» (1907) А.А.Блока. Первым, кто решительно отошел от традиции, в соответствии с которой стихотворные строки записывались отдельными неделимыми строчками, был Андрей Белый. В сборнике «Золото в лазури» (1903) он стал членить стихотворные строки на части и располагать их столбиком, а в цикле «Королевна и рыцари» (1911) наряду со столбиком начал пользоваться и Л. В 1922 в предисловии к сборнику «После разлуки» Белый попытался теоретически обосновать свою творческую практику: «Мелодизм — вот нужная ныне и пока отсутствующая школа среди градаций школ... мелодических, интонационных знаков у нас нет для выражения архитектоники мелодии... Одну и ту же страницу мы можем выразить в различных интонационных архитектониках... Отсюда стремление... искать интонации в своеобразной манере начертания, передающей зрительно интонацию... Впереди русский стих ожидает богатство неисчерпанных мелодийных миров» (с. 10, 12, 13, 16).

Другой русский поэт, одним из первых начавший делить стихотворные строки на самостоятельные графические отрезки, был В.В.Маяковский. В статье «Как делать стихи» (1926) он писал: «Надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель. Наша обычная пунктуация с точками, запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение». В дореволюционный период Маяковский пользовался столбиком, а с февраля-марта 1923 стал записывать свои стихотворные произведения Л. Сохранились две беловые рукописи поэмы «Про это»: в первой текст расположен столбиком, во второй — вступление и первая глава записаны столбиком, а последующие главы — Л. В конце второй беловой рукописи проставлена авторская дата 11/II.23. Если для Белого Л. являлась лишь одним из графических приемов оформления текста, то у Маяковского она превратилась во всеохватывающий принцип творческой работы. С 1923 по 1930 практически все его стихотворения и поэмы разбиты на ступеньки. Причины, заставившие Маяковского отказаться от традиционного способа записи строк, исследованы в работах Л.И.Тимофеева. В дореволюционный период, полагал он, Маяковский стремился показать человека на пределе эмоциональной напряженности. Этот тип переживания породил особый тип речи, распадающийся на отдельные самостоятельные слова-выкрики. Отсюда и проистекает столбиковая форма стихов Маяковского, которая подчеркивала интонационную обособленность тех или иных отрезков фразы. Отказ от столбика, по-видимому, связан с намерением поэта яснее обозначить границы стихотворных строк, но при этом сохранить возможность обособления слов в строке. Л. в полной мере отвечала этому его желанию. Ступеньки делили стих на части, но в отличие от столбика не приводили к утрате визуального единства стихотворной строки. Сопоставление столбиковой и лесенковой редакций поэм «Про это» (1923) говорит в пользу такого предположения. Переход от одного способа подачи текста к другому в обоих случаях не сопровождался сколько-нибудь значительными изменениями в разбивке стихотворных строк. Эксперименты Белого и творческий опыт Маяковского по использованию столбика и Л. были восприняты поэтами-современниками разных школ и направлений — Н.Асеевым, С.Кирсановым, И.Сельвинским, С.Есениным, Э.Чаренцом, Н.Хикметом, Ю.Тувимом. В дальнейшем этот творческий опыт помогал решать творческие задачи Л.Мартынову, В.Луговскому, А.Вознесенскому, Е.Евтушенко, Р.Рождественскому. В современнной поэзии Л. и столбик превратились в распространенный и общеупотребительный прием графического оформления поэтического текста.

Лит.: *Гаспаров М.Л.* Ритм и синтаксис: Происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики. 1979. М., 1981; *Тимофеев Л.И.* Слово в стихе. М., 1982. *А.П.Зименков*

ЛЕ́ТОПИСЬ — жанр древнерусской литературы, форма исторических сочинений, в которых события объединены по годовым, или «погодичным», статьям (их также называют погодными записями). В этом отношении Л. принципиально отличаются от известных в Древней Руси византийских хроник, в которых события были распределены не по годам, а по царствованиям императоров. Летописцами были обычно монахи и княжеские или царские чиновники. Летописание велось при монастырях, при дворах князей, царей и священнослужителей высшего сана — епископов и митрополитов. Л. делятся исследователями на общерусские и местные. Самые ранние дошедшие до нашего времени Л. относятся к концу 13–14 вв. Но летописание велось на Руси и раньше. Наибольшее признание получила гипотеза А.А.Шахматова, согласно которой Древнейший Киевский летописный свод был составлен ок. 1037. В 1110–13 была завершена первая *редакция* (версия) «Повести временных лет» — пространного летописного свода, вобравшего многочисленные сведения по истории Руси: о войнах русских с Византийской империей, о призвании на Русь на княжение скандинавов Рюрика, Трувора и Синеуса, об истории Киево-Печерского монастыря, о княжеских преступлениях. Вероятный автор этой летописи — монах Киево-Печерского монастыря Нестор. В 1116 монахом Сильвестром и в 1117–18 неизвестным книжником из окружения князя Мстислава Владимировича текст «Повести временных лет» был переработан. Так возникли вторая и третья редакции «Повести временных лет»; вторая редакция дошла до нас в составе Лаврентьевской Л. (1377), а третья — Ипатьевской Л. (15 в.). В Северо-Восточной Руси одним из центров летописания после монголо-татарского нашествия стала Тверь, где в 1305 при дворе князя Михаила Ярославича был составлен первый тверской летописный свод. В начале 15 в. центр летописания переместился в Москву, где в 1408 по инициативе митрополита Киприана был создан первый московский летописный свод. Он имел общерусский характер. Вслед за ним были созданы общерусские московские своды 1448, 1472 и 1479. Финальным этапом в истории великокняжеского и царского летописания стала иллюстрированная редакция Никоновской Л. — Лицевой (т.е. иллюстрированный) летописный свод. Работа над ним велась в 1560-х или во второй половине 1570 — начале 1580-х. В этой работе, по-видимому, лично участвовал первый русский царь Иван Грозный. В 17 в. летописание постепенно приходит в упадок: в него начинают включать откровенно недостоверный материал (об отношениях Олега Вещего и Кия, о близком родстве Олега и Юрия Долгорукого, об обстоятельствах основания Москвы Юрием Долгоруким). Возникают новые, нелетописные формы исторических сочинений. Тем не менее при патриаршем дворе Л. велись до самого конца столетия, а в некоторых местностях летописание сохранялось еще в 18 в. Почти все русские Л. представляют собой своды — соединение нескольких летописных текстов или известий из других источников более раннего времени. Летописные тексты имеют начало, но их концовка обычно условна и приурочивается к каким-то знаменательным событиям: победе русского князя над врагами или вступлению на княжение, строительству соборов и городских укреплений. Для Л. важен принцип аналогии, переклички между событиями прошлого и настоящего: события настоящего мыслятся как «эхо» событий и деяний прошлого, прежде всего, описанных в Библии. Убийство Святополком Бориса и Глеба летописец представляет как повторение и обновление первоубийства, совершенного Каином; Владимир Святославич — креститель Руси — сравнивается со святым Константином Великим, сделавшим хри-

стианство официальной религией в Римской империи. Л. чуждо единство стиля, это «открытый» жанр. Самый простой элемент в летописном тексте — краткая погодная запись, лишь сообщающая о событии, но не описывающая его. В состав Л. также включаются юридические документы, предания, жизнеописания святых, княжеские некрологи, рассказы о сражениях (воинские повести), описания каких-либо знаменательных событий. Так, в Софийскую вторую и Львовскую Л. вошло «Хожение за три моря» Афанасия Никитина (1468–75). Значительную часть текста в Л. занимают повествования о сражениях, написанные т.наз. воинским стилем (см. *Повести древнерусские*), и княжеские некрологи.

Традиции Л. прослеживаются в русских исторических сочинениях 18 и начала 19 в.; ориентация на стиль Л. присутствует в «Истории государства Российского» (1816–29) Н.М.Карамзина. В пародийных целях форма Л. использовалась А.С.Пушкиным («История села Горюхина», 1830) и М.Е.Салтыковым-Щедриным («История одного города», 1869–70). Сходство с концепцией истории, присущей летописцам, характерно для исторических воззрений Л.Н.Толстого — автора романа «Война и мир» (1863–69). С 1841 издается серия «Полное собрание русских летописей». В 1995 вышел т. 41. В 1999 было начато новое издание «Полного собрания русских летописей»; к середине 2000 опубликовано семь томов (в состав этого издания вошла прежде не печатавшаяся в «Полном собрании русских летописей» Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов — т. 3).

Лит.: *Сухомлинов М.И.* О древней русской летописи как памятнике литературном. СПб., 1856; *Шахматов А.А.* Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908; *Он же.* Повесть временных лет. Пг., 1916. Т. 1; *Ерёмин И.П.* «Повесть временных лет»: Проблемы ее историко-литературного изучения. Л., 1946; *Лихачев Д.С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947; *Дмитриева Р.П.* Библиография русского летописания. М.; Л., 1962; *Рыбаков Б.А.* Древняя Русь: сказания, былины, летописи. М.; Л., 1963; *Насонов А.Н.* История русского летописания XI — начала XVIII вв. М., 1969; *Творогов О.В.* Сюжетное повествование в летописях XI–XIII вв. // Истоки русской беллетристики. Л., 1970; *Лурье Я.С.* Общерусские летописи XIV–XV вв. Л., 1976; *Клосс Б.М.* Никоновский свод и русские летописи XVI–XVII вв. М., 1980; *Трубецкой Н.С.* Лекции по древнерусской литературе. // Он же. История. Культура. Язык. М., 1995; *Приселков М.Д.* История русского летописания XI–XV вв. 2-е изд. М., 1996; *Ранчин А.М.* Статьи о древнерусской литературе. М., 1999.

А.М.Ранчин

ЛЕТТРИ́ЗМ (фр. lettre — буква) — течение в поэзии, позже — живописи, кинематографе и теории искусства, продолжившее вслед за *дадаизмом* и *сюрреализмом* разложение традиционного поэтического языка и считавшее основной единицей стихосложения и — шире — языка культуры букву, чистый звук. Леттристы призывали отказаться от навязанных западной цивилизацией смыслов и путем алогичных звукоподражаний прийти к новому мировоззрению и образу жизни. История этого движения началась с ошибки. В марте 1942 румын Изидор Изу (р. 1925) в фразе Г.Кайзерлинга «Поэт расширяет слова» понял последнее слово на румынский манер как «гласные». Придя к осознанию буквы и звука как своего рода атома поэтического языка — «принимая материю букв, сведенных к минимуму и ставших самими собой», — Изу решает синтезировать установки поэзии и музыки в попытке их превзойти. Основными приемами Л. стали внешне бессмысленные *ономатопеи*, разложение слов, типографические вариации и сочетания букв, использование в стихосложении музыкальных каденций, вариаций, контрапунктов и гармоний. Леттристы дистанцировались от традиционной фразы и, разлагая слово, использовали только элементы буквы и звука (длительность, позицию, интенсивность, тембр); их технику в литературе отчасти можно сравнить с методом кубизма в живописи. Свои взгляды на язык стиха, который должен был стать языком новой культуры, Изу изложил в программной работе «Введение в новую поэзию и новую музыку» (1947). Согласно Изу, любая форма искусства проходит в своем развитии стадии «расширения» и «чеканки». В поэзии первая стадия тянется от Гомера до В.Гюго, вторая начинается с Ш.Бодлера, который свел сюжет в стихах к минимуму; затем А.Рембо отказался и от этого в пользу строчек и слов, С.Малларме низвел слова до пробелов и звуков, а дадаисты довершили разрушение слова. Идея звучащей буквы присутствует также у итальянских футуристов, русских кубофутуристов (В.Хлебников, А.Крученых, *заумь*) и особенно в немецком дадаизме (фонетические стихотворения Г.Балля). По мнению Изу, Л. должен открыть новую фазу расширения, создав на базе своего языка новые виды искусства, а в конечном итоге — целую философию бытия («интегрировать все во Все»), сочетающую признаки поэзии, пластики и музыки. Вместе со своим ближайшим соратником Морисом Леметром (р. 1926) Изу разработал новый стиль записи стихов, походивший на музыкальную нотацию; часто леттристская поэзия исполнялась хоровыми группами. В некоторых текстах Изу, напр., пытается воспроизвести ритм африканских плясок, для чего используются одинаковые гласные и звонкие согласные. Громкость указывается заглавными буквами. Позже в «Манифесте монолеттризма» (1955) Изу выдвигает идею версификации, основанной на протяженном варьировании ритма и тембра одной, максимум двух фонем; затем он приходит к концепции афонизма — эстетики молчания («Первое послание к леттристам», 1959). В 1947 Изу распространяет свои идеи на сферу изобразительного искусства, создавая своего рода визуальную поэтику знака, смешивающего живопись и текст: концепт метаграфики, а затем гиперграфики (1950), «структуры, внутри которой все знаки алфавитов прошлого и настоящего будут варьироваться в миллионы разных образов, дополняясь искусственными знаками, придуманными мной и моими друзьями» (гиперграфический роман «Дневники богов», 1950).

Началом публичной истории леттризма стал в 1946 дадаистский по духу скандал на спектакле по пьесе Т.Тцара, когда Изу взобрался на сцену и прочел свои звукоподражательные стихи. В середине года начинает выходить, журнал «Леттристская диктатура», который, по примеру сюрреалистов, вскоре переименован в «Леттристскую централь». В 1947 наметилось сближение группы с сюрреалистами, не состоявшееся из-за личных разногласий Изу и А.Бретона. На рубеже 1940–50-х со статьями о леттризме выступает ряд мыслителей (Ж.Батай) и критиков (Р.Этьембль). С начала 1950-х усиливается радикальная политическая ангажированность леттристов, выходят манифесты Леметра и Изу, во многом, как считается, подготовившие почву для молодежных беспорядков в мае 1968-го. В 1952 группу покидают Жиль Вольман, Ги Эрнест Дебор и Жан Луи Бро, вскоре организовавшие Леттристский Интернационал. Сохраняя прежнее название, они резко критиковали Изу за идейный застой

и авторитарность. В своем журнале «Потлач» они разрабатывают революционную теорию «ситуации», аффективного состояния, стирающего разделение жизни и искусства: поэзия «в форме городов», заявляли сторонники Дебора, называвшие себя ситуационистами, — «она читается на лицах прохожих». В 1957 совместно с несколькими другими группами левых интеллектуалов (бельгийские сюрреалисты, движение КОБРА) Дебор образует Ситуационистский Интернационал (1957–72). Современный интерес к Л. во многом обусловлен именно тем, что группа Изу стала полигоном для будущих идей ситуационистов, изменивших представление об урбанизме и психологии коллективного поведения, а также повлиявших на новейшие анархистские течения. Изу стремился освободить поэзию от утилитарного использования языка, лишить слова их заданного значения. Однако, как и сюрреалисты, леттристы не ограничивались исключительно искусством, пытаясь преобразовать сам принцип человеческого знания и утвердить мышление, свободное от жесткой логики. Непосредственными потомками Л., помимо ситуационизма, стали звуковая поэзия (поэзия действия, перформанс-поэзия — Анри Шопен, Франсуа Дюфрень, Брайон Гайсин, Бернар Хайдзик) и графическая поэзия (конкретная, визуальная поэзия — Валерио Адами, Аугусто де Кампос, Эйген Гомрингер). Идеи леттристов отразились в использовании каллиграфии в дизайне, живописи на кинопленке, мэйл-арте, граффити, компьютерном монтаже.

Лит.: *Lemaître M.* Qu'est-ce-que le lettrisme? P., 1954; *Nadal A.* Le lettrisme, école poétique d'extrême avant-garde. Nimes, 1964; *Isou I.* De l'impressionnisme au lettrisme. P., 1974; *Curtay J.-P.* La poésie lettriste. P., 1974; *Costa M.* Illettrismo di Isidore Isou. Roma, 1980; *Curtay J.-P.* Lettrism and hypergraphics: The unknown Avant-Garde: 1945–1985. N.Y., 1985; *Home S.* The Assault on culture: Utopian currents from lettrisme to class war. L., 1988; *Sabatier R.* Le lettrisme: Les créations et les créateurs. Nice, 1989; *Devaux F.* Le cinéma lettriste: 1951 — 1991. P., 1992; *Armand R.* Essai d'histoire comparée du lettrisme. P., s.d. *С.Б.Дубин*

ЛЕФ (Левый фронт искусств) — литературно-художественное объединение и одноименный журнал, возникшие в Москве в начале 1923 под руководством В.В.Маяковского. Созданию ЛЕФа предшествовали неоднократные попытки в послереволюционных условиях «собрать воедино левые силы... объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры» (За что борется Леф? // Леф. 1923. № 1. С. 6). Среди таких организаций были АСИС (Ассоциация социалистического искусства, 1918), Летучая федерация футуристов (1918), ИМО (Искусство молодых, 1919), комфут (коммунисты-футуристы, 1919–21), МАФ (Московская, в будущем Международная ассоциация футуристов, 1922). Опираясь на пятилетний опыт, Маяковский обращался в Агитотдел ЦК РКП(б) за разрешением на издание журнала, цели которого «способствовать нахождению коммунистического пути для всех родов искусства; пересмотреть идеологию и практику т.наз. левого искусства, отбросив от него индивидуалистические кривлянья и развивая его ценные коммунистические стороны... служить авангардом для искусства российского и мирового» (Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1961. Т. 13. С. 204). На практике ЛЕФ объединял футуристов, художников-конструктивистов, представителей *формальной школы* (*ОПОЯЗ*) и членов дальневосточной группы «Творчество», переехавших в Москву. Декларацию «За что борется Леф?» подписали вместе с Маяковским члены редколлегии журнала Н.Асеев, Б.Арватов, О.Брик, Б.Кушнер, С.Третьяков и Н.Чужак. В работе Л. участвовали В.Каменский, А.Крученых, Б.Пастернак, художники А.Родченко, В.Степанова, Л.Попова, кинорежиссеры С.Эйзенштейн, Д.Вертов, архитекторы Л.А., В.А. и А.А.Веснины, Я.Чернихов, филологи В.Шкловский, Г.Винокур и др. Программными положениями ЛЕФа были наряду с унаследованным от *футуризма* негативным отношением к искусству прошлого, преимущественным вниманием к формотворчеству — социальный заказ, утилитарность, понятия «литературы факта», агитационно-производственного искусства. Третьяков требовал противопоставить «бытоотобразительству — агитвоздействие; лирике — энергическую словообработку; психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу; чистому искусству — газетный фельетон, агитку; декларации — ораторскую трибуну; мещанской драме — трагедию и фарс; переживаниям — производственные движения» (ЛЕФ. 1923. № 1. С. 202). Несколько особняком держался Чужак с теорией жизнестроения, ратовавший за превращение ЛЕФ из литературной группы в «единую культурно-коммунистическую партию». Важной стороной ЛЕФ было обращение к «молодняку» — рабочим поэтам, студентам ВХУТЕМАСа, чьи работы появлялись на страницах журнала. Родственные ЛЕФ группы образовались в Одессе («Юго-ЛЕФ»), в Харькове (УкрЛЕФ), сообщалось о деятельности ЛЕФа в Югославии, о необходимости создания Интернационала искусств на основе международной секции журнала. ЛЕФ заключал соглашения с *МАПП* о «сплочении сил для борьбы с разлагающим влиянием буржуазно-дворянской и мнимо-попутнической литературы» (Литературные манифесты. М. 1929. С. 245), участвовал в *ФОСП* (Федерации объединений советских писателей, 1927). Несмотря на критические споры, журнал «На посту» называл ЛЕФ — вместе с «*Октябрем*» и «*Кузницей*» — наиболее близким партийной линии (Авербах Л. По эту сторону литературных траншей // На посту. 1923. № 1. С. 80). Позже рапповцы относили Маяковского и Асеева к попутчикам. Л.Троцкий писал, что выражение коммунистического мироощущения у Маяковского менее органично, чем у партийца А.Безыменского (Троцкий Л. Литература и революция. М., 1923. С. 106). В свою очередь, А.Воронский отмечал, что Маяковский «шире и больше и футуризма и «ЛЕФА» (Красная новь. 1925. № 2. С. 275). Несоответствие рационалистической жестко регламентированной программы ЛЕФ разнообразию входивших в него творческих индивидуальностей приводило к кризису (выход из ЛЕФа Пастернака, закрытие журнала после № 7, 1925). Наиболее интересные произведения, опубликованные в ЛЕФе, во многом противоречили его платформе (поэмы Маяковского «Про это», 1923, «Владимир Ильич Ленин», 1924; Пастернака «Девятьсот пятый год», 1925–26, «Лейтенант Шмидт», 1926–27; Асеева «Семен Проскаков», 1928,тексты В.Хлебникова). Несмотря на отмеченную в предисловии «разрозненность работников ЛЕФа, отсутствие общего, спрессованного журналом голоса», в январе 1927 начал выходить журнал «Новый ЛЕФ». Подчеркивая преемственность, лефовцы заявляли: «ЛЕФ победил и побеждает на многих участках фронта культуры... Новый ЛЕФ — продолжение нашей всегдашней борьбы за коммунистическую культуру». Вначале под руковод-

ством Маяковского, а с января 1928 — Третьякова журнал высказывался против лозунгов *РАПП* «назад к классикам», к «психоложеству» и «живому человеку». Говоря о программе группы, Асеев вновь заявлял, что «центр тяжести литературной работы переносится на дневник, репортаж, интервью, фельетон» (Читатель и писатель. 1928. № 4–5). Вместе с тем Маяковский понимал, что лефовские принципы превращаются в догму, служащую узкой группе, на что указывал и Вяч.Полонский в статье «Леф или блеф?» (Известия. 1927. 25 и 27 февраля). Выступая с докладом «Левей Лефа» в сентябре 1928, Маяковский заявил о выходе из ЛЕФа, тем самым прекратив его существование. Спустя год он попытался возродить его вначале как редакцию альманаха «РЕФ» (Революционный фронт искусств), затем как организацию: «Из всей левизны мы берем только ту, которая революционна». Однако деятельность РЕФа была непродолжительной. В осуществление лозунга консолидации сил в литературе Маяковский и Асеев в феврале 1930 вступили в РАПП, что привело к окончательному распаду группы.

Лит.: Литература факта. Сб. / Под ред Н.Чужака. М., 1929; К истории выхода первого номера журнала «Леф» / Вступ. ст. и публ. О.Земляковой и Е.Погорельской // ВЛ. 1983. № 7. *В.Н.Терёхина*

ЛИАНО́ЗОВСКАЯ ГРУ́ППА ПОЭ́ТОВ — см. *Минимализм*, *Конкретная поэзия*.

ЛИБЕРТЕ́НЫ, л и б е р т и н ы (лат. libertinus — вольноотпущенный) — представители французского свободомыслия (либертинажа) 17 в., преследовавшиеся властями и церковью. Впервые название «Л.» использовал Ж.Кальвин в отношении своих противников. В начале 1620-х бунтарские стихи писал поэт Т.де Вио; Шарль Сорель написал пронизанный духом религиозного вольномыслия *плутовской роман* «Комическое жизнеописание Франсиона» (1623). Близок Л. был французский писатель С.Сирано де Бержерак, автор научно-фантастических романов и трагедии «Смерть Агриппины» (1654). Традиция Л. продолжалась в творчестве Ж.Б.Мольера, Ж.Лафонтена, Ш.де Сент-Эвремона. В литературе типичными Л. выступают мольеровский Дон Жуан и Вальмон в «Опасных связях» (1782) П.А.Ф.Шодерло де Лакло.

ЛИБРЕ́ТТО (ит. libretto — книжечка) — словесный текст музыкально-драматического произведения, литературный сценарий балетного спектакля, а также краткое изложение содержания оперы, оперетты, балета. Название связано с тем, что Л. выпускались для посетителей театров в виде книжечки.

«ЛИВЕРПУ́ЛЬСКИЕ ПОЭ́ТЫ» (англ. Liverpool poets) — группа английских поэтов: Адриан Генри (р. 1932), Роджер Макгаф (р.1937), Брайен Пэттен (р. 1946), ставший ее лидером; к ним периодически примыкали Пит Браун, Спайк Хокинс, Генри Грэм. Возникла в 1960-е в период «ливерпульской эйфории», вызванной успехом в Великобритании и за рубежом музыкально-поэтической группы «Биттлз». В 1967 вышла составленная Э.Люси-Смитом (см. «*Группа*») антология «Ливерпульская сцена», где он представил «Л.п.» как поэтов нового поколения и направления, как группу (он и дал ей название), а также нескольких других поэтов с «периферии» поэзии, где она сочеталась с миром рок-музыки. Антология «Поэзия с берегов Мерси» (1967) принесла «Л.п.» известность. Они вывели на «поверхность» поэзию английского молодежного андерграунда, мир контркультуры. Основа их этико-эстетического кредо, ориентированного на молодежь — нонконформизм. В поэзии «Л.п.» с ее анархическим началом много «розыгрышей», озорства, высмеивания официальных святынь. Буржуазной рутине они противопоставили мифотворчество, игру воображения, создающего праздничную реальность жизни. Намеренно или стихийно, они сочиняли именно то, что хотели слышать тинейджеры, т.е. молодежь от 13 до 19 лет. Это была устная, искренняя и прямая, сносившая все барьеры поэзия, не лишенная, однако, глубокого смысла. Она вышла за пределы университетских аудиторий и поэтических салонов. Для «Л.п.» характерно внимание к музыкальному началу стиха, склонность к экспериментированию, игровое начало, бесшабашная игра образами, пародийно-сюрреалистическое преображение действительности, стремление синтезировать поэзию с другими видами искусства. Поэзия, по их убеждению, рассчитана на общественное, а не сугубо личное восприятие, на устное воспроизведение, восприятие на слух, она — действо, представление, порой хэппенинг, что определяло форму стиха. «Л.п.» использовали элементы и приемы *массовой культуры*, монтируя в ткань стиха лозунги, фрагменты газетных и рекламных текстов, песен, объявления, графически выстраивали стих на странице, продолжали традиции английской «поэзии *нелепиц*». На первых порах в поэзии «Л.п.» очевидно влияние Дилана Томаса и американских *битников*, прежде всего А.Гинзберга. Их появление предварила поэзия Адриана Митчелла (р. 1932), возродившего декламационный стиль в поэзии. При всей этико-эстетической общности, «Л.п.» индивидуальны в манере письма, тематике творчества: Грэму и Макгафу, поэтическим «близнецам», писавшим в сходной манере, присущи любовь к *каламбурам*, печаль, воплощаемая в темах утраченной юности, разочарований любви, жизни в городе, порождающей у человека чувство одиночества. Поэзия Пэттена, наиболее популярного из «Л.п.», — более строгая, последовательная в раскрытии главной темы — молодости, отравленной привкусами горечи и цинизма, отмечена иронией, нежностью, детской мечтательностью и осознанием странности и боли бытия — именно такое состояние духа было созвучно молодежи конца 1960-х — начала 1970-х. «Л.п.» многим обязаны молодежной «контркультуре» (на языке которой они и писали свои произведения) с ее этическими ценностями, выраженными в лозунге: «Займемся любовью, а не войной». Кризис «контркультуры» в 1970-е сказался и на «Л.п.»: Грэм отошел от поэзии, Макгаф занялся формальным экспериментом в духе Э.Э.Каммингса. Существование «Л.п.» как группы завершилось выходом в 1976 сборника стихов Пэттена «Фокус исчезновения».

Лит.: *Скороденко В.А.* Поэзия // Английская литература 1945 — 1980. М., 1987; *Booth M.* British poetry 1964 to 1984: Driving through the barricades. L.; Boston, 1985. *Т.Н.Красавченко*

ЛИ́ГА АМЕРИКА́НСКИХ ПИСА́ТЕЛЕЙ (англ. League of American Writers) — объединение писателей США левой ориентации, созданное на базе общедемократического и антифашистского движения в 1930-х. В центре внимания I съезда Л.а.п. (апрель 1935) — вопрос об отношении писателя к общественной жизни и фашистской угрозе. II съезд (июнь 1937) прошел под знаком

событий национально-революционной войны испанского народа (1936–39) и усиления антифашистской борьбы (выступление Э.Хемингуэя «Писатель и война»). На III (июнь 1939) и IV (июнь 1941) съездах обсуждались главным образом специальные литературные проблемы. Л.а.п. перестала существовать осенью 1942. *Б.А.Гиленсон*

ЛИ́МЕРИК (англ. limerick) — английская 5-строчная форма поэзии *нелепицы* с 3-стопным *анапестом* в первой, второй и третьей строке, 2-стопным — в третьей и четвертой и схемой рифмовки aabba:

Девица одна из Брунея
Сказала красавцу-пигмею:
«Поцелуя, мой милый,
Ты добьешься лишь силой,
И Бог знает, из нас кто сильнее».

Темы Л. могут быть самыми разными, вплоть до философских и религиозных, но раскрываются они в повествовании о каком-либо смешном, необычном или вообще невероятном событии, причем виртуознее считается тот Л., в котором нелепостей больше. Очень часто содержание Л. непристойно. Широко используя *каламбур* и прихотливую орфографию, допускающую изменения в написании слов в соответствии с рифмами, Л. является в значительной степени искусством словесной *игры*. В нем может быть нарушена схема рифмовки, он может состоять из разного количества строк, вплоть до удвоения, когда строки одного Л. чередуются со строками другого и т.п., однако достаточно закрепленным является его интонационно-синтаксическое построение, и особенно — первая строка, содержащая, как правило, сведения о персонаже: кто он и откуда. Устойчива и традиция сохранения в Л. разговорной стилистики.

Происхождение жанра, одноименного с ирландским городом Лимериком, неясно. Одна из версий связывает его с песнями-импровизациями, исполнявшимися в Ирландии во время бурных застолий и заканчивавшимися припевом: «Приедешь ли ты в Лимерик?». Однако подобные песни в письменных источниках не отражены. Столь же мало обоснована версия, согласно которой Л., вместе с другими грубыми казарменными песнями, был привезен из Франции ветеранами Ирландских бригад, входивших на протяжении почти 100 лет (с 1691) в состав Французской армии. Название жанра английские словари фиксируют с 1896, хотя сам он был хорошо известен уже в начале 19 в.: его можно обнаружить в двух сборниках, вышедших в Лондоне в 1820 («История шестнадцати удивительных старушек») и 1822 («Случаи из жизни и приключения пятнадцати джентльменов»). Расцвет Л. связан с именем Эдварда Лира, выпустившего в 1846 «Книгу нелепиц». Лир несколько изменил традиционную форму Л., объединив третью и четвертую строки в одну с внутренней рифмой. Заключительная строка у него часто повторяет первую и, отличаясь одним-двумя словами, вносит лишь небольшой смысловой оттенок в содержание. Характерные особенности его Л. — обилие географических названий и интерес ко всякого рода странностям человеческого поведения. К Л. обращались А.Теннисон, А.Суинберн, Р.Киплинг, Р.Л.Стивенсон, М.Твен; и к началу 20 в. это был уже прочно укоренивший жанр. Современный Л. в основном пятистрочен, его последняя строка имеет тенденцию становиться остроумным или неожиданным заключением, а сам он, часто не лишенный сатирической направленности, тяготеет к *эпиграмме*. В большинстве случаев Л. анонимен, что, с учетом преимущественно устной формы бытования, сближает его с фольклорными жанрами.

Лит.: *Cammaerts E.* The poetry of nonsense. L., 1925; *Baring-Gould W.S.* The lure of limerick. L., 1968; *Harrowven J.* The limerick makers. L., 1976; *Bibby H.C.* The art of limerick. L., 1978. *Т.Г.Юрченко*

«ЛИО́НСКАЯ ШКО́ЛА» (фр. École lyonnaise) — одно из значительных явлений в истории французской ренессансной литературы. В «Л.ш.» включают поэтов, чье творчество связано с расцветом Лиона, который в первой половине 16 в. становится важнейшим культурным центром Франции с относительной свободой мысли, частыми и плодотворными контактами с итальянскими гуманистами, развитием книгопечатания, а также пышным цветением литературных салонов. Традиционно к «Л.ш.» относят поэтов Мориса Сева (1500–60), его учениц — Пернетту дю Гийе (1520–45) и Луизу Лабе (1524?–66), а также их менее известных соотечественников — Антуана Эроэ (1492–1568) и Шарля Фонтена (1513–88).

О жизни Сева, духовного вождя школы, известно очень мало, да и творчество его атрибутировать иногда чрезвычайно сложно, ибо он никогда не подписывал свои произведения. С его именем связывается легенда о том, что, находясь в 1533 в Авиньоне, он обнаружил могилу Лауры, возлюбленной Петрарки, умершей в 1348 от чумы. В 1535 в Лионе Сев публикует первое произведение — переводы испанских новелл, в свою очередь, перелагавших новеллы Боккаччо. В 1536 он удачно участвует в конкурсе по созданию *блазона* — необыкновенно популярного жанра небольшой поэмы, описывающей прелести любимого женского тела. Сев пишет блазон «Брови», успех которого превзошел даже популярность блазонов родоначальника жанра — Клемана Маро. Отобрав пальму первенства в этом жанре у последнего, Сев пишет блазоны «Слеза», «Лоб», «Дыхание». Однако ни блазоны, ни *эпиграммы*, ни *эклога* «Ивняк», ни «Стихотворный сборник», изданный на смерть дофина Франсуа, ни даже монументальная космологическая поэма «Микрокосм» (1559), представляющая собой изложение философских воззрений на человека и космос, не могут соперничать со славой важнейшего произведения Сева — поэтического сборника «Делия, средоточие наивысшей добродетели» (1544). Сборник свидетельствует о глубоком интересе Сева к Данте и Петрарке и во многом находится под влиянием последнего. «Делия» — это первый во Франции опыт лирического сборника любовных стихов (447 десятистиший), образующий своеобразную французскую «Книгу Песен», повествует о различных нюансах чувства: от первых мгновений земной любви до постижения ее божественной сути в духе неоплатонизма. Тема горестной любви-страдания к одной-единственной земной женщине становится символической, как и у Петрарки: само имя Делия намекает то на анаграммирование слова «идея» со всеми платоновскими ассоциациями, то на богиню с греческого острова Делос, т.е. на Диану. Образ конкретной возлюбленной трансформируется в божественный, не теряя и земных черт. Возлюбленная Диана царствует и на небе, и на земле, и даже в аду; она — божество и присутствует во всем, но остается земной женщиной. Поэтому так важны поэту конкретные детали лионского пейзажа, с его реками и холмами, вполне земными, как и главная героиня. В платоническом образе

Делии вполне различимы черты Пернетты дю Гийе, лионской поэтессы, в которую Сев был влюблен. Вдохновительнице «Делии» принадлежат «Рифмы» (1545), представляющие собой развитие жанра любовной элегии. Наполненные изысканной трактовкой мифов, тонким внутренним монологом, трепетным отношением к возлюбленному, черты которого постоянно меняются (сам он никогда не называется на «Ты» или «Вы», но возникает только, как «Он» — героиня как бы не может преодолеть страх диалога, общения с любимым), «Рифмы» напоминают своеобразный лирический дневник, где с каждой новой строкой раскрывается неожиданный аспект любовного чувства. Современнице П.дю Гийе — Лабе — больше повезло в истории французской литературы. Если имя первой было и остается практически не известным, то в честь последней слагали сонеты Жан Антуан де Баиф и Понтюс де Тийар, Маро и сам Сев. «Прекрасная Канатчица» (Лабе была женой канатных дел мастера) написала три *элегии*, один *диалог* и, по разным данным, от 24 до 26 *сонетов*; публикация ее «Сочинений» (1555, рус. пер. 1988) стала событием. Поэтический дар сделал Лабе самой замечательной фигурой «Лионского возрождения», за которой закрепилось прозвище «французская Сапфо» (именно в это время французы познакомились с творчеством греческой поэтессы). Единственной темой поэзии Лабе является любовь, однако тема эта развивается с большим изяществом. С выходом «Сочинений» злые языки упрекали Лабе в ветрености, отождествляя лирический образ с автором.

Интерес к поэзии Лабе был связан с т.наз. «Спором о женщинах» во французской культуре 16 в., обострившемся в 1540-е в связи с переводом на французский язык книги итальянца Б.Кастильоне «Придворный» (1528), в котором автор весьма положительно отзывался о женщинах. В защиту Кастильоне с поэмой «Против придворной подруги» (1512) выступил Фонтен, а также Эроэ с поэмой «Совершенная придворная подруга» (1542). В русле тех же идей развивается и творчество Лабе. Поэтическое наследие и достижения лионских поэтов оказали известное влияние на творчество и эстетику *«Плеяды»*, а также дальнейшее развитие поэзии во Франции.

Лит.: *Шишмарёв В.* Лирика и лирики позднего средневековья: Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж., 1911; *Baur A.* Maurice Scéve et la renaissance lyonnaise: Etude d'histoire litteraire. P., 1906; *Saulnier V.L.* Maurice Scéve (1500–1560). P., 1948–49. T.1–2; *Harvey Lawrence E.* The aesthetics of the Renaissance love sonnet in the poetry of Louise Labe. Genève, 1962; *Zamaron F.* Louise Labé: Dame de franchise. Sa vie. Son oeuvre. P., 1968; *Ardouin P.* Maurice Scéve, Pernette du Guillet, Louise Labé: L'amour a Lyon au temps de la Renaissance. P., 1970; *Risset J.* L'Anagramme du désir: Essai sur la «Délie» de Maurice Scéve. Roma, 1971; *Quingnard P.* La parole de la Délie: Essai sur Maurice Scéve. P., 1974; *Coleman D.G.* Maurice Scéve poet of love: Tradition and originality. Cambridge, 1995. *А.В.Голубков*

ЛИПОГРА́ММА (греч. leipō — пренебрегаю, отказываюсь; gramma — буква) — текст, написанный без употребления одного или нескольких звуков («Соловей во сне», 1797 и некоторые другие стихотворения Г.Р.Державина, написанные без звука «р»). В европейской поэзии известна с древности (ода без «с» Ласа Гермионского, 6 в. до н.э.), но распространена мало, преимущественно в эпоху *барокко*; однако, напр., в древнеиндийской литературе является обычным приемом *фоники*. *М.Л.Гаспаров*

ЛИ́РИКА (греч. lyrikos, от lyra — струнный музыкальный инструмент) — литературный *род*, выражающий мысли, чувства и переживания субъекта, провоцирующий у читателя (слушателя) иллюзию сопереживания и тяготеющий к стиховой форме. Согласно теории А.Н.Веселовского, Л. ведет свое происхождение от обрядового хора, как и другие роды литературы. Это объяснение ныне считается недостаточным: существовали и трудовые, и бытовые песни. Платон в 3-й книге диалога «Государство» устами Сократа назвал Л. простым повествованием в противоположность подражанию, которое осуществляется в *драме*; *эпос* же смешивает то и другое. Аристотель всю поэзию считал подражанием, но один из трех способов подражания определял по-платоновски: это такой способ, когда автор остается «самим собой и не меняется» (Поэтика. 1448a20). Под Л. в античности понимали исключительно воспевание: *гимны*, *дифирамбы*, *оды*. Остальная поэзия, в которой автор остается «самим собой», именовалась иначе, по жанрам. Существовал наджанровый термин «мелика» (греч. melos — песня). *Мелическая поэзия* была сольной (Сапфо, Анакреон) и хоровой, приуроченной к общественным событиям и празднествам (Пиндар). От Л. она четко не отграничивалась. Последующая теория в основном опиралась на поэтику Аристотеля. Ю.Ц.Скалигер в 7-й книге «Поэтики» (изд. 1561) отнес Л. к эпосу, осознававшемуся как высший род поэзии; в 18 в. немецкий пропагандист древней синтетической поэзии Й.Эшенбург также включил в эпос все лирические жанры. Значение эмоций для лирических высказываний выделяли П.Ронсар и Ф.Сидни. Особо подчеркнул, что Л. есть прежде всего искусство выражать свои чувства, аббат Ш.Баттё в 1747. По его мнению, поэзия подражает природе, а чувства входят в природу как ее необходимая часть. В 1770 И.Г.Гердер признал Л. праформой поэтического творчества в целом. С его точки зрения, чувства не просто предмет Л.: она не рассказывает о чувствах, а проистекает из них. Жан-Поль в 1804 счел нужным перенести описательное стихотворение из лирического рода в эпический, а дидактическую поэму и *басню* — в субъективный лирический. Ф.В.Й.Шеллинг специфику Л. связал не со способами подражания, как античные философы, а с содержанием — с идеей бесконечности и духом свободы. Г.В.Ф.Гегель разделил три литературных рода по роли в них объекта и субъекта, причем Л. определялась как субъективный род. В этом следовал за Жан-Полем и Гегелем В.Г.Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841).

Лит.: *Сквозников В.Д.* Лирика // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд. Л., 1974; *Поспелов Г.Н.* Лирика среди литературных родов. М.,1976; *Сильман Т.* Заметки о лирике. Л., 1977; *Корман Б.О.* Лирика и реализм. Иркутск, 1986; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997; *Killy W.* Elemente der Lyrik. 2. Aufl. München, 1972; *Welsh A.* Roots of lyric. Princeton, 1978; *Ausermühl E.* Poetische Sprache und lyrisches Verstehen. Heidelberg, 1981; *Rogers W.E.* The three genres in the interpretation of lyric. Princeton, 1983. *С.И.Кормилов*

ЛИРИ́ЧЕСКАЯ ПРО́ЗА — стилистическая разновидность прозы, организующим смысловым и композиционным центром которой служит жизнь сознания героя, воплощенная в цепи душевных переживаний и мыслей. Набор ключевых стилистических признаков Л.п. обусловлен сосуществованием и взаимодействием в ее поэтике свойств *лирики* и *эпоса*. Л.п. унаследовала

от лирики субъективизацию повествования, преломление мира в индивидуальном сознании, представление о внешней действительности как об элементе этого сознания. К признакам лиризации прозы следует причислять моноцентричность повествования и монологизацию: как правило, в Л.п. смысловым и структурным ядром служит один, обычно отчужденный от мира и/или ощущающий свою суверенность герой, чья точка зрения сближена с точкой зрения автора; «единовластный» монолог сознания главного героя «поглощает» и «впитывает» в себя весь мир и все повествование, делая второстепенных персонажей своими объектами, лишенными смыслового и композиционного «равноправия» с главным героем. К лирическим свойствам Л.п. относятся и ее смысловая и образная насыщенность и многомерность, усложненность *тропов* и *суггестивность*. Явления, факты действительности излагаются не в естественной их последовательности, а «излучаются» в порядке их осмысления, душевного освоения, воспоминания, непосредственного созерцания, предположения, обобщения, по принципу ассоциации и аналогии и даже в порядке отражения этих событий в больном, галлюцинирующем сознании. К эпической «наследственности» Л.п. относится присутствие в ней сюжета (в ослабленной, редуцированной форме), фокусировка внимания на объемности характера (прежде всего главного героя) и всестороннее его раскрытие, привнесение и осмысление социальных связей, система *мотивировок*, а также установка на познание мира — с помощью индивидуального сознания. Поэтика Л.п. включает такие композиционно-стилистические приемы, как *внутренний монолог* героя (как правило, в форме *«потока сознания»*; часто в него включается диалогизирующее начало, самоанализ — наблюдение персонажа за рождением собственных мыслей и чувств, их жизнью и развитием, их воплощением в реальности и исчезновением); *исповедь* и *дневник* — формы психологизации, часто характеризующиеся автобиографизмом (мироощущение героя максимально сближено с мироощущением автора); различные хронологические деформации — разъятие времени на интенсивно проживаемые мгновения, причудливые конфигурации элементарных частей события, ретроспективность, импрессионистичность.

Истоки Л.п. восходят к эссеистике М.Монтеня и Б.Паскаля, литературе путешествий *сентиментализма*, к *романтизму* с его моноцентризмом, монологизацией, психологизацией и тяготением к формам исповеди и дневника. К Л.п. относятся цикл стихотворений в прозе «Senilia» (1877–82) И.С.Тургенева, «С того берега» (1847–50) А.И.Герцена; примыкает «Степь» (1888) А.П.Чехова с ее единством настроения, образующим лирический сюжет, поэтическим колоритом, смысловой насыщенностью, ритмизацией повествования, богатством красок пейзажа. В Европе мастером Л.п. считается М.Пруст, чей цикл романов «В поисках утраченного времени» (1913–27) представляет собой классический вариант Л.п. Свойствами Л.п. обладают и философские «опыты» Г.Торо «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854). На рубеже веков вклад в развитие формы и содержания Л.п. внесли символисты, широко применявшие принцип лейтмотивности, тесно связанный с музыкальным началом повествования и импрессионистичностью. Исследуя жизнь души и ума, символисты (А.Белый, Ф.Сологуб, В.Брюсов) превращали мир в принадлежность сознания героев или «мозговую игру» автора, выполняющего функцию семантико-композиционной «точки отсчета», что активизировало внесюжетные элементы и привносило в эпическое повествование ощутимую лиризацию — смысловую и стилистическую. В 20 в. Л.п. приняла очертания лирического романа, продолжая свое существование и в других жанрах. Плодотворное воздействие на Л.п. оказала орнаментальная проза (Б.Пильняк, М.Зощенко, И.Бабель, «*Серапионовы братья*»).

Лит.: *Рымарь Н.Т.* Современный западный роман: Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978; *Гиршман М.М.* Ритм художественной прозы. М., 1982; *Freedman R.* The lyrical novel. Princeton, 1963.

О.В.Соболевская

ЛИРИ́ЧЕСКИЙ ГЕРО́Й — образ поэта в *лирике*, один из способов раскрытия авторского сознания. Л.г. — художественный «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластического облика (хотя никогда не достигает пластической завершенности *литературного героя* в повествовательных и драматических жанрах). Понятие «Л.г.» впервые сформулировано в 1921 Ю.Н.Тыняновым применительно к творчеству А.А.Блока. Хотя термин и вошел в литературоведение, его содержание и границы остаются спорными. Обычно подчеркивается, что отношение между биографической личностью поэта и его Л.г. подобно отношению между житейским *прототипом* и художественным типом: эмпирические факты эстетически претворяются и обобщаются, как при создании любого другого литературного *характера*. Л.г. — это «я» сотворенное» (М.М.Пришвин). Вместе с тем такому авторскому образу сопутствует особая искренность и «документальность» лирического излияния, самонаблюдение и исповедь преобладают над вымыслом; значит, не ошибается и непосредственное читательское чувство, уверенное в реальном человеческом бытии Л.г. Работы Г.А.Гуковского, Л.Я.Гинзбург, Д.Е.Максимова позволили наполнить понятие «Л.г.» конкретным историческим содержанием и связать генезис стоящих за ним явлений с лирикой *романтизма*, с романтичном «открытием личности», унаследованным поэзией последующих литературных эпох.

Лит.: *Анненский И.* О современном лиризме // Он же. Книги отражений. М., 1979; *Гинзбург Л.* Частное и общее в лирическом стихотворении // Она же. О старом и новом. Л., 1982; *Она же.* О лирике. 3-е изд. М., 1997.

И.Б.Роднянская

ЛИРИ́ЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕ́НИЕ — форма авторской речи; слово автора-повествователя, отвлекающееся от сюжетного описания событий для их комментирования и оценки или по иным поводам, прямо не связанным с действием произведения. Условность стихотворной формы и эмоциональные возможности поэтической речи делают характерным Л.о. прежде всего для *романа* и *повести* в стихах («Евгений Онегин», 1823–31, А.С.Пушкина), но не исключено его присутствие и в экспрессивной прозаической речи (в «Мертвых душах», 1842, Н.В.Гоголя, у М.А.Булгакова). Л.о. непосредственно вводят в мир авторского идеала и помогают строить образ *автора* как живого собеседника *читателя*.

И.Б.Роднянская

ЛИТЕРАТУ́РА (лат. littĕrātūra — написанное, от littĕra — буква) — один из основных видов искусства — искусство слова. Термином «Л.» обозначают также любые произведения человеческой мысли, закрепленные в письменном слове и обладающие общественным значением; различают Л. техническую, научную, публицистическую, справочную, эпистолярную и др. Однако в обычном и более строгом смысле Л. называют произведения художественной письменности.

Термин «Л.» (или, как говорили раньше, «изящная словесность») возник сравнительно недавно и начал широко употребляться лишь в 18 в. (вытеснив термины «поэзия», «поэтическое искусство», которые ныне обозначают стихотворные произведения). Он был вызван к жизни книгопечатанием, которое, появившись в середине 15 в., сравнительно быстро сделало «литературную» (т.е. предназначенную для чтения) форму бытия искусства слова основной и господствующей; раньше искусство слова существовало прежде всего для слуха, для публичного исполнения и понималось как искусное осуществление «поэтического» действия средствами особого «поэтического языка» («Поэтика» Аристотеля, древние и средневековые эстетические трактаты Запада и Востока). Л. (искусство слова) возникает на почве устной народной словесности в глубокой древности — в период формирования государства, которое с необходимостью порождает развитую форму письменности. Однако первоначально Л. не выделяется из письменности в широком смысле слова. В древнейших памятниках (Библия, «Махабхарата» или «Повесть временных лет») элементы словесного искусства существуют в нераздельном единстве с элементами мифологии, религии, зачатками естественных и исторических наук, различного рода информацией, моральными и практическими указаниями. Синкретический характер ранних литературных памятников (см. *Синкретизм)* не лишает их эстетической ценности, т.к. отразившаяся в них религиозно-мифологическая форма сознания была по своей структуре близка к художественной. Литературное наследие древнейших цивилизаций — Египта, Китая, Иудеи, Индии, Греции, Рима и др. — образует своего рода фундамент мировой Л.

Хотя история литературы насчитывает несколько тысячелетий, Л. в собственном смысле — как письменная форма искусства слова — формируется и осознает себя с рождением «гражданского», буржуазного общества. Словесно-художественные творения прошедших времен также приобретают в эту эпоху специфически литературное бытие, переживая существенное преобразование в новом — не изустном, а читательском восприятии. Одновременно происходит разрушение нормативного «поэтического языка» — Л. вбирает в себя все элементы общенародной речи, ее словесный «материал» становится универсальным. Постепенно в эстетике (в 19 в., начиная с Гегеля) на первый план выдвигается чисто содержательное, духовное своеобразие Л., и она осознается прежде всего в ряду других (научной, философской, публицистической) видов письменности, а не других видов искусства. К середине 20 в. утверждается, однако, синтетическое понимание Л. как одной из форм художественного освоения мира, как творческой деятельности, которая принадлежит искусству, но вместе с тем является такой разновидностью художественного творчества, которая занимает в системе искусств особое место; это отличительное положение Л. зафиксировано в употребительной формуле «литература и искусство».

В отличие от остальных видов искусства (живописи, скульптуры, музыки, танца), обладающих непосредственно предметно-чувственной формой, творимой из какого-либо материального объекта (краска, камень) или из действия (движение тела, звучание струны), Л. создает свою форму из слов, из языка, который, имея материальное воплощение (в звуках и опосредованно — в буквах), действительно постигается не в чувственном восприятии, а в интеллектуальном понимании. Т.о., форма Л. включает в себя предметно-чувственную сторону — определенные комплексы звуков, ритм стиха и прозы (причем эти моменты воспринимаются и при чтении «про себя»); но эта непосредственно чувственная сторона литературной формы приобретает реальное значение лишь в ее взаимодействии с собственно интеллектуальными, духовными пластами художественной речи. Даже самые элементарные компоненты формы (*эпитет* или *метафора*, *повествование* или *диалог*) усваиваются только в процессе понимания (а не непосредственного восприятия). Духовность, насквозь пронизывающая Л., позволяет ей развернуть свои универсальные, по сравнению с другими видами искусства, возможности.

Предметом искусства является человеческий мир, многообразное человеческое отношение к реальности, действительность с точки зрения человека. Однако именно в искусстве слова (и это составляет его специфическую сферу, в которой к Л. примыкают театр и кино) человек как носитель духовности становится прямым объектом воспроизведения и постижения, главной точкой приложения художественных сил. Качественное своеобразие предмета Л. было замечено еще Аристотелем, считавшим, что фабулы поэтических произведений связаны с мыслями, характерами и поступками людей. Но лишь в 19 в., т.е. в преимущественно «литературную» эпоху художественного развития, эта специфика предмета Л. была вполне осознана. «Объект, соответствующий поэзии, есть бесконечное царство духа. Ибо слово, этот наиболее податливый материал, непосредственно принадлежащий духу и наиболее способный выражать его интересы и побуждения в их внутренней жизненности, — слово должно применяться преимущественно для такого выражения, которому оно наиболее подходит, подобно тому как в других искусствах это происходит с камнем, краской, звуком. С этой стороны главная задача поэзии будет состоять в том, чтобы способствовать осознанию сил духовной жизни и вообще всего того, что бушует в человеческих страстях и чувствах или спокойно проходит перед созерцающим взором, — всеобъемлющего царства человеческих поступков, деяний, судеб, представлений, всей суеты этого мира и всего божественного миропорядка» (Гегель Г. Эстетика. М., 1971. Т. 3. С. 355).

Всякое произведение искусства есть акт духовно-эмоционального общения между людьми и вместе с тем новый предмет, новое явление, сотворенное человеком и заключающее в себе некое художественное открытие. Эти функции — общения, созидания и познания — равно присущи всем формам художественной деятельности, но разным видам искусства свойственно преобладание той или иной функции. В связи с тем, что слово, язык есть действительность мысли, в формировании словесного

искусства, в выдвижении Л. на особое, а в 19–20 вв. даже на центральное место среди древних искусств наиболее полно выразилась главная историческая тенденция развития художественной деятельности — переход от чувственно-практического созидания к смыслосозиданию. Расцвет Л. находится в определенной связи с подъемом познавательно-критического духа, характерного для Нового времени. Л. стоит как бы на грани искусства и умственно-духовной деятельности; именно поэтому те или иные явления Л. можно прямо сопоставить с философией, историей, психологией. Л. нередко называют «художественным исследованием» или «человековедением» (М.Горький) за проблемность, аналитичность, пафос самопознания человека до сокровеннейших глубин его души. В Л. более, чем в пластических искусствах и музыке, художественно воссозданный мир предстает миром осмысленным и поднятым на высокую ступень обобщения. Поэтому Л. — наиболее идеологическое из всех искусств. Л., образы которой не непосредственно ощутимы, а возникают в человеческом воображении, уступает другим искусствам по силе чувств, воздействия, но выигрывает с точки зрения всеохватывающего проникновения в «суть вещей». Вместе с тем писатель, строго говоря, не рассказывает и не размышляет о жизни, как это делают, напр., мемуарист и философ; он творит, созидает художественный мир точно так же, как и представитель любого искусства. Процесс создания литературного произведения, его *архитектоники* и отдельных фраз связан с почти физическим напряжением и в этом смысле родствен деятельности художников, работающих с неподатливой материей камня, звука, человеческого тела (в танце, пантомиме). Эта телесно-эмоциональная напряженность не исчезает в готовом произведении: она передается читателю. Л. в максимальной степени апеллирует к работе эстетического воображения, к усилию читательского сотворчества, ибо представленное литературным произведением художественое бытие может быть явлено только в том случае, если читатель, отправляясь от последовательности словесно-образных высказываний, сам начинает восстанавливать, заново творить это бытие (см. *Образ*). Л.Н.Толстой писал в дневнике, что при восприятии подлинного искусства возникает «иллюзия того, что я не воспринимаю, а творю» («О литературе». М., 1955. С. 598). В этих словах подчеркнут важнейший аспект созидательной функции Л.: воспитание художника в самом читателе.

Словесная форма Л. не есть речь в собственном смысле: писатель, творя произведение, не «говорит» (или «пишет»), но «разыгрывает» речь подобно тому, как актер на сцене не действует в прямом смысле слова, а разыгрывает действие. Художественная речь создает последовательность словесных образов-«жестов»; она сама становится действием, «бытием». Так, чеканный стих «Медного всадника» словно воздвигает неповторимый пушкинский Петербург, а напряженные, задыхающиеся слог и ритм повествования у Ф.М.Достоевского делают как бы осязаемыми духовные метания его героев. В итоге литературные произведения ставят читателя лицом к лицу с художественной действительностью, которую можно не только постигать, но и переживать, «жить» в ней.

Совокупность литературных произведений, созданных на определенном языке или в определенных государственных границах, составляет ту или иную национальную Л.; общность времени создания и обусловленных этим художественных свойств позволяет говорить о Л. данной эпохи; взятые вместе, в их возрастающем взаимовлиянии, национальные литературы образуют мировую, или *всемирную литературу*. Художественная Л. любой эпохи обладает огромным многообразием. Прежде всего Л. делится на два основных *типа* (формы) — *поэзию* и *прозу*, а также на три *рода* — *эпос, лирику* и *драму*. Несмотря на то, что границы между родами нельзя провести с абсолютной точностью и имеется много переходных форм, основные особенности каждого рода достаточно определены. В то же время в произведениях различных родов есть общность и единство. В любом произведении Л. выступают образы людей — *характеры* (или герои) в определенных обстоятельствах, хотя в лирике эти категории, как и ряд других, обладают принципиальным своеобразием. Выступающую в произведении конкретную совокупность характеров и обстоятельств называют *темой*, а смысловой итог произведения, вырастающий из соположения и взаимодействия образов, — идеей художественной. В отличие от логической идеи, художественная идея не формулируется авторским высказыванием, а изображается, запечатлевается на всех *деталях* художественного целого. При анализе художественной идеи нередко вычленяют две стороны: понимание отображенной жизни и оценку ее. Оценочный (ценностный) аспект, или «идейно-эмоциональную направленность», называют тенденцией.

Литературные произведения представляет собой сложное сплетение специфических «образных» высказываний — мельчайших и простейших словесных образов. Каждый из них ставит перед воображением читателя отдельное действие, движение, которые в совокупности представляют жизненный процесс в его возникновении, развитии и разрешении. Динамичный характер словесного искусства, в отличие от статичного характера изобразительного искусства, впервые осветил Г.Э.Лессинг («Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», 1766). Отдельные элементарные действия и движения, из которых слагается произведение, имеют различный характер: это и внешние, объективные движения людей и вещей, и внутренние, душевные движения, и «речевые движения» — реплики героев и автора. Цепь этих взаимосвязанных движений представляет собой *сюжет* произведения. Воспринимая по мере чтения сюжет, читатель постепенно постигает содержание — *действие*, *конфликт*, *фабулу* и *мотивировку*, тему и идею. Сам же сюжет является содержательно-формальной категорией, или (как иногда говорят) «внутренней формой» произведения. К «внутренней форме» относится *композиция*.

Формой произведения в собственном смысле является художественная речь, последовательность фраз, которую читатель воспринимает (читает или слышит) прямо и непосредственно. Это отнюдь не означает, что художественная речь — чисто формальное явление; она всецело содержательна, т.к. в ней-то и опредмечен сюжет и тем самым все содержание произведения (характеры, обстоятельства, конфликт, тема, идея). Рассматривая строение произведения, его различные «пласты» и элементы, необходимо сознавать, что эти элементы можно выделить лишь путем абстракции: реально каждое произведение представляет собой нерасчленимую живую целостность. Анализ произведения, опирающийся на систему абстракций, отдельно исследующий различные аспекты и детали, в итоге должен привести

к познанию этой целостности, ее единой содержательно-формальной природы (см. *Форма и содержание*).

В зависимости от своеобразия содержания и формы произведение относят к тому или иному жанру (напр., эпические жанры: *эпос*, *повесть*, *роман*, *рассказ*, *новелла*, *очерк*, *басня* и др.). В каждую эпоху развиваются многообразные жанровые формы, хотя на первый план выходят наиболее соответствующие общему характеру данного времени. Наконец, в Л. выделяют различные творческие *методы* и *стили*. Определенные метод и стиль характерны для Л. целой эпохи или направления; с другой стороны, каждый большой художник создает свои индивидуальные метод и стиль в рамках близкого ему творческого направления.

Л. изучается различными отраслями *литературоведения*. Текущий литературный процесс составляет основной предмет *критики литературной*.

Лит.: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении [кн. 1–3]. М., 1962–65; *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. *В.В.Кожинов*

«ЛИТЕРАТУ́РА РОДНО́Й СТОРОНЫ́» (нем. Heimatliteratur) — направление, возникшее в Германии в последнее десятилетие 19 в. и просуществовавшее до 1933. Ключевое слово в этом определении — Heimat — не немецкое отечество в целом, а то конкретное место, родная сторона, откуда происходил писатель, которую он воспроизводил во всех этнографических и бытовых подробностях, и где жили его герои. «Долой Берлин!» — восклицали поборники «Л.р.с.», изображавшие в своих произведениях (крестьянский роман, филистерская повесть, сельская новелла, деревенская драма) хутор, деревню, небольшое селение. Основная тенденция «Л.р.с.» заключалась в том, чтобы защитить своего героя — крестьянина, мастерового, мелкого собственника — от моральной угрозы, которую нес в себе капиталистический город, где преданы забвению национальные нравственные ценности: добропорядочность, трудолюбие, семейственность, законопослушание, страх Божий. Город с его международной индустрией отрывал от национальной почвы, а это таило в себе опасность превращения бывшего сельского жителя, перебравшегося в город, в люмпена, преступника, революционера. Отсюда — поэтизация деревенской жизни, ценность которой — в устойчивых традициях и прочных связях с природой. «Л.р.с.» была направлена против засилья декадентских «ненемецких» литературных направлений: *символизма*, *импрессионизма*, *натурализма*, хотя, по существу, использовала опыт Э.Золя и его последователей — натуралистов. Своими предшественниками писатели этого направления считали А.Штрифтера, Г.Келлера, В.Раабе, Л.Анценгрубера, отчетливо тяготевших к региональной проблематике. Понятие «Л.р.с.» в 1900 было введено издателями журнала «Родная сторона» Ф.Линхардом и А.Бартельсом, которые в своих статьях призывали бежать из больших городов. Их публицистика носила явно шовинистический характер. Стремясь к оздоровлению литературы, последователи Линхарда и Бартельса беллетристы Л.Гангхофер и Р.Герцог поставляли неискушенному читателю тривиальные романы, замешанные на натуралистических подробностях деревенского быта, плоском юморе и сентиментальности. Представитель этого же направления Г.Френсен снискал успех благодаря роману «Иёрн Уль» (1901) о приключениях в городе крестьянского подростка. Ряд немецких прозаиков рубежа веков, не будучи связаны с «Л.р.с.», разрабатывали в своем творчестве проблематику, близкую этому направлению. В.фон Поленц в романах «Брейтендорфский пастор» (1893), «Крестьянин» (1895), «Помещик из Грабенхагена» (1897) показал крушение патриархального деревенского уклада под натиском городского буржуазного предпринимательства. Л.Н.Толстой чрезвычайно высоко оценил «Крестьянина» за то, что «роман этот весь проникнут любовью к тем людям, которых автор заставляет действовать» (Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 251). К бытописанию деревенских нравов в Рейнской области и в Познани обращалась К.Фибих в романах «Бабья деревня» (1900) и «Сын своей матери» (1906), подчеркивая определяющее биологическое начало в косной психологии крестьянина. Коллективный портрет баварского крестьянства оставил Л.Тома в романах «Андреас Фест» (1905), «Вдовец» (1911), «Грубиян» (1922). Писатель в своих персонажах подчеркивал силу воли, упрямство и жажду наживы.

С приходом нацистов к власти в 1933 «Л.р.с.» претерпевает существенные идеологические изменения, вливаясь как одна из составляющих в официальную литературу третьего рейха. Министерство пропаганды совместно с Имперской палатой литературы установило четыре допустимых литературных стандарта: фронтовая проза, партийная литература, этнологическая проза и патриотический роман (Heimatroman). Последний представлял собой нацистскую модификацию «Л.р.с.». Патриотический роман предполагал воспроизведение истинно германского быта, защиту почвенности, использование германского фольклора, воплощение мистической непостижимости германского духа. Под девизом «Кровь и почва» Г.Кольбенхейер, Г.Блунк, А.Мёгель в своих «патриотических романах» изображали сельского жителя хранителем вечных национальных святынь, наделенным на уровне подсознания неким внутренним единством, чутким и враждебным чужой крови. В послевоенный период «Л.р.с.» окончательно утратила свою актуальность, хотя приверженность немецких писателей своему региону ощутима в творчестве Г.Бёлля (Рейнская область), З.Ленца (Гамбург и его окрестности), Г.Грасса (Силезия), И.Новотного (Лужицкий край). В их творчестве, однако, местный патриотизм неразрывно связан с общегуманистическими духовными ценностями.

Лит.: *Rossbacher K.-H.* Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Stuttgart, 1975; *Ketelsen U.K.* Völkisch-nationale und national-sozialistische Literatur in Deutschland: 1890–1945. Stuttgart, 1976. *В.А.Пронин*

ЛИТЕРАТУ́РА РУ́ССКОГО ЗАРУБЕ́ЖЬЯ см. *Русского зарубежья литература*.

ЛИТЕРАТУ́РНАЯ ОБРАБО́ТКА — запись повествовательного материала при его стилистической и композиционной обработке — форма соавторства рассказчика и профессионального литератора. Примером Л.о. может служить «Кадетский монастырь» (1880) Н.С.Лескова, представляющий собой обработанную запись стенограммы воспоминаний бывшего кадета Г.Д.Похитонова. В 1930-е под ред. М.Горького выходили в Л.о. сборники рассказов рабочих, не владевших писательскими навыками. Значительное распространение Л.о. получили после второй мировой войны в мемуарах фронтовиков, зарубежных антифашистов и государственных деятелей.

ЛИТЕРАТУ́РНАЯ СКА́ЗКА (авторская сказка, писательская сказка) — литературный эпический жанр в прозе или стихах, опирающийся на традицию фольклорной *сказки*. Л.с. уходит своими корнями в сказку народную; фольклорные сказочные повествования часто являлись источниками авторских. Писатели-сказочники Ш.Перро и Х.К.Андерсен вспоминали, что истории, которые они передали в своих сказках, были услышаны ими от народа. А.С.Пушкин записывал народные сказки, и они легли в основу его сказочного цикла. Сказочные традиции родного Русского Севера отразились на творчестве писателей 20 в. С.Г.Писахова и Б.В.Шергина.

Народная сказка входит в литературную повесть еще в Древней Руси, а в Европе оживает в жанре средневекового *рыцарского романа*. 18 в. знакомит читателей с авторскими пересказами и обработками фольклорных сказок. В 19 в. зарождается, а затем достигает своей зрелости собственно Л.с. как жанр — в Европе в творчестве Перро и Андерсена, а также Э.Т.А.Гофмана и В.Гауфа, в России — В.А.Жуковского, П.П.Ершова, Пушкина, В.И.Даля (он впервые ввел в Л.с. сказовую форму повествования, образ сказочника-посредника между писателем и читателем), А.Погорельского, В.Ф.Одоевского, М.Е.Салтыкова-Щедрина, Н.С.Лескова, Л.Н.Толстого и др. Л.с. стала излюбленным жанром русских писателей *Серебряного века*: «демонологические» сказки А.М.Ремизова, сказки-притчи М.А.Кузмина, сказки-новеллы Ф.Сологуба, юмористические «солдатские» сказки С.Черного, лирические поэмы-сказки М.И.Цветаевой. Среди авторов Л.с. — А.Н.Толстой, П.П.Бажов, А.П.Платонов, К.Г.Паустовский, Е.Л.Шварц, К.И.Чуковский, С.Я.Маршак, В.М.Шукшин, С.В.Михалков, В.В.Бианки, Н.Н.Носов, Л.И.Лагин, К.Булычев, Э.Н.Успенский. Из Л.с. зарубежных писателей наиболее известны сказки О.Уайлда, Дж.Родари, А.Милна, А.Линдгрен, Р.Брэдбери, Р.Баха, Дж.Крюса.

Чудесное как в народной, так и в Л.с. не самоцель, не способ удивить читателя, а средство создания идеального сказочного мира, где побеждают благородство, доброта, бескорыстие. По аналогии с классификацией народных сказок среди Л.с. могут быть выделены сказки о животных, волшебные, бытовые, авантюрные; по пафосу — сказки героические, лирические, юмористические, сатирические, философские, психологические; по близости к другим литературным жанрам — сказки-поэмы, сказки-новеллы, сказки-повести, сказки-притчи, сказки-пьесы, сказки-пародии, научно-фантастические сказки, сказки абсурда и др.

Лит.: *Лупанова И.П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. Петрозаводск, 1959; *Леонова Т.Г.* Русская литературная сказка XIX в. и ее отношение к народной сказке. Томск, 1982; *Померанцева Э.В.* Писатели и сказочники / Сост. В.Г.Смолицкий. М., 1988; *Зуева Т.В.* Сказки А.С.Пушкина. М., 1989; *Медриш Д.Н.* Путешествие в Лукоморье: Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград, 1992; *Овчинникова Л.В.* Литературная сказка XX в. Южно-Сахалинск, 2000; *Tolkien J.R.R.* Tree and leaf. Boston,1965.

И.Н.Райкова

«ЛИТЕРАТУ́РНАЯ СРЕДА́» — самое крупное русское литературное объединение в Югославии. Образовано в Белграде в октябре 1934. Основатель и бессменный руководитель — И.Н.Голенищев-Кутузов, историк литературы, поэт и переводчик. «Л.с.» он создавал по образцу парижских литературных кружков, а также московской «*Среды*» Н.Д.Телешова. В «Л.с.» вошли прозаики, драматурги, актеры, режиссеры, ученые, разные по возрасту и политическим взглядам, но объединенные общим отношением к литературе и искусству. Голенищев-Кутузов не препятствовал членам «Л.с.» придерживаться противоположных политических взглядов, называя их «свободными гражданами», но попытки придать дискуссиям нелитературный характер решительно пресекал. «Л.с.» называют иногда «кружком молодых поэтов», хотя в ее составе были люди разного возраста, с различным литературным опытом. Участниками «Л.с.» были поэты Е.М.Кискевич и Е.Л.Таубер, прозаик М.Д.Иванников, режиссер Народного театра в Белграде Ю.Л.Ракитин, поэт, прозаик и литературный критик А.Н.Неймирок, драматург, поэт, литературный и театральный критик Ю.В.Офросимов (Росимов), драматург, актер и поэт В.В.Хомицкий (Вячеславский), историк литературы К.Ф.Тарановский и др. В литературных вечерах принимали участие Л.А.Алексеева, В.Л.Гальский, И.С.Гребенщиков, Н.К.Гриневич, А.П.Дураков, Р.В.Плетнёв, М.А.Погодин, Е.В.Аничков, В.В.Шульгин, С.В.Топор-Рапчинская. Заседания «Л.с.» проходили по средам в помещении, в котором размещался *Союз русских писателей и журналистов в Югославии*, в *Русском доме имени Императора Николая II*. На заседаниях читали стихи, рефераты, прозаические произведения, отрывки из пьес. Проводились обсуждения новых книг, выходивших в России и в эмиграции. В 1935 в Белграде поэты «Л.с.» издали сборник «Литературная среда. Сборник первый», в который вошли стихи Гальского, Голенищева-Кутузова, Гребенщикова, Л.Девель, Дуракова, Кискевича, Неймирока, Погодина, Б.Смагина, Таубер. Последнее заседание «Л.с.» состоялось в 1938.

Г.П.Манчха

«ЛИТЕРАТУ́РНОЕ СОДРУ́ЖЕСТВО» — основанное осенью 1929 в Варшаве литературное сообщество деятелей русской эмиграции, позднее названное «Литературная секция союза русских писателей и журналистов». «Л.с.» просуществовало шесть лет. Последнее его собрание состоялось весной 1935. Почетным президентом содружества был Д.В.Философов. В «Л.с.» входили Лев Гомолицкий, Георгий Сорогонин, Александр Хирьяков, Сергей Войцеховский, Всеволод Байкин, Петр Прозоров, Евгения Вебер, Владимир Бранд и др. Первоначально собрания проходили в домашней обстановке, на квартирах его участников, а затем в редакции газеты «За свободу!» и Русском политическом комитете. «Л.с.» имело широкую программу докладов и публичных выступлений. Отчеты о собраниях появлялись в газетах «За свободу!», «Молва», «Меч». Расцвет «Л.с.» приходится на 1931–32. На собраниях звучали стихи молодых поэтов, доклады на историко-литературные и историко-культурные темы. Здесь выступали К.Бальмонт и И.Северянин. В работе содружества также участвовали польские литераторы (Ю.Чапский, Р.Блют, В.Слободник, Ю.Тувим). Много внимания уделялось эмигрантской литературе. Стихи поэтов «Л.с.» представляют собой погружение в прошлое, воскрешение в лирике образа канувшей в небытие России.

О.В.Розинская

«ЛИТЕРАТУ́РНО-ХУДО́ЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖО́К В САН-ФРАНЦИ́СКО» начал собираться в 1921 на квартире у бывшей бесстужевки, поэтессы Елены Петровны Грот (1891–68). Совместно с Ф.А.Постниковым, издателем еженедельной «Русской газеты», ею был организован журнал «Родные мотивы», в котором печатались русские калифорнийцы, в частности, живший тогда в Сан-Франциско С.И.Гусев-Оренбургский. На основе «Л.-х.к.» возникает и драматический кружок, вскоре выделившийся в самостоятельную труппу, дававшую спектакли два раза в месяц и поставившую в 1923 пьесу в стихах Е.Грот «Карнавал жизни».

С приездом в 1923 в Сан-Франциско А.П.Ющенко (в прошлом морского офицера, в будущем профессора философии) кружок оформился организационно. Ющенко был избран его председателем. Осенью 1924 «Л.-х.к.» принял устав. Число участников достигло 80. Для встреч кружковцы снимали подвал на отдаленной от центра Черри Стрит. Для более узкого круга лиц проводились еще и домашние пятницы. В числе основных участников была поэтесса Ольга Александровна Ильина (1894–1991), дочь члена Государственной думы, правнучка Е.А.Баратынского. В печати она выступила в годы первой мировой войны. В 1926 по совету поэта-эгофутуриста А.Масаинова, жившего тогда в Калифорнии, Ильина издала свой первый сборник «Молчание звезд» (Париж), стихи из которого ранее читались на вечерах кружка. Там же она читала свою поэму «Колокол». Позднее Ильина стала писать прозу по-английски: роман «Dawn of the eighth day» (N.Y., 1951) о жизни в Казани до прихода в город красных. Последняя ее известная публикация относится к 1988 (три стихотворения в филадельфийском альманахе «Встречи»).

Наиболее одаренным поэтом кружка был Борис Николаевич Волков (1894–1953). Его первая публикация в эмиграции относится к 1921. В 1934 в Берлине он выпустил единственную книгу стихов «В пыли чужих дорог», работал над книгой о Монголии «В стране золотых Будд», отрывки из которой появились в печати. В его поэзии ощутимо влияние Н.Гумилева. Из прозаиков, связанных с кружком, выделяется Петр Балакшин, под редакцией которого (под псевд. Б.Миклашевский) в 1936–37 выходил альманах «Земля Колумба». Известность получил роман участницы кружка Нины Фёдоровой «Семья» (1952), первоначально вышедший на английском языке (1940). Почетный член кружка — писательница Александра Мазурова, жившая в США с 1919. Она печаталась в эмигрантских журналах «Перезвоны» и «Числа». В 1929 вышел ее роман «Земля» с предисловием Г.Гребенщикова. О жизни содружества Мазурова вспоминала: «Мы, разумеется, во многом расходились (чем, как не спорами, отличалась русская дореволюционная интеллигенция!). Разногласия не вредили, а оживляли планы и возможности. Конечная цель и традиция у нас были общие; различия были во вкусах, темпераментах, в уклоне и опыте» (У Золотых Ворот: Сборник рассказов, стихов и статей. Сан-Франциско: Изд. Л.-х.к., 1957. С. 112). Ющенко устраивал тематические вечера, посвященные «Двенадцати» (1918) А.Блока и жившим в Китае писателям Всеволоду Иванову и Михаилу Щербакову; редактировал «Дымный след» (Сан-Франциско, 1925. Вып. 1) — первый коллективный сборник кружковцев. Вторым коллективным изданием явился «Калифорнийский альманах» (1934), который вышел под редакцией Балакшина, Е.Малоземовой (журналистки и лектора Калифорнийского университета, в будущем председательницы «Л.-х.к.»), Н.Л.Лаврова и В.И.Шнееровой. Как итоговый задуман сборник «У Золотых Ворот» (1957). Авторский состав был шире, чем в предыдущих сборниках, благодаря участию литераторов, приехавших в Калифорнию после второй мировой войны из Европы и с Дальнего Востока. Раздел прозы содержал рассказы Н.Нарокова, Мазуровой, Фёдоровой, Балакшина, П.Лапикена, А.Васильковской, Р.Берёзова, а также несколько рассказов литераторов-любителей, что вообще было характерно для «Л.-х.к.», в котором грань между профессионализмом и любительством не всегда была четко обозначена. «Л.-х.к.» объединял литераторов не всего штата, а только Сан-Франциско и окрестностей. Терпимость к дилетантизму была вынужденной уступкой слишком ограниченного круга творческой интеллигенции, добровольно остающейся русскоязычной в условиях, которые сильнее способствовали ассимиляции, чем развитию национальной культуры.

Вадим Крейд

«ЛИТЕРАТУ́РНО-ХУДО́ЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖО́К И́МЕНИ АВГУСТЕ́ЙШЕГО ПОЭ́ТА К.Р.» — объединение молодых поэтов, музыкантов, певцов «русского Харбина», основанное 25 октября 1938 и просуществовавшее до 1945 (первоначальное название — «Кружок монархического объединения»). В «Л.-х.к.» принимали участие также представители старшего поколения: В.Ф.Иванов, П.Ф.Фёдоровский и др. Председатель — В.А.Морозов, юрист и педагог. Драматической секцией руководил Н.Ю.Артемьев. Свои стихи и рассказы члены кружка публиковали в журнале «Рубеж». Сборники стихов выпустили: Фаина Дмитриева («Цветы в конверте», 1940), Григорий Сатовский-Ржевский («Золотые кораблики», 1942), Елена Недельская («У порога», 1940; «Белая роща», 1943). Посмертно вышел сборник стихов юной поэтессы Нины Завадской «Светлое кольцо» (1943). В 1939 в Харбине был издан роман Галины Морозовой «Лана».

Е.П.Таскина

«ЛИТЕРАТУ́РНО-ХУДО́ЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖО́К ПРИ ХАРБИ́НСКОМ КОММЕ́РЧЕСКОМ СОБРА́НИИ» — организованный в 1922 (существовал до 1925?) по инициативе комитета старшин Коммерческого собрания в Харбине кружок местных литераторов, художников, музыкантов и артистов, цель которого состояла в оживлении культурной жизни Харбина «путем взаимных литературно-артистических встреч, устройства вечеров, спектаклей, концертов, студий, издания органа печати» (Новая русская книга. 1922. № 9. С. 34). 30 июля 1922 состоялось общее собрание членов «Л.-х.к.», на котором было избрано правление в составе председателя М.Э.Гильчера, заместителя председателя Е.Х.Нилуса, казначея А.Л.Гальперина, секретаря Н.П.Орлова, А.Д.Лаврентьева, С.И.Гусева-Оренбургского, В.Я.Ротта, Ю.Е.Эльясона, П.Ф.Григорьева, Э.Л.Меттера и Н.И.Сусанина. Впоследствии состав правления менялся, в частности, уехавшего Гусева-Оренбургского заменил С.Г.Скиталец, и дополнился представителями от группы художников Я.Л.Лихоносом и В.А.Фирсовым-Шибаевым. К началу сентября кружок насчитывал ок. 100 членов. Кроме публичных вечеров и спектаклей по субботам кружок устраивал закрытые вечера. С чтением своих произведений выступали поэты Ф.Л.Камышнюк, Лео-

нид Б. (Л.В.Барташев), Т.Баженова, писатели Гусев-Оренбургский, Николай Орлов; с докладами — профессора Н.В.Устрялов, Л.Кожеуров и др. Один из вечеров был посвящен памяти А.Блока: доклады прочитали Устрялов, Ротт, Камышнюк, Гусев-Оренбургский, Скиталец. На вечере, посвященном 30-летию творческой деятельности М.Горького, с воспоминаниями о нем выступил Скиталец. В конце 1922 «Л.-х.к.» пополнился бывшими членами *Общества писателей и журналистов в Харбине* и участниками литературной студии, организованной Устряловым. Литературная секция кружка издавала печатный орган, в его редколлегию входили Гильчер, Ротт и Скиталец: в марте 1923 вышла в свет первая тетрадь журнала «Сунгарийские вечера» (см.: Новая русская книга. 1923. № 5/6. С. 62). Вторую тетрадь, в которой, как объявила редакция, должны были быть напечатаны рассказ Б.Пильняка и статья Ф.Кони, выпустить не удалось.

Лит.: *Дяо Шаохуа.* Художественная литература русского зарубежья в городе Харбине за первые 20 лет (1905–1925 гг.) // Россияне в Азии: Литературно-исторический ежегодник. Торонто. 1996. № 3.

Т.И.Бычихина

ЛИТЕРАТУ́РНЫЕ ОБЪЕДИНЕ́НИЯ В НИ́ЦЦЕ. Ницца — второй по значению центр русского рассеяния во Франции. В 1930 там был организован литературный кружок «Четверг» под председательством писателя Л.Г.Мунштейна (Лоло); товарищ председателя — О.А.Волжанин, секретарь — Г.В.Евангулов; в инициативную группу вошли А.А.Плещеев, С.И.Таубе, Н.Д.Крачковский и др. Членами кружка были: Н.М.Беляев, Е.А.Блинова, К.А.Вогак, Н.Б.Вольская, Н.Я.Рощин. На «Четвергах» читались главы из романов Вольской и Беляева, юмореска Лоло «Милый мальчик», рассказы Крачковского и Рощина, стихи Евангулова, «Воспоминания о встречах с Блоком и Гумилевым» Вогака; стихи, миниатюра «Курантъı», а также пьеса-сказка «Милитриса Кибирьевна» Блиновой. В первых числах мая 1930 был организован вечер, посвященный Л.Н.Андрееву.

В Ницце существовало «Литературное содружество», организованное также в 1930. Его членами были Вогак, Волжанин, Вольская, Евангулов, В.О.Квитницкий. На встречах читались и обсуждались стихи и проза членов содружества, новинки текущей периодики (выпуски парижского журнала «Числа»). 30 ноября 1930 состоялся вечер, посвященный памяти А.Блока (со вступительным словом Евангулова и докладом Вогака о значении поэта в русской литературе). Вечер 13 декабря 1930 был посвящен творчеству Евангулова. В 1930–1933 проходили еженедельные чтения лекций и докладов на «Литературно-философских беседах», посвященных главным образом творчеству И.С.Тургенева, Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского, на которых с докладами выступили В.Н.Ильин, С.О.Карцевский, Вогак, Н.В.Цыпкин-Дедушка.

Любительские объединения были представлены «Литературно-художественным кружком», «Литературным кружком русской молодежи» под руководством педагога Н.А.Томиловой и «Литературно-музыкально-художественным кружком». Первое объединение было создано в январе 1926, и его первое «утро» было посвящено памяти Л.Н.Толстого. «Литературный кружок русской молодежи» занимался организацией Дней русской культуры, прошедших 28 мая и 19 июня 1932. Третий из названных кружков существовал в середине 1930-х.

Т.Л.Воронина

ЛИТЕРАТУ́РНЫЕ СВЯ́ЗИ И ВЛИЯ́НИЯ — одна из главных особенностей *литературного процесса*, заключающаяся в постоянном взаимодействии литератур, в усвоении (и преодолении) одной литературой художественного опыта другой. Различают: литературу, оказывающую влияние, воспринимающую влияние и т.наз. посредника — mediateur (термин введен французской школой компаративизма). Роль посредника могут играть целые литературы (посредником в связях русской литературы с зарубежными длительное время была французская, позднее — немецкая и английская литературы), *литературные кружки*, отдельные писатели, театральные коллективы. От Л.с. следует отличать историко-типологические аналогии или схождения, возникающие при отсутствии или минимальном количестве непосредственных контактов между литературами. Таковы аналогии в развитии древнего *эпоса*, ранних форм *лирики*.

Закономерность прохождения национальных литератур через сходные стадии определяет характер и направление Л.с. Для европейских литератур такими стадиями были *Возрождение*, *барокко*, *классицизм*, *романтизм*, *реализм* и др. Обычно литература, достигшая более высокой стадии развития, оказывает определяющее воздействие на другие литературы. Таково влияние итальянского Возрождения 15–16 вв., французского классицизма 17 в., английского и французского *Просвещения* 18 в., немецкого, а затем английского и французского романтизма начала 19 в., английского и французского реализма середины 19 в. на литературы разных стран. С конца 19 в. началось мощное воздействие на мировую культуру русского реализма, дополненное позднее, в начале 20 в., воздействием различных авангардистских течений. Однако процесс литературных взаимосвязей сложен: возможны и встречные тенденции, когда художественные формы и стили, относящиеся к более ранним стадиям развития, оказывают воздействие на последующие. Таково обращение романтиков 18 — начала 19 в. к фольклору; романтиков и реалистов — к У.Шекспиру; яркий пример — творческое переосмысление традиций античности на протяжении всей истории европейской культуры (воздействием античного наследия, а также христианской символики и образности в значительной мере обусловлена общность идей, тем, мотивов и сюжетов европейских литератур — исследования Р.Курциуса и Э.Ауэрбаха). При этом роль «восприемника» далеко не пассивна: как правило, восприятие влияния диктуется внутренними потребностями данной литературы, ее «встречными течениями» (А.Н.Веселовский) и особенностями эволюции. Взаимодействие влияния со «встречными течениями» приводит к творческой переработке опыта других литератур и вместе с тем — к борьбе с внешним подражательством, к пробуждению самобытных творческих сил нации, обострению интереса к народным основам искусства. В целом Л.с.и в. играют в истории мировой культуры продуктивную роль. Они приводят к ускорению литературного процесса (развитие русской литературы 18 — начала 19 в. до А.С.Пушкина, «ускоренно» воспроизводившей основные этапы истории западноевропейских литератур), к сокращению некоторых стадий (отсутствие развитого романтизма в большинстве литератур Востока), к одновременному возникновению и сосуществованию различных стадий и форм (в японской литературе с 1920-х реализм развивается в сложном переплетении с *натурализмом*, *модернизмом*).

Интерес к проблемам литературных связей возрос в конце 18 — начале 19 в. вместе с небывалым усилением межлитературных общений. Этот процесс был отмечен И.Г.Гердером, а затем И.В.Гёте (см. *Всемирная литература*). В конце 19 — начале 20 в. от общего *литературоведения* отпочковалась специальная научная дисциплина, изучающая Л.с.и в. — компаративистика, или сравнительное литературоведение (см. *Сравнительно-историческое литературоведение*), в развитие которого большой вклад внесли французские ученые (Ф.Бальдансперже, П.ван Тигем, Поль Азар и др.). В России изучение Л.с.и в. не получило столь широкого размаха, как на Западе, но оно имело то преимущество, что проблема влияний рассматривалась как составная часть *исторической поэтики*, единого историко-литературного процесса (работы Веселовского).

Лит.: Из истории связей славянских литератур: Сб. ст. М., 1959; Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур: Материалы дискуссии. М., 1961; Из истории литературных связей XIX в.: Сб. ст. М., 1962; Шекспир и русская литература. М.; Л.,1965; *Конрад Н.И.* Запад и Восток: Статьи. М., 1966; *Жирмунский В.М.* Литературные течения как явление международное. Л., 1967; *Кулешов В.И.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX в. (первая половина). 2-е изд., М., 1977; *Алексеев М.П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л, 1984; *Baldensperger F., Friederich W.P.* Bibliography of comparative literature. Chapel Hill, 1950; *Friederich W.P.* Outline of comparative literature... Chapel Hill, 1954; Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte. Tübingen, 1951. Folge 2, 1958; *Kraus W.* Probleme der vergleichenden Literaturgeschichte. Berlin, 1963; *Gugard M.F.* La littérature comparée. 5 éd. P., 1969. *Ю.В.Манн*

ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ БЫ́Т — особые формы быта, человеческих отношений и поведения, порождаемые *литературным процессом* и составляющие один из его исторических *контекстов*; термин введен Б.М.Эйхенбаумом и Ю.Н.Тыняновым (в 1927–29). Л.б., не являясь определяющим фактором литературной эволюции, может играть весьма существенную роль в динамике литературного процесса.

«ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ КРУЖО́К» — официальное название русского литературного объединения в Ревеле (Таллине), основанного в 1898 местными русскими — любителями словесности и возобновившего свою деятельность в начале 1919, после перерыва, вызванного немецкой оккупацией и событиями гражданской войны. «Л.к.» — единственная русская литературная организация в Эстонии, сохранившая преемственную связь с дореволюционной литературной и культурной традицией. В 1920 был принят и официально зарегистрирован новый устав кружка, объединявшего как писателей, так и любителей литературы. Председателем «Л.к.» с 1919 по 1933 был Александр Симонович Пешков (1881–1942), бывший министр Северо-Западного правительства, с 1928 — директор таллинской русской гимназии. Многолетний секретарь «Л.к.» — Мария Ильинична Падва (1876–1951), сумевшая в трудные годы революции и немецкой оккупации сохранить имущество и библиотеку кружка. К началу 1920 в «Л.к.» входило 96 членов, к концу 1921 — 139, в 1927 — 158, затем число его членов сокращается (в 1932–1933 — 35). Среди активных членов «Л.к.» в 1920-е — А.А.Баиов, Г.И.Тарасов, П.М.Пильский, С.П.Мансырев, В.С.Соколов. На заседаниях «Л.к.» читались доклады на литературные и общекультурные темы, обсуждались новинки литературы, выступали поэты и прозаики (И.Северянин, молодые местные авторы); в кружке устраивались «Литературно-художественные четверги» с музыкальным отделением, проводились литературные конкурсы. Деятельность «Л.к.», весьма оживленная в 1920–21, с 1922 отмечена затянувшимся кризисом, преодоленном лишь в конце 1926 после разработки программы кружка на новый год. В 1926–29 кружок был одним из организаторов проведения в Таллине «Дня русского просвещения», ежегодного праздника русской культуры в Эстонии. Летом 1927 «Л.к.» провел литературный конкурс, в котором приняло участие 20 авторов. Премии были удостоены в области прозы В.А.Никифоров-Волгин и П.М.Иртель, вскоре ставшие ведущими русскоязычными литераторами Эстонии, в области поэзии — И.А.Шефер (рано умерший молодой поэт) и Б.В.Свободин. После очередного вечера молодых поэтов 28 января 1929 при «Л.к.» была создана секция поэтического творчества «Чугунное кольцо» (Н.Рудникова, Г.Тайга, И.Борман, Н.Некрасова-Дудкина, Иртель, Ю.Иваск, Шефер) — кружок в кружке. Однако со второй половины 1929 в деятельности «Л.к.» вновь заметны признаки упадка, число членов сокращается, собрания становятся редкими и малолюдными. В середине 1930-х можно заметить некоторое оживление деятельности кружка — прежде всего благодаря молодежи (Иртель, Б.А.Нарциссов, Иваск, К.К.Гершельман, Е.А.Базилевская, к которой перешло руководство кружком, хотя председателем числился художник старшего поколения Н.Ф.Роот). Со второй половины 1937 деятельность кружка постепенно затухает, и в 1938–1940 прекращается. После установления советской власти в Эстонии летом 1940 все русские общества и организации были закрыты. Этим формально был положен конец существованию «Л.к.» *С.Г.Исаков*

ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ КРУЖО́К ПРИ О́БЩЕСТВЕ «СВЯТОГО́Р» В НА́РВЕ — литературная секция, возникшая в конце 1927 при русском спортивно-просветительном обществе «Святогор» (основано в октябре 1927) и вскоре превратившаяся в самостоятельный литературный кружок. Его возглавил журналист и актер С.В.Рацевич (в будущем мемуарист), важную роль в деятельности кружка играл прозаик В.А.Никифоров-Волгин, позже заменивший уехавшего Рацевича на посту председателя кружка. 21 декабря 1927 состоялось первое собрание литературной секции, на котором был заслушан доклад А.Дружинина «Философия Максима Горького». Подводя итоги первого года работы, один из участников писал: «Литературный кружок ставит своей задачей ознакомление членов с литературой и изучение ее, русской в первую очередь и мировой — вообще. Художественная литература — наиболее верный путь для воспитания в молодежи начал добра, гуманности, свободы, красоты, наиболее действенный толчок к работе над собой и осознанию жизни и своего места в ней. Этот путь, этот толчок и есть то, чего ищет от своей работы кружок» (Л. Итоги нашей работы // Всходы: Литературно-общественная газета спортивно-просветительского общества «Святогор» в Нарве. 1928. Декабрь. С. 2). Деятельность кружка «Святогор» была особенно оживленной и многообразной в 1928–32. Регулярно устраивались литературные «среды» (позже «четверги»), на которых читались и обсуждались доклады (присутствовало обычно 40–50 человек). Повышенное внимание в 1928–30 к произведениям

советских писателей (С.Есенина, Б.Пильняка, М.Булгакова, И.Эренбурга, Е.Замятина, П.Романова и др.) вызывало недовольство части нарвского русского общества (в Нарве одну треть населения составляли русские) и в октябре 1929 кружку пришлось устроить публичный диспут на тему «Почему мы разбираем советскую литературу?». Однако на собраниях кружка рассматривались и произведения писателей-эмигрантов, а многие члены кружка, в частности, его председатель Никифоров-Волгин, проявляли интерес к религиозно-философским вопросам и участвовали в деятельности религиозно-философского кружка при «Святогоре». Устраивались также литературные суды и диспуты, «вечера личного творчества», на которых выступали поэты и прозаики.

В 1928 планировался выпуск литературного журнала «Святогор», в котором должны были сотрудничать молодые русские авторы, но этот план не был осуществлен. Кружок выпустил в декабре 1928 один номер газеты «Всходы», участвовал в проведении Дней русского просвещения, сумел наладить связи с деревней, оказывал помощь сельским кружкам русского Принаровья. В конце 1934 при «Святогоре» организовался «Кружок творческой самодеятельности русской молодежи», который должен был объединить молодых поэтов, прозаиков, музыкантов и художников Нарвы и Принаровья. В состав кружка входили поэты Т.Бух, Д.Ермолов, В.Чижов, прозаики Никифоров-Волгин, Б.Подгорский, В.Шмаков, Н.Надпорожский, В.Окснер и др. В его работе принимали участие поэты-любители из принаровских деревень. В конце 1936 и начале 1937 общество «Святогор» пережило тяжелый кризис и фактически распалось. Нарвские поэты и прозаики объединились в новый литературный кружок, созданный в сентябре 1935 при Русском общественном собрании. Позже он получил имя А.С.Пушкина и просуществовал до 1940. *С.Г.Исаков*

ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ ПРОЦЕ́СС — совокупность общезначимых изменений в литературной жизни (как в творчестве писателей, так и в литературном сознании общества), т.е. динамика литературы в большом историческом времени. Формы (типы) движения литературы во времени весьма разнородны. Л.п. присуще как поступательное движение (неуклонное возрастание личностного начала в литературном творчестве, ослабление канонических начал жанрообразования, расширение диапазона выбора писателем форм), так и циклические изменения: зафиксированное теорией ритмическое чередование первичных и вторичных стилей (Дм.Чижевский, Д.С.Лихачев). Л.п. (как и художественная жизнь в целом) зависит от общественно-исторических явлений; вместе с тем Л.п. обладает относительной самостоятельностью, в его составе существенны специфические, имманентные начала. Л.п. не свободен от противоречий, включая в себя не только мирно-эволюционные, но и революционные (взрывные) начала. Главное же, он ознаменован периодами как подъема и расцвета («классические» этапы национальных литератур), так и кризисами, временами стагнации и упадка. В составе литературной жизни различимы явления локальные и временные — с одной стороны, с другой же — структуры надвременные и статичные (константы), нередко именуемые *топикой*. Литература «располагает запасом устойчивых форм, которые актуальны на всем ее протяжении», а потому правомерен и насущен взгляд на него «как на эволюционирующую топику» (Панченко А.М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 240, 236). Топика составляет фонд литературной преемственности, который уходит своими корнями в архаику и от эпохи к эпохе пополняется. В его составе — как арсенал универсально значимых художественных форм (стилевых и жанровых), так и феномены собственно содержательные: мифопоэтические смыслы, типы эмоциональной настроенности (возвышенное, трагическое, смех), нравственные феномены и философские ситуации. В сферу литературной топики входят также обладающие устойчивостью *мотивы* и т.наз. «*вечные образы*».

Национальные и региональные литературы определенных периодов используют фонд преемственности по-разному, избирательно, расставляя свои акценты и дополняя наличествующую топику. Каждая из литературных эпох представляет собой особое, неповторимо индивидуальное вместилище художественных феноменов, пришедших из прошлого и в чем-то существенно пополненных ею самой. Л.п. и является совокупностью различных состояний литературы, которые сменяют друг друга, а вместе с тем обладают чертами родства. Одно состояние литературы либо «перетекает» в другое плавно и постепенно (напр., становление в итальянской литературе 13–15 вв. ренессансных начал), либо (в отдельных случаях) сменяется резко и стремительно («слом» художественной жизни в России первых послереволюционных десятилетий). Периоды и этапы литературного развития (при всей специфичности каждого из них) не полярны друг другу. Каждое последующее состояние литературной жизни не отменяет предыдущее, хотя очень многое из художественного опыта прошлых эпох может быть сильно потеснено. Сменяющие друг друга состояния литературной жизни бывают ознаменованы как ее обновлением, так и варьированием ее констант (топики). Чем теснее соединены в определенной художественно-литературной общности наследование традиций и энергия обновления словесного искусства, тем она богаче и плодоноснее (такова, напр., эпоха *Возрождения*). Напротив, литературные движения, воспринимавшие себя исключительно как хранители прошлого (напр., музейно-филологическая культура Александрии в эпоху эллинизма) или же в качестве «чистых новаторов», пренебрегающих предшествующим опытом, не сыграли значительной роли во всемирном Л.п. Хронологические границы между стадиями литературного развития неизменно оказываются неопределенными и размытыми. В то же время стадиальность литературного развития составляет некую глубинную реальность Л.п. Вслед за Дж.Вико и И.Г.Гердером предпринимались попытки осмыслить исторический процесс как целое. Таковы трактат Ф.Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–96) и статья В.А.Жуковского «О поэзии древних и новых» (1811), второй том «Эстетики» Гегеля (учение о сменявших друг друга символической, классической, романтической формах искусства), соотнесение этапов художественного творчества с общественно-экономическими формациями в *марксистском литературоведении*. В 1970-е обрела влиятельность концепция стадиальности литературного развития, предложенная Н.И.Конрадом: древние (античные) литературы сменяются средневековыми и — через глобально трактуемое Возрождение — литературой Нового времени. В составе

последней современными учеными (в основном применительно к европейскому региону) выделяются такие международные явления, как *барокко*, *классицизм*, *Просвещение*, *романтизм*, *реализм*, *модернизм*. Сопоставляя литературные эпохи разных регионов, одни ученые констатируют общность стадий литературного развития на Западе и Востоке и полагают, что выявленные первоначально в западноевропейских литературах Возрождение, барокко, Просвещение имели место также в восточных странах (Конрад). Эта гипотеза, искусственно «выпрямляющая» *всемирную литературу*, вызывала возражения у других ученых, акцентирующих разнокачественность культур и литератур Запада и Востока. В последнее время подчеркивается своеобразие восточноевропейского и, в частности, русского культурно-художественного развития, во многом предопределенного влиянием исихазма в 14–15 вв. (первоначально византийского); в этой связи о предвозрождении говорится не столько как об универсальной стадии культуры, сколько как о мощном и влиятельном восточноевропейском движении (Лихачев, И.Мейендорф, Г.М.Прохоров).

Современные литературоведы (вслед за М.М.Бахтиным, считавшим «главными героями» Л.п. *жанры* и обосновавшим понятие романизации литературы) выделяют три исторически сменявших друг друга типа литературного творчества: дорефлективный традиционализм (фольклорно-мифологическая архаика), рефлективный традиционализм (от древнегреческой классики 5 в. до н.э. до середины 18 в.), «посттрадиционалистская» эпоха, характеризующаяся неканоничностью жанровой поэтики (С.С.Аверинцев); или (в несколько иной терминологии) выделяются следующие стадии литературного развития: 1) архаическая, мифопоэтическая; 2) традиционалистско-нормативная; 3) индивидуально-творческая, опирающаяся на принцип историзма (П.А.Гринцер). Не менее сложны, чем связи литературных эпох, соотношения между литературами разных стран, народов, государств, каждая из которых специфична и самобытна. Здесь тоже имеет место диалектика сходств и различий, к пониманию которой приближается литературоведение, преодолевающее стереотипы европоцентризма. Литературы разных стран и народов, а также пути их исторического становления и развития разнокачественны, что составляет высочайшую ценность мировой культуры. Эта разнокачественность литератур не исключает моментов общности между ними. Литературам отдельных народов принадлежит роль незаменимых инструментов в оркестре мировой культуры. Эта общая жизнь литератур разных стран, регионов, народов и дает основание говорить о Л.п. в масштабе всемирно-историческом: самобытные литературы отдельных народов, стран, регионов движутся в историческом времени по разным дорогам, в различных темпах, но — в одном, общем для всех направлении, и при этом сохраняют общие всем им качества. Литературная жизнь человечества, говоря иначе, отмечена ее глубинным единством, как в историческом времени, так и в географическом пространстве. Схождения литератур разных стран и народов, начала общности между ними имеют двоякую природу. Во-первых, социально-культурные образования (в т.ч. литературно-художественные феномены) обладают типологическим сходством, обусловленным единой природой человека и общества. Во-вторых, существенным аспектом истории человечества являются международные культурные связи, неизменно присутствующие и в литературной жизни. Едва ли не самое масштабное явление в области международных литературных связей Нового времени — интенсивное воздействие западноевропейского опыта на иные регионы (Восточная Европа и неевропейские страны и народы). Этот всемирно значимый культурный феномен, именуемый европеизацией (или вестернизацией и модернизацией), истолковывается и оценивается по-разному: в одних случаях — по преимуществу негативно, как унифицирующий и искажающий национальную жизнь (Н.С.Трубецкой), в других — апологетически, как знаменующий благой сдвиг в истории человечества (Л.М.Баткин). В истории незападноевропейских литератур, по мысли Г.Д.Гачева, подтягивание литературно-художественной жизни под западноевропейский образец порой влекло к ее денационализации и обедняло, но со временем испытавшая сильное иноземное влияние культура, обнаруживая национальную упругость и стойкость, осуществляла критический отбор чужеземного материала и тем самым обогащалась (Гачев, 113, 158).

Система понятий, ориентированная на изучение Л.п., не является достаточно стабильной и устойчивой. При рассмотрении сменяющих одна другую литературно-художественных общностей ученые пользуются терминами: международное литературное течение (В.М.Жирмунский), течение и направление (Г.Н.Поспелов), стиль (Д.С.Лихачев), художественная система и творческий метод (И.Ф.Волков), типы литературного сознания (литературоведы ИМЛИ). Л.п. в пределах определенной страны и эпохи включает в себя как вновь создаваемые словесно-художественные произведения, социально и эстетически разнокачественные (от высоких образцов до эпигонской и *массовой литературы)*, так и формы бытования литературы (современной и прошлой): публикации, издания, литературную критику и литературоведение, а также читательские отклики в многообразии их форм. Порой значительные произведения становятся достоянием Л.п. гораздо позже их написания (поэзия Ф.Гёльдерлина, многие стихи Ф.И.Тютчева, ряд произведений А.А.Ахматовой, В.В.Розанова, М.А.Булгакова, А.П.Платонова). С другой стороны, важным звеном Л.п. отдельных эпох оказываются факты, малозначительные в масштабах истории национальной литературы. Таковы увлечение *мелодрамой* во Франции 19 в., в России — С.Я.Надсоном в 1880-е, И.Северяниным в 1910-е. Первоначально факты Л.п. осознаются критикой, прежде всего — в *обозрениях* текущей литературы, которые в России 1820–30-х обладали полнотой едва ли не энциклопедической. В 20 в. формой осмысления текущего Л.п. и одновременно актом воздействия на него стали дискуссии в печати, а также на писательских конференциях, симпозиумах, съездах. Опыты изучения Л.п. отдельных эпох активизировались, начиная с 1920-х, когда возрос интерес к писателям второго ряда, к массовой литературе и было обращено внимание на перемещение периферийных явлений литературы в ее центр и обратно (Ю.Н.Тынянов).

Лит.: *Благой Д.Д.* Литературный процесс и его закономерности // Он же. От Кантемира до наших дней. М., 1972. Т. 1; *Конрад Н.И.* Запад и Восток: Статьи. 2-е изд. М., 1972; *Померанц Г.С.* Некоторые вопросы литературного процесса на Востоке // Литература и культура Китая. М., 1972; *Лихачев Д.С.* Развитие литературы X–XVII вв.: Эпохи и стили. Л., 1973; Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974; *Жирмунский В.М.* Литературные течения как явление

международное // Он же. Сравнительное литературоведение. Запад и Восток: Статьи. Л., 1979; *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; *Поспелов Г.Н.* Стадиальное развитие европейских литератур. М., 1988; *Гачев Г.Д.* Неминуемое: Ускоренное развитие литературы. М., 1989; *Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. 2-е изд. М., 1989; *Гринцер П.А.* Сравнительно-историческое литературоведение и историческая поэтика // Изв.ОЛЯ. 1990. № 2; *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992; *Григорьева Т.П.* Дао и Логос (встреча культур). М., 1992; *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Черноиваненко Е.М.* Литературный процесс в историко-культурном контексте. Одесса, 1997.

В.Е.Хализев

ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ ФА́КТ — термин Ю.Н.Тынянова, выдвинутый им в статье «О литературном факте» (1924; в книге «Архаисты и новаторы», 1929, название статьи — «Литературный факт»), а также в статье «Вопрос о литературной эволюции» (1927; в книге «Архаисты и новаторы» — «О литературной эволюции»). Концепция Л.ф. связана у Тынянова с развивавшейся им идеей системности *литературы* как «динамической речевой конструкции» и литературной эволюции как «скачка» и «смещения». По Тынянову, то или иное явление речевого быта (*заумь*, *шарада*, дружеское письмо) в определенный момент начинает осознаваться как принадлежащее сфере литературы и выдвигается в центр, в то время как становящееся неактуальным вытесняется на периферию.

ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ ЯЗЫ́К — стандартная полифункциональная форма существования национального языка, обслуживающая, в первую очередь, область официального быта: государство и общество, прессу, школу (иными словами, это язык общенормативных грамматик и словарей). «По вертикали» (т.е. аксиологически) Л.я. противостоит языку неофициального быта: территориальным и социальным диалектам, просторечию, некодифицированной разговорной речи. «По горизонтали» (т.е. функционально) Л.я. противостоит небытовым формам существования языка, а именно языкам материальной и духовной культуры (имеются в виду не разные «естественные», а разные социокультурные языки — своего рода «языки в языке»). Их различие с Л.я. уходит корнями в общее различие между тремя глобальными сферами культуры: бытом, с одной стороны, и материальной и духовной культурой, с другой. Специализированные отрасли материального и духовного творчества делают установку на эволюцию, изменение, открытие нового; быт же направлен в основном на генезис, т.е. на воспроизведение, умножение, тиражирование достигнутого ранее в других областях, а также на координацию работы узких сфер социокультурной деятельности. Пользуясь романтическим образом В.Хлебникова, противоречия, возникающие в культуре между эволюцией и генезисом, можно назвать конфликтом «изобретателей» и «приобретателей»: экономика «приобретает» достижения материальной культуры, идеология — достижения культуры духовной; политика пытается примирить и увязать экономику с идеологией. В обществе такого типа официальная коммуникация между духовной культурой, материальной культурой и бытом осуществляется при помощи Л.я.

Установка на генезис имеет следствием две принципиальных особенности Л.я. Первая — его коммуникативность — связана с частичным распределением между сферами культуры трех важнейших языковых функций: номинативной, коммуникативной и когнитивной. Удел материальной культуры — это по преимуществу номинация: каждый технический диалект представляет собой исчерпывающую номенклатуру соответствующих предметов, явлений, событий, процессов и пр. Лингвистическое своеобразие материальной культуры связано прежде всего с называнием мира, в то же время лингвистическое своеобразие духовной культуры связано с его осмыслением: языки культа, искусства, науки нацелены главным образом на «выявление» содержания, все равно, эмоционального или ментального, но воплощенного с максимальной адекватностью; их существо — в гибкости выразительных средств, пусть порой за счет их понятности: ни жрец, ни поэт, ни ученый не пожертвуют точностью выражения во имя легкости восприятия. В свою очередь, Л.я. всегда готов выражению смысла предпочесть его как можно более широкую передачу: здесь во главу угла ставится распространение информации, и потому особую важность получает момент всеобщности, вседоступности, всепонятности.

Второе важнейшее качество Л.я. — его универсальность. Она связана с претензией Л.я. популяризировать своими средствами практически любое содержание (несмотря на вероятные потери). Языки духовной и материальной культуры такой способности лишены: в частности, смысл литургии невыразим на языке математической науки, и наоборот. Это объясняется повышенной семантичностью формы, которая изначально ограничивает содержание: специальные языки создавались для выражения особой, небытовой семантики, и именно к определенного типа смыслам оказались лучше всего приспособленными соответствующие средства выражения. Напротив, Л.я. оказывается безразличным, нейтральным по отношению к передаваемым смыслам. Его интересуют только нормативные лексические и грамматические значения — это наиболее семиотичная (конвенциональная) манифестация национального языка. Т.о., специальные социокультурные языки относятся к языку официального быта как семантически маркированные — к семантически нейтральному. В языках материальной культуры усилен денотативный полюс знака и ослаблен сигнификативный: упор сделан на обозначаемое. В языках духовной культуры, наоборот, усилен сигнификативный полюс знака и ослаблен денотативный: упор сделан на обозначающее (последнее особенно характерно для религиозной мифологии, нереалистического искусства и математической науки). Принципиальное различие в структуре «материального» и «духовного» знаков хорошо видно из сопоставления технической номенклатуры и научной терминологии: одна предметна, другая понятийна. Л.я. занимает на этой координатной оси нейтральное положение, являясь некой точкой отсчета: денотат и сигнификат в нем более или менее уравновешены.

Г.О.Винокур утверждал, что «мы должны говорить о различных языках, в зависимости от той функции, которую язык несет» (Винокур Г.О. Чем должна быть научная поэтика [1920] // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1987. С. 86). Однако специальные языки культуры, помимо функционально-семантических, непременно имеют какие-нибудь формально-лингвистические отличия от Л.я. — только поэтому мы имеем право говорить о разных функциональных языках, а не о разных функциях одного и того же языка. Наиболее яркая (но не единственная) примета языков материальной культуры уже

поминалась: их диалекты знают названия сотен тысяч редметов и их деталей, о существовании которых ряовой носитель Л.я. не подозревает. Еще значительнее асхождения между Л.я. и языками духовной культуры. ак, язык русского православного богослужения — церовнославянский — обладает рядом структурных особенностей, которые противопоставляют его русскому Л.я. на сех уровнях; кроме того, этот сакральный язык включат в себя также отдельные неассимилированные слова формулы из других языков: древнееврейского и древегреческого. В пределе язык культа может быть даже искусственным» (полностью или частично) — таковы, апр., глоссолалии русского сектантства. *Язык художественной литературы* тоже имеет системные различия Л.я., затрагивающие фонетику, морфологию, синтакис, словообразование, лексику и фразеологию; в дополение к этому язык словесного искусства допускает юбое коверканье национальной речи и принимает люые иноязычные вставки: произведения национальной итературы могут создаваться на «чужом» языке, жиом или мертвом, «естественном» или «искусственном» вроде футуристической или дадаистской *зауми*). Наконец, зык науки всегда несхож с Л.я. своей терминологией г.е. лексикой и фразеологией), почти всегда — словообазованием, часто — синтаксисом, пунктуацией и особой рафикой, иногда — словоизменением и акцентологией. Характерно, что большинство знаков, специфических для зыка той или иной науки, обычно носит интернациоальный характер. Этого достаточно, чтобы язык науки ипологически противопоставить Л.я. и сблизить с язы:ом искусства: подобно последнему, язык науки принципиально макароничен (ср. *Макароническая поэзия*), бо способен в рамках единой системы органически очетать различные взаимодополняющие языки, не тольо «естественные», но также «искусственные»: язык ормул, графиков, таблиц и т.п.

Все это позволяет охарактеризовать описанную языовую ситуацию как социокультурное многоязычие. Полифункциональный язык официального быта конкурирует о специальными языками духовной и материальной ультуры: он ориентирован «вширь», они — «вглубь». Каждый из специальных языков допускает неточный пеевод на язык быта и имеет в нем свой субститут — опеделенный «функциональный стиль» Л.я. (один из функциональных стилей» складывается из т.наз. «потизмов»: это шаблонизированный материал, отработанный поэзией прошлого). Выигрывая в количестве, Л.я. роигрывает в качестве: с каждой специальной функцией он справляется хуже соответствующего языка духовной или атериальной культуры. Возникновение такого многоязыия, при котором специальные идиомы концентрируются округ общенационального литературного языка, — это лительный процесс, на русской почве занявший почти етыре столетия (15–18 вв.). Он объединил две магистальные тенденции, которые кажутся противоположно аправленными, но в действительности составляют разые стороны единого исторического движения. Первая вязана с последовательной дифференциацией древнеусского языкового континуума, из которого постепено выделились специальные языки, удовлетворяющие азнообразным потребностям культурной деятельности. Важнейшим этапом на этом пути стала автономиация языка церкви: в результате «второго» и «третьего ожнославянского влияния» церковнославянский язык, искусственно «архаизированный» и «эллинизированный», далеко отошел от русского и навсегда потерял свою общепонятность; многие формы и грамматические категории, утраченные русским языком за восемь веков, были искусственно сохранены в языке культа. Вторая тенденция связана с формированием языка официального быта, который складывался через интеграцию языковых элементов, характерных для самых разных уровней жанрово-иерархической системы русского *Средневековья*. Решающее значение в истории универсального языка общенациональной коммуникации имел синтез русского и церковнославянского начал на самых разных уровнях. Завершение этого процесса пришлось на вторую половину 18 в., когда важнейшие кодификации обоих языков совпали по времени с отмиранием «гибридного (упрощенного) церковнославянского», и в «славенороссийском» языковом континууме образовалась невосполнимая лакуна.

В современном языкознании к числу дискуссионных относится вопрос о существовании Л.я. в донациональный период. Разумеется, если под Л.я. понимать универсальный и полифункциональный язык официального быта, то такого языка в Древней Руси не было вовсе. Противникам этой точки зрения, утверждающим, будто до 18 столетия существовал какой-то еще «Л.я.», обладающий иными характерными признаками, следует установить черты, которые сближают «древний Л.я.» с современным Л.я., одновременно противопоставляя тот и другой всем остальным, «нелитературным», специальным языкам культуры. Но пока такие черты не найдены, вряд ли целесообразно использовать один и тот же термин для обозначения столь непохожих друг на друга явлений. Когда речь идет о древнейшем периоде существования письменного языка на Руси, лучше говорить о его исторической стилистике, а историю русского Л.я. отсчитывать с послепетровского времени.

Направление и механизмы развития Л.я. обусловлены его назначением: в его первоочередные задачи входит популяризация, «повторение пройденного», общепонятный (облегченный) пересказ. По своей природе Л.я. пассивен, а языки духовной культуры ориентированы на активное языкотворчество: основной фактор их эволюции — изобретение, тогда как основной фактор эволюции Л.я. — отбор. Но что именно отбирать и откуда — зависит от аксиологического статуса разных отраслей духовного и материального творчества в данный момент развития общества. Так, в 18 — первой трети 19 в., пока деятели русской культуры хорошо помнили «о пользе книг церковных в российском языке» (М.В.Ломоносов, 1758), одним из важнейших ориентиров для Л.я. оставался язык культа: целое столетие церковнославянская грамматика играла роль «регулятивного орфографического и морфологического принципа по отношению к русскому литературному языку» (История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. IV. Ч. 2. С. 108), а церковная стилистика оказывала влияние на чисто бытовые жанры письменности. Начиная с последнего десятилетия 18 в. решающая роль в организации языка быта начинает переходить к литературе (достаточно сказать о влиянии Карамзина: его синтаксиса, лексики и семантики, а также о нормализующем значении карамзинской орфографии). Новое положение дел сохранялось более столетия: последнее заметное влияние на Л.я. со стороны языка художественной литературы — это актуализация непро-

дуктивных и малопродуктивных словообразовательных моделей сначала в языке футуристов, а затем в общелитературном языке («взрыв» аббревиации). Социолингвистические процессы 20 в., подготовлявшиеся с середины предыдущего столетия, прошли в основном под знаком общелитературной ассимиляции некоторых специфических явлений языка науки.

Языковую ситуацию, структурированную Л.я., нельзя считать одной из культурных универсалий: она окончательно оформилась сравнительно поздно, в Новое время, а уже в наши дни подверглась атаке со стороны идеологии *постмодернизма*, основной стратегией которого является стирание граней между духовной культурой и бытом. Эта стратегия ведет к разрушению системы социокультурного многоязычия, и в т.ч. к исчезновению стандартного Л.я. как престижной нормы языкового употребления, общеобязательной по крайней мере в рамках официального быта. Деградация Л.я. сегодня сказывается не только в безразличии многих средств массовой информации к требованиям грамматики и словарей; не менее симптоматичны «непарламентские выражения» в устах парламентариев или проникновение уголовного жаргона в язык главы государства.

Лит.: *Винокур Г.* Культура языка. 2-е изд. М., 1929; *Он же.* История русского литературного языка // Он же. Избр. работы по русскому языку. М., 1959; *Гавранек Б.* Задачи литературного языка и его культура [1932]; *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык [1932] // Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. М., 1967; *Виноградов В.В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. 3-е изд. М., 1982 (1-е изд. — 1934); *Успенский Б.А.* Из истории русского литературного языка XVIII–начала XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985; *Шапир М.И.* Теория «церковнославянско-русской диглоссии» и ее сторонники: По поводу книги Б.А.Успенского «История русского литературного языка (XI–XVII вв.)» // Russian linguistics. 1989. Vol. 13. № 3; *Винокур Г.О.* Язык литературы и литературный язык [1945?] // Он же. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990; *Шапир М.И.* Язык быта / языки духовной культуры // Путь. 1993. № 3; *Успенский Б.А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.). М., 1994 (рец.: Philologica. 1997. Т. 4. № 8/10); *Живов В.М.* Язык и культура в России XVIII в. М., 1996; *Issatschenko A.* Geschichte der russischen Sprache. Heidelberg, 1980–1983. Bd 1–2.

М.И.Шапир

ЛИТЕРАТУРОВЕ́ДЕНИЕ — наука о художественной литературе, ее происхождении, сущности и развитии. Современное Л. представляет собой сложную и подвижную систему дисциплин. Различают три главные отрасли Л. *Теория литературы* исследует общие законы структуры и развития литературы. Предметом *истории литературы* является преимущественно прошлое литературы как процесс или как один из моментов этого процесса. *Критику литературную* интересует относительно единовременное, «сегодняшнее» состояние литературы; для нее характерна также интерпретация литературы прошлого с точки зрения современных общественных и художественных задач. Принадлежность литературной критики к Л. как к науке не является общепризнанной.

Важнейшей частью Л. является *поэтика* — наука о структуре произведений и их комплексов, творчества писателей в целом, литературных направлений, а также художественных эпох. Поэтика соотносится с основными отраслями Л.: в плоскости теории литературы она дает общую поэтику, т.е. науку о структуре любого произведения; в плоскости истории литературы существует историческая поэтика, исследующая развитие художественных структур и их отдельных элементов (*жанров*, *сюжетов*, стилистических образов); применение принципов поэтики в литературной критике проявляется в анализе конкретного произведения, в выявлении особенностей его построения. Во многом сходное положение занимает в Л. *стилистика* художественной речи: она может входить в теорию литературы, в общую поэтику (как исследование стилистического и речевого уровня структуры), в историю литературы (язык и стиль данного направления), а также в литературную критику (стилистические разборы современных произведений). Для Л. как системы дисциплин характерна не только тесная взаимозависимость всех ее отраслей (так, литературная критика опирается на данные теории и истории литературы, а последние учитывают и осмысляют опыт критики), но и возникновение дисциплин второго ряда. Существуют теория литературной критики, ее история, история поэтики (следует отличать от *исторической поэтики*), теория стилистики. Характерно также передвижение дисциплин из одного ряда в другой; так, литературная критика со временем становится материалом истории литературы, исторической поэтики и др. Существует и множество вспомогательных литературоведческих дисциплин: литературоведческое архивоведение, библиография художественной и литературоведческой литературы, *эвристика* (атрибуция), *палеография, текстология,* комментирование текста, теория и практика эдиционного дела и др. В середине 20 в. усилилась роль математических методов (особенно статистики) в Л., преимущественно в *стиховедении*, стилистике, текстологии, где легче выделяются соизмеримые элементарные «отрезки» структуры (см. *Структурализм*). Вспомогательные дисциплины — необходимая база основных; вместе с тем в процессе развития и усложнения они могут выявлять самостоятельные научные задачи и культурные функции. Многообразны связи Л. с другими гуманитарными науками, одни из которых служат его методологической базой (философия, эстетика, *герменевтика,* или наука об интерпретации), другие близки к нему по задачам и предмету исследования (фольклористика, общее искусствознание), третьи — общей гуманитарной направленностью (история, психология, социология). Многоплановы связи Л. с языкознанием, обусловленные не только общностью материала (язык как средство коммуникации и как «первоэлемент» литературы), но и некоторой близостью гносеологических функций слова и образа и некоторой аналогичностью их структур. Слитность Л. с другими гуманитарными дисциплинами фиксировалась прежде понятием филологии как синтетической науки, изучающей духовную культуру во всех ее языково-письменных, в т.ч. литературных, проявлениях; в 20 в. это понятие передает обычно общность двух наук — Л. и лингвистики, в узком же смысле обозначает текстологию и критику текста.

Начатки искусствоведческих и литературоведческих знаний зарождаются в глубокой древности в форме мифологических представлений (таково отражение в мифах античной дифференциации искусства). Суждения об искусстве встречаются в древнейших памятниках — в индийских ведах (10–2 вв. до н.э.), в китайской «Книге преданий» («Шицзин», 14–5 вв. до н.э.), в древнегреческой «Илиаде» и «Одиссее» (8–7 вв. до н.э.). В Европе первые концепции искусства и литературы разработаны античными мыслителями. Платон в русле объективного идеализма рассмотрел эстетические проблемы, в т.ч. проблему прекрасного, гносеологическую природу и воспитательную функцию искусства, дал главные сведения по тео-

рии искусства и литературы (прежде всего деление на роды — *эпос, лирику, драму*). В сочинениях Аристотеля при сохранении общеэстетического подхода к искусству происходит уже формирование собственно литературоведческих дисциплин — теории литературы, стилистики, особенно поэтики. Его сочинение «Об искусстве поэзии», содержащее первое систематическое изложение основ поэтики, открыло многовековую традицию специальных трактатов по поэтике, которая со временем приобретала все более нормативный характер (такова уже «Наука поэзии», 1 в. до н.э., Горация). Одновременно развивалась *риторика,* в рамках которой происходило формирование теории прозы и стилистики. Традиция составления риторик, как и поэтик, дожила до Нового времени (в частности, в России: «Краткое руководство к красноречию», 1748, М.В.Ломоносова). В античности — истоки литературной критики (в Европе): суждения ранних философов о Гомере, сопоставление трагедий Эсхила и Еврипида в комедии Аристофана «Лягушки» (405 до н.э.). Дифференциация литературоведческих знаний происходит в эллинистическую эпоху, в период т.наз. *александрийской филологической школы* (3–2 вв. до н.э.), когда вместе с другими науками Л. отделяется от философии и формирует собственные дисциплины. К последним следует отнести биобиблиографию («Таблицы», 3 в. до н.э., Каллимаха — первый прообраз литературной энциклопедии), критику текста с точки зрения его подлинности, комментирование и издание текстов. Глубокие концепции искусства и литературы складываются и в странах Востока. В Китае в русле конфуцианства формируется учение о социально-воспитательной функции искусства (Сюнь-цзы, ок. 298–238 до н.э.), а в русле даосизма эстетическая теория прекрасного в связи с универсальным творческим началом «дао» (Лао-цзы, 6–5 вв. до н.э.). В Индии проблемы художественной структуры разрабатываются в связи с учениями об особой психологии восприятия искусства — расе (трактат «Натьяшастра», приписываемый Бхарате, ок. 4 в., и более поздние трактаты) и о скрытом смысле художественного произведения — дхвани («Учение об отзвуке» Анандавардханы, 9 в.), причем с давних времен развитие Л. тесно связано с наукой о языке, с изучением поэтического стиля. В целом развитие Л. в странах Востока отличало преобладание общетеоретических и общеэстетических методов (наряду с текстологическими и библиографическими работами; в частности, в персоязычных и тюрко-язычных литературах большое распространение получил биобиблиографический жанр тазкире). Исследования исторического и эволюционного плана появились лишь в 19–20 вв. Связующими звеньями между античным и новым Л. были Византия и *латинская литература* западноевропейских народов; средневековое Л., стимулируемое собиранием и изучением древних памятников, имело преимущественно библиографический и комментаторский уклон. Развивались также исследования в области поэтики, риторики, метрики. В эпоху *Возрождения* в связи с созданием оригинальных поэтик, соответствовавших местным и национальным условиям, проблема языка, выйдя за рамки риторики и стилистики, возросла до общетеоретической проблемы утверждения новоевропейских языков в качестве полноправного материала поэзии (трактат Данте «О народной речи», 1304–07; «Защита и прославление французского языка», 1549, Дю Белле); утверждалось также право Л. обращаться к современным художественным явлениям (комментарии Дж.Боккаччо к «Божественной комедии»). Однако поскольку новое Л. вырастало на основе «открытия античности», утверждение оригинальности противоречиво совмещалось с попытками приспособить элементы античной поэтики к новой литературе (перенос на эпопею норм аристотелевского учения о драме в «Рассуждении о поэтическом искусстве», 1565–66, Т.Тассо). Восприятие классических жанров как «вечных» канонов уживалось со свойственным Возрождению ощущением динамизма и незавершенности. В эпоху Возрождения была заново открыта «Поэтика» Аристотеля (наиболее важное издание осуществлено в 1570 Л.Кастельветро), которая вместе с «Поэтикой» Ю.Ц.Скалигера (1561) оказала сильнейшее влияние на последующее Л. В конце 16 в. и особенно в эпоху *классицизма* усиливается тенденция систематизации законов искусства; вместе с тем явственно обозначается нормативный характер художественной теории. Н.Буало в «Поэтическом искусстве» (1674), вынеся за скобки общие гносеологические и эстетические проблемы, посвятил усилия созданию стройной поэтики как системы жанровых, стилистических, речевых норм, замкнутость и обязательность которых превращали его трактат и родственные ему сочинения («Опыт о критике», 1711, А.Поупа; «Эпистола о стихотворстве», 1748, А.П.Сумарокова и др.) почти в литературные кодексы. Вместе с тем в Л. 17–18 вв. намечается сильная тенденция антинормативности в понимании видов и жанров литературы. У Г.Э.Лессинга («Гамбургская драматургия», 1767–69) она приобрела характер решительного выступления против нормативной поэтики в целом, что подготовило эстетические и литературоведческие теории романтиков. На почве просветительства возникают также попытки обосновать развитие литературы местными условиями, в т.ч. средой и климатом («Критические размышления о поэзии и живописи», 1719, Ж.Б.Дюбо). 18 в. — время создания первых историко-литературных курсов: «История итальянской литературы» (1772–82) Дж.Тирабоски, построенный на историческом рассмотрении родов поэзии «Лицей, или Курс древней и новой литературы» (1799–1805) Ж.Лагарпа. Борьбой историзма с нормативностью отмечены труды «отца английской критики» Дж.Драйдена («Опыт о драматической поэзии», 1668) и С.Джонсона («Жизнеописания наиболее выдающихся английских поэтов», 1779–81). На исходе 18 в. наблюдается важнейший сдвиг в европейском литературном сознании, поколебавший устойчивую иерархию художественных ценностей. Включение в научный кругозор средневековой европейской, а также восточных литератур памятников фольклора поставило под сомнение категорию образца, будь то в античном искусстве или в эпоху Возрождения. Развивается ощущение уникальности художественных критериев разных эпох, полнее всего выраженное И.Г.Гердером («Шекспир», 1773). Входит в свои права категория особенного в Л. — применительно к литературе данного народа или периода, несущих в себе свой собственный масштаб совершенства. У романтиков ощущение различия критериев вылилось в концепцию различных культурных эпох, выражающих дух народа и времени. Говоря о невозможности восстановить классическую (античную) форму, противопоставляя ее новой форме (возникшей вместе с христианством), они подчеркивали вечную изменчивость и обновляемость искусства (Ф. и А.Шлегели). Однако, обосновывая совре-

менное искусство как романтическое, пронизанное христианской символикой духовного и бесконечного, романтики незаметно, вопреки диалектическому духу их учения, восстанавливали категорию образца (в историческом аспекте — искусство *Средневековья*). С другой стороны, в собственно философских идеалистических системах, венцом которых была философия Гегеля, идея развития искусства воплощалась в концепцию поступательного движения художественных форм, с диалектической необходимостью сменяющих друг друга (у Гегеля — это символическая, классическая и романтическая формы); философски обосновывалась природа эстетического и его отличие от нравственного и познавательного (И.Кант); философски постигалась неисчерпаемая — «символическая» — природа художественного образа (Ф.Шеллинг). Философский период Л. — это время всеобъемлющих систем, задуманных как универсальное знание об искусстве (и, конечно, шире — о всем бытии), «подминающих» под себя и историю литературы, и поэтику, и стилистику и пр.

В России в 1820–30-х под влиянием немецких философских систем и в то же время при отталкивании от них сложилось течение «философской критики» (Д.В.Веневитинов, Н.И.Надеждин и др.). В 1840-х В.Г.Белинский стремился увязать идеи философской эстетики с концепциями гражданского служения искусства и историзмом («социальностью»). Цикл его статей об А.С.Пушкине (1843–46) по существу явился первым курсом истории новой русской литературы. Объяснение явлений прошлого было связано у Белинского с разработкой теоретических проблем *реализма* и народности (понятой — в противоположность теории «официальной народности» — в национально-демократическом смысле). К середине 19 в. расширяется область литературоведческих исследований в европейских странах: развиваются дисциплины, комплексно изучающие культуру данной этнической группы (напр., славяноведение); рост историко-литературных интересов повсеместно сопровождается переключением внимания с великих художников на всю массу художественных фактов и с мирового литературного процесса на свою национальную литературу («История поэтической национальной литературы немцев», 1832 — 42, Г.Г.Гервинуса). В русском Л. параллельно с этим утверждалась в правах древняя русская литература; усиливающимся интересом к ней отмечены курсы М.А.Максимовича (1839), А.В.Никитенко (1845) и особенно «История русской словесности, преимущественно древней» (1846) С.П.Шевырёва.

Складываются общеевропейские методологические школы. Пробужденный *романтизмом* интерес к мифологии и фольклорной символике выразился в трудах *мифологической школы* (Я.Гримм и др.). В России Ф.И.Буслаев, не ограничиваясь исследованием мифологической основы, прослеживал ее историческую судьбу, в т.ч. взаимодействие народной поэзии с письменными памятниками. Впоследствии «младшие мифологи» (в т.ч. в России А.Н.Афанасьев) поставили вопрос о первоистоках мифа. Под влиянием другой стороны романтической теории — об искусстве как самовыражении творческого духа — сложился *биографический метод* (Ш.О.Сент-Бёв. Литературно-критические портреты. 1836–1839. Т. 1–5). Биографизм в той или иной мере проходит через все новейшее Л., подготовив психологические теории творчества в конце 19 — начале 20 в. Влиятельной во второй половине 19 в. была и *культурно-историческая школа*. Ориентируясь на успехи естественных наук, она стремилась довести понимание причинности и детерминизма в Л. до точных, осязаемых факторов; таково, по учению И.Тэна («История английской литературы», 1863–64), триединство расы, среды и момента. Традиции этой школы развивали Ф.Де Санктис, В.Шерер, М.Менендес-и-Пелайо, в России — Н.С.Тихонравов, А.Н.Пыпин, Н.И.Стороженко. По мере становления культурно-исторического метода выявлялись недооценка им художественной природы литературы, рассматриваемой преимущественно как общественный документ, сильные позитивистские тенденции, пренебрежение диалектикой и эстетическими критериями. С другой стороны, радикальная критика в России, касаясь проблем истории литературы, подчеркивала связь художественного процесса с взаимодействием и противоборством различных социальных групп, с динамикой классовых отношений («Очерки гоголевского периода русской литературы», 1855–56, Н.Г.Чернышевского; «О степени участия народности в развитии русской литературы», 1858, Н.А.Добролюбова). В то же время постановка некоторыми революционными демократами ряда теоретических проблем (функции искусства, народности) не была свободна от нормативности и упрощения. Еще в 1840-х в рамках исследования фольклора и древней литературы зарождается *сравнительно-историческое литературоведение*. Позднее Т.Бенфей изложил теорию *миграционной школы*, объяснявшую сходство сюжетов общением народов («Панчатантра», 1859). Теория Бенфея стимулировала как исторический подход к межнациональным связям, так и интерес к самим поэтическим элементам — сюжетам, персонажам и пр., однако отказывалась от исследования их генезиса и часто приводила к случайным, поверхностным сопоставлениям. Параллельно возникли теории, стремившиеся объяснить сходство поэтических форм единством человеческой психики (народно-психологическая школа Х.Штейнталя и М.Лацаруса) и общим для первобытных народов анимизмом (Э.Б.Тайлор), что послужило для А.Ланга основой антропологической теории. Принимая учение о *мифе* как о первичной форме творчества, Александр Н.Веселовский направил исследование в русло конкретных сопоставлений; притом, в отличие от миграционной школы, он поставил вопрос о предпосылках заимствования — «встречных течениях» в литературе, испытывающей влияние. В «Исторической поэтике», выясняя сущность поэзии — из ее истории, он устанавливает специфический предмет исторической поэтики — развитие поэтических форм и тех законов, по которым определенное общественное содержание укладывалось в какие-то неизбежные поэтические формы — жанр, *эпитет*, сюжет (Веселовский, 54). Со стороны структуры художественного произведения как целого подошел к проблемам поэтики А.А.Потебня («Из записок по теории словесности», 1905), выявивший многозначность произведения, в которое как бы вложено множество содержаний, вечную обновляемость образа в процессе его исторической жизни и конструктивную роль читателя в этом изменении. Выдвинутая Потебней идея «внутренней формы» слова содействовала диалектическому исследованию художественного образа и явилась перспективной для последующего изучения поэтической структуры. В последней трети 19 в. культурно-исторический метод углубляется с помощью психологического под-

хода (у Г.Брандеса). Возникает *психологическая школа* (В.Вундт, Д.Н.Овсянико-Куликовский и др.). Интенсификация сравнительно-исторического изучения привела к созданию специальной дисциплины — сравнительного Л., или компаративистики (Ф.Бальдансперже, П. Ван Тигем, П.Азар. В отечественном Л. это направление представлено В.М.Жирмунским, М.П.Алексеевым, Н.И.Конрадом и др.). Процесс развития Л. становится всемирным, ломая многовековые перегородки между Западом и Востоком. В странах Востока впервые появляются истории национальных литератур, происходит становление систематической литературной критики. В конце 19 в. — и особенно активно — с начала 20 в. формируется *марксистское Л.*, обращавшее главное внимание на общественный статус искусства и его роль в идеологической и классовой борьбе. Хотя такие представители этого направления, как Г.В.Плеханов, А.В.Луначарский и особенно Г.Лукач, признавали относительную самостоятельность и суверенность художественных факторов, но на практике марксистское Л. приводило к их обедненным интерпретациям, особенно у идеологов т.наз. *вульгарного социологизма*, жестко призывавших писателя к тому или иному классу или общественной прослойке.

На рубеже 19–20 вв. в западной Л. возникла антипозитивистская тенденция, которая приняла в основном три направления. Во-первых, оспаривалось право интеллектуально-рассудочного знания в пользу знания интуитивного применительно как к творческому акту, так и к суждениям об искусстве («Смех», 1900, А.Бергсона); отсюда — попытки не только опровергнуть систему традиционных литературоведческих категорий (виды и роды поэзии, жанры), но и доказать их принципиальную неадекватность искусству: они определяют не только внешнее строение произведения, но и его художественность («Эстетика...», 1902, Б.Кроче). Во-вторых, обозначилось стремление преодолеть плоский детерминизм культурно-исторической школы и построить классификацию литературы на основе глубинных психологических и духовных дифференциаций (такова антитеза двух типов поэзии — *«аполлонического»* и *«дионисийского»* в «Рождении трагедии из духа музыки», 1872, Ф.Ницше). Объяснить искусство глубинными процессами стремился также В.Дильтей, настаивавший на различии «идеи» и «переживания» и выделявший в «духовной истории» три основные формы: позитивизм, объективный идеализм и дуалистический идеализм, или «идеологизм свободы». Эта теория (см. *Духовно-историческая школа*) не свободна была от механического прикрепления художников к каждой из форм; кроме того, недооценивались ею и моменты художественной структуры, т.к. искусство растворялось в потоке присущего эпохе общего миросозерцания. В-третьих, к объяснению искусства была плодотворно привлечена сфера бессознательного (З.Фрейд). Однако свойственный последователям Фрейда пансексуализм обеднял результаты исследований (вроде объяснения всего творчества художника «эдиповым комплексом»). По-новому применяя к искусству психоаналитические принципы, сформулировал теорию коллективно-бессознательного *(архетипов)* К.Г.Юнг («Об отношении аналитической психологии к литературному произведению», 1922), под влиянием которого (а также Дж.Фрейзера и «кембриджской школы» его последователей) сложилась ритуально-мифологическая критика. Ее представители стремились отыскать в произведениях всех эпох определенные ритуальные схемы и коллективно-бессознательные архетипы. Содействуя изучению основ жанров и поэтических средств (*метафор*, *символов* и т.д.), это течение, в целом правомерно подчиняя литературу мифу и ритуалу, растворяло Л. в этнологии и психоанализе. Особое место в западном Л. заняли поиски, основанные на философии *экзистенциализма*. В противовес историзму в понимании литературного развития было выдвинуто понятие экзистенциального времени, которому соответствуют великие произведения искусства (Хайдеггер М. Происхождение художественного произведения. 1935; Штайгер Э. Время как воображение поэта, 1939). Истолковывая поэтические произведения как самодовлеющую, замкнутую в себе истину и «пророчество», экзистенциалистская «интерпретация» избегает традиционного генетического подхода. Интерпретация определяется языковым и историческим горизонтом самого интерпретатора.

В отталкивании от интуитивизма и биографического импрессионизма, с одной стороны, и от методов, игнорировавших специфику искусства (культурно-историческая школа), — с другой, в 1910-х возникла *«формальная школа»* в русском Л. (Ю.Н.Тынянов, В.Б.Шкловский, Б.М.Эйхенбаум, в определенной мере близкие к ним В.В.Виноградов и Б.В.Томашевский; см. *ОПОЯЗ*). Дуализм формы и содержания она стремилась преодолеть, выдвинув новоѐ соотношение: материал (нечто принадлежащее художественному акту) и форма (организация материала в произведении). Этим достигалось расширение пространства формы (прежде сводимой к стилю или некоторым случайно выбранным моментам), но вместе с тем в сфере анализа и интерпретации вытеснялись или отодвигались на периферию функциональные, в т.ч. философские и социальные, концепции искусства. Через посредство Пражского лингвистического кружка «формальная школа» оказала значительное влияние на мировое Л., в частности, на *«новую критику»* и *структурализм* (наследовавших также идеи Т.С.Элиота). При этом наряду с дальнейшей формализацией и вытеснением эстетических моментов наметилась и тенденция преодоления отмеченной антиномии, неразрешимой в рамках «формального метода». Художественное произведение стало рассматриваться как сложная система уровней, включающая и содержательные, и формальные моменты (Р.Ингарден). С другой стороны, возникает направление т.наз. объективной психологии искусства (Л.С.Выготский), которая интерпретирует художественные явления как «систему раздражителей», обусловливающих определенные психологические переживания. В качестве реакции на «формальные методы» и субъективистские тенденции в 1960-х развивается социологический подход к литературе, однако подчас — с прямолинейным возведением литературных явлений к социально-экономическим факторам. Середина 20 в. — время сближения и противоборства различных методологических направлений; так, социологизм, с одной стороны, тяготеет к *структурализму*, с другой — к экзистенциализму. В русле *постструктурализма* вырабатывается учение о тексте с множественным смыслом, скрывающим в себе бесконечное количество культурных кодов; причем в сферу создаваемой т.о. *интертекстуальности* включаются и факторы, возникшие не только до создания рассматриваемого текста, но и после него (Р.Барт с опорой на Ж.Деррида и Ю.Кристеву). На новом уровне восстанавливается в правах и изучение идеологии

в ее теснейших связях с мифопоэтическим и метафорическим мышлением (Клиффорд Гирц). Опыты синтеза формальных и философских парадигм искусства были предложены новым отечественным Л. (М.М.Бахтин, Д.С.Лихачев, Ю.М.Лотман, В.В.Иванов, В.Н.Топоров и др.).

Лит.: *Архангельский А.С.* Введение в историю русской литературы. Пг., 1916. Т. 1; *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940; *Выготский А.С.* Искусство как познание. Искусство как прием. Искусство и психоанализ // Он же. Психология искусства. М., 1965; Возникновение русской науки о литературе. М., 1975; Академические школы в русском литературоведении. М., 1975; Русская наука о литературе в конце XIX — начале XX в. М., 1982; *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978; *Манн Ю.* Русская философская эстетика. 2-е изд. М., 1998; *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 8. Aufl. Bern; München, 1973; *Gadamer H.G.* Wahrheit und Methode. Tübungen, 1975. *Ю.В.Манн*

ЛИТО́ТА — (греч. litotōs — простота) — 1. *Троп*, близкий к *эмфазе* и *иронии*; усиление значения слова путем двойного отрицания («Небезызвестный» вместо «пресловутый»; 2. Троп, обратный *гиперболе* (более правильное название — мейосис): преуменьшение признака предмета («мужичок с ноготок»). *М.Л.Гаспаров*

ЛИТУРГИ́ЧЕСКАЯ ДРА́МА (фр. le drame lithurgique) — наиболее ранний жанр средневековой *драмы*, первые свидетельства о котором восходят к 10 в. Поначалу являлась частью литургии, разыгрывалась непосредственно в церкви. Первые Л.д. развивались на основе рождественской и пасхальной служб. Позднее возникли и другие новозаветные (воскресение Лазаря, обращение Павла, Благовещение) и ветхозаветные (соблазнение Евы Змием, убийство Авеля) сюжеты; они разыгрывались уже на паперти и не во время службы, что позволяет исследователям называть их полулитургическими драмами. В них постепенно большее развитие получают сцены, изображающие земную стихию или дьяволов и потому обязательным образом имеющие комический характер. Поэтому именно в Л.д. рассматривается основной источник средневекового комического театра (*фарса*). С другой стороны, Л.д. послужила основой для развития *мистерий*. Первоначально Л.д. существовала на латыни, однако начиная с 12 в. она создается и на народных языках. Самой первой из известных Л.д. было «Действо о посещении Гроба» (10 в.), первой Л.д. на народном (старофранцузском) языке было «Действо об Адаме» (1150–70).

Лит.: *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (10–13 в.). М., 1989; *Schmid R.* Raum, Zeit und Publikum des geistlichen Spiels. München, 1976. *М.А.Абрамова*

ЛИТУРГИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́ЗИЯ, г и м н о г р а ф и я (греч. hymnos — гимн, хвала и graphō — пишу) — религиозное стихотворчество, произведения которого изначально предназначались для коллективного хорового песнопения, направленного на прославление Бога, во время христианского церковного богослужения, литургии. Древнерусская Л.п. — одна из областей церковнославянской переводной и оригинальной литературы. Своими корнями она уходит в период возникновения первой христианской общины, куда данная традиция пришла еще из ветхозаветных времен. В первые века христианства «отцы церкви» (Григорий Богослов, Григорий Назианзин и др.), преследуя учительско-догматические цели, сами писали и распространяли *гимны*. Гимнографию следует отличать от молитвословия. Молитва — текст, не предназначенный для пения, обращенный к милости Божьей. Л.п. объединяет ряд жанров: *гимн*, *акафист*, *канон*, *кондак*, *икос*, *тропарь* и др. Одной из ведущих жанровых форм ранневизантийской Л.п. является кондак, поэтика которого позволяла пересказывать библейский или агиографический эпизод. Уже в 7–8 вв. кондак был вытеснен *каноном*. Икос — церковное песнопение, повествующее о жизни святого. Авторами икосов были Роман Сладкопевец, святые Косма, Арсений, Георгий — песнопевцы; Иоанн Дамаскин. Икосы делятся на икосы канона (исполняемые после 6-й песни канона) и акафиста. Тропарь (греч. troparion — обращать) — название церковных песнопений, которые в каноне следуют за ирмосом (первый стих канона). Смысл такого названия объясняется тем, что тропари обращаются к ирмосу и подчиняются его ритму и тону. По содержанию тропари — это молитвенные песни, которые повествуют о сущности праздника и поминаемого священного события или представляют главные события жизни и подвигов прославляемого святого.

На Руси гимнографические и молитвословные произведения появляются в период ее крещения, в результате деятельности св. Кирилла и Мефодия и их учеников. Оригинальные древнерусские гимнографические произведения возникают не ранее 11–12 вв. (стихиры и канон св. Борису и Глебу, «Покаянный канон» Кирилла Туровского).

Лит.: *Спасский Ф.Г.* Русское литургическое творчество. Париж, 1951; *Прохоров Г.М.* К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // ТОДРЛ. 1972. Т. 27; *Рогачевская Е.Б.* Некоторые художественные особенности оригинальной славянской гимнографии IX — XII веков (к постановке проблемы) // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1998. Сб. 9. *Л.Н.Коробейникова*

«ЛИТФРО́НТ» («Литературный фронт») — литературная группировка советских писателей, критиков и ученых-филологов, организовавшаяся в 1930 и выступившая с критикой творческих установок и методов администрирования, практиковавшихся *РАПП*. «Л.» объединил, с одной стороны, т.наз. левое меньшинство, ранее входившее в руководящее ядро РАПП и отстраненное за «перегибы» (А.Безыменский, Г.Горбачев, С.Родов), с другой — представителей академической науки, критиков и журналистов, не согласных с некоторыми творческими принципами, жестко насаждавшимися журналом «На литературном посту» и руководством РАПП (И.Беспалов, М.Гельфанд, А.Зонин, В.Кин, Т.Костров, Б.Ольховый). К ним присоединились ленинградские писатели и критики, группировавшиеся вокруг Горбачева (А.Камегулов, В.Саянов, А.Прокофьев, В.Вишневский, А.Горелов), а также представители литературного объединения «*Кузница*». «Л.» подверг критике основные творческие принципы РАПП: теорию «непосредственных впечатлений», лозунги «показа живого человека», «срывания всех и всяческих масок», положения «об углубленном психологизме», «об отрицании романтизма», «об учебе у Л.Толстого и французских реалистов»; критиковались догматизм и методы грубого администрирования руководства РАПП. Однако собственное понимание «Л.» творческого процесса также страдало односторонностью. Дискуссия, начавшаяся в печати с конца 1929, завершилась полемикой членов «Л.» и руководства РАПП в ноябре 1930 на ленинградской конференции пролетарских писателей, выходом из «Л.» некоторых участников, а в конце 1930 — и самороспуском группы.

Лит.: *Камегулов А.*. На литературном фронте. Л., 1930; Коммунистическая академия. Литературные дискуссии. М., 1931. № 1; *Шешуков С.И.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. 2-е изд. М., 1984. *В.Н.Дядичев*

«ЛИ́ШНИЙ ЧЕЛОВЕ́К» — социально-психологический тип, запечатленный в русской литературе первой половины 19 в.; его главные черты: отчуждение от официальной России, от родной среды (обычно дворянской), чувство интеллектуального и нравственного превосходства над ней и в то же время — душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад слова и дела. Наименование «Л.ч.» вошло во всеобщее употребление после «Дневника лишнего человека» (1850) И.С.Тургенева, сам же тип сложился раньше: первое яркое воплощение — Онегин («Евгений Онегин», 1823–31, А.С.Пушкина), затем Печорин («Герой нашего времени», 1839–40, М.Ю.Лермонтова), Бельтов («Кто виноват?», 1845–46, А.И.Герцена), тургеневские персонажи — Рудин («Рудин», 1856), Лаврецкий («Дворянское гнездо», 1859) и др. Черты духовного облика «Л.ч.» (подчас в усложненном и измененном виде) прослеживаются в литературе второй половины 19 — начала 20 в. В западноевропейской литературе «Л.ч.» в известной мере близок герой, разочарованнный в социальном прогрессе («Адольф», 1816, Б.Констана; «Исповедь сына века», 1836, А.де Мюссе). Однако в России противоречия общественной ситуации, контраст цивилизации и рабства, гнет реакции выдвинули «Л.ч.» на более видное место, обусловили повышенный драматизм и интенсивность его переживаний. На рубеже 1850–60-х критика (Н.А.Добролюбов), ведя наступление на либеральную интеллигенцию, заострила слабые стороны «Л.ч.» — половинчатость, неспособность к активному вмешательству в жизнь, однако при этом тема «Л.ч.» неправомерно сводилась к теме либерализма, а его историческая основа — к барству и «обломовщине». Не принималось во внимание также соотношение типологии «Л.ч.» как культурологической проблемы с художественным текстом, в котором — в наиболее сложных случаях — устойчивость психологического комплекса характера оказывалась проблематичной: так, душевная усталость и индифферентность Онегина сменялась в заключительной главе пушкинского романа юношеской страстностью и увлеченностью. В общем, более широком, контексте литературного движения тип «Л.ч.», возникнув как переосмысление романтического героя, развивался под знаком более разносторонней и подвижной характерологии. Существенным в теме «Л.ч.» был и отказ от просветительских, морализаторских установок во имя максимально полного и беспристрастного анализа, отражения диалектики жизни. Важно было в теме «Л.ч.» и утверждение ценности отдельного человека, личности, интерес к «истории души человеческой» (Лермонтов), что создавало почву для плодотворного психологического анализа и подготовляло будущие завоевания русского реализма и постреалистических художественных течений.

Лит.: *Маркович В.М.* Человек в романах И.С.Тургенева. Л., 1975; *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Из «Истории русской интеллигенции» // Он же. Литературно-критические работы: В 2 т. М., 1989. Т. 2; *Манн Ю.В.* «Истинно лишний человек»: К типологии центрального персонажа повести И.С.Тургенева «Дневник лишнего человека // И.С.Тургенев. Жизнь, творчество, традиции. Будапешт, 1994. *Ю.В.Манн*

ЛОГАЭ́ДЫ (греч. logaoidikos — прозаически-стихотворный) — в *метрическом стихосложении* — стихи, образованные сочетанием 4-морных стоп (*дактиль*, *анапест*) с 3-морными (*ямб*, *хорей*); ритм в таком стихе был менее ровен, чем в равнодольном, отсюда название. Употреблялись в лирике и в хоровых частях трагедий. В *тоническом стихосложении* — стихи, в которых ударения располагаются внутри стиха с неравными слоговыми промежутками, и это расположение ударений точно повторяется из стиха в стих. Употребляются преимущественно в переводах античной и восточной поэзии. Пример (схема — x ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ / ∪ x ∪ ∪ ∪, тоническая имитация античного «фалекиева стиха»):

Будем жить и любить, моя подруга,
Болтовню стариков ожесточенных,
Будем в ломаный грош с тобою ставить...
А.Пиотровский, пер. из Катулла.

Др. примеры — см. *Алкеева строфа*, *Сапфическая строфа*. *М.Л.Гаспаров*

ЛОКАФ (Литературное объединение Красной Армии и Флота) — создано 29 июня 1930 на совещании писателей и представителей центральной и окружной военной печати, которое было созвано по инициативе Политуправления Красной Армии и *ФОСП* и проходило в Центральном доме Красной Армии в Москве. В Центральный Совет ЛОКАФ вошли М.Горький, Д.Бедный, Ф.Кон, А.Серафимович, А.Фадеев, В.Ставский, Ф.Гладков, В.Вишневский, Э.Багрицкий, М.Кольцов, В.Луговской, М.Залка, А.Малышкин, И.Сельвинский и др. На заседании Центрального совета 2 августа 1930 принято решение о вхождении ЛОКАФ в ФОСП. Председатель ЦС ЛОКАФ — А.Серафимович, члены президиума — Малышкин, Безыменский, Луговской, Кон, Н.Свирин и др., секретари — Залка и С.Щипачев, почетный председатель — Горький. В круг задач ЛОКАФ входило: создание художественных произведений о войне и Красной Армии, воспитание молодых литераторов из среды красноармейцев и краснофлотцев, организация литературных кружков в частях армии и флота, издание журналов, альманахов, сборников, посвященных обороне страны. В ежемесячном литературно-художественном и общественно-политическом журнале «Локаф» (орган ЛОКАФ; выходил с января 1931 под редакцией Л.Дягтярева, Залка, А.Исбаха, Луговского, С.Мстиславского, С.Рейзина, П.Слесаренко, А.Тарасова-Родионова и Щипачева; с 1933 выходит под названием «Знамя»). Среди целей объединения значилось: «Бороться с пацифизмом и гуманизмом, которые, замаскировывая хищническую роль империализма, разоружают пролетариат в его борьбе против буржуазии и тем самым помогают империалистам готовить войну; бороться с ремаркизмом, который фаталистически примиряется с империалистической войной, как неотвратимым явлением» (Новый батальон пролетарской литературы // Локаф. 1931. № 1. С. 136). В ЛОКАФ вошло более 120 московских и ленинградских писателей и более 2500 красноармейцев — членов литкружков и военных корреспондентов. Организации ЛОКАФ были созданы в Москве, Ленинграде, на Украине, в Белоруссии, на Северном Кавказе, в Средней Азии, Поволжье, на Черноморском флоте, Дальнем Востоке и других областях. Кроме журнала «Локаф» издавались журналы «Залп» (Ленинград, 1931–34), «Червоний боец» (Харьков, 1931–35). В состав ЛОКАФ входили писатели, принадлежавшие к различным литературным группам (*РАПП*, *ВОКП*, «*Кузница*»), а также т.наз. «попутчики». Литературно-политическая линия объеди-

нения была близка литературно-политической линии РАПП. ЛОКАФ прекратил свое существование на основании партийного постановления от 23 апреля 1932 «О перестройке литературно-художественных организаций», создававшего единый СП СССР.

Лит.: *ЛариковТ.П.* Великий пролетарский писатель А.М.Горький и ЛОКАФ // Вопросы русской литературы. Львов, 1970. Вып. 1; *Он же.* Литературное объединение Красной Армии и Флота // Вопросы русской литературы. Львов, 1971. Вып. 2. *Г.Н.Воронцова*

ЛО́НДОНСКИЕ РОМА́НТИКИ см. *Кокни — школа поэтов.*

ЛУБО́К — дешевые массовые печатные издания, появившиеся в России во второй половине 18 в. вслед за лубочными картинками, рисовавшимися первоначально на лубках (липовом лубе). Характерные сюжеты Л.: переделки *сказок* и *былин*, *рыцарских романов* (о Бове Королевиче, Еруслане Лазаревиче), исторических сказаний (об основании Москвы, о Куликовской битве, об Отечественной войне 1812), авантюрных повестей (об английском милорде Георге и др.), *житий святых*. В лубочном исполнении выходили песенники, сборники *анекдотов*, оракулы, сонники; изредка встречались произведения народной сатиры (сказки о Ерше, о Шемякином суде и др.), а также тексты русских и зарубежных писателей, часто переделанные и искаженные. Л. были обычно анонимными. По лубочной книжке приобщался к чтению простой люд. Выпуск непритязательной лубочной продукции был прекращен в 1918. Издания, подобные Л., выходили во многих странах.

Лит.: *Бахтин В., Молдавский Д.* Русской лубок XVII–XIX вв. М.;Л., 1962.

ЛЭ см. *Ле.*

ЛЮБОМУ́ДРЫ — см. *Общество любомудрия.*

М

МАГИСТРА́Л см. *Венок сонетов.*

МАГИ́ЧЕСКИЙ РЕАЛИ́ЗМ — обозначение разнородных явлений в живописи и литературе 20 в.: 1. С 1923 термин впервые получил распространение в Германии в статьях и книгах искусствоведа Франца Роо для характеристики постэкспрессионистской живописи и некоторое время употреблялся как синоним «новой вещественности» (Neue Sachlichkeit) — речь шла прежде всего о возвращении на полотна художников предметного мира, конкретной и отчетливо зримой реальности, которая, однако, с помощью смещения перспективы, искажения пространственного жизнеподобия и ряда других приемов приобретала сверхреальное, «магическое» наполнение, что отчетливо отделяло новое течение от *реализма* 20 в. Во Франции М.р. иногда сближали с *сюрреализмом* (А.Бретон). 2. Течение в итальянской литературе 1920-х, получившее теоретическую разработку в 1927–28 в журнале «*Новеченто*», издававшемся писателем М.Бонтемпелли. Журнал первоначально выходил на французском языке, в нем публиковались немецкие (Г.Кайзер), английские (Дж.Джойс, Д.Г.Лоуренс, В.Вулф), русские (И.Эренбург), французские и итальянские писатели. Концепция М.р. Бонтемпелли была близка ранним работам Роо. Эпитет «магический», во-первых, наряду с первичной, видимой, реальностью, включал в себя вторую, загадочную и необъяснимую, скрытую от наивного взгляда сторону действительности, которую писатель должен был обнаружить и «реалистически» изобразить в своем произведении и, во-вторых, «магической» должна быть сама способность художника снова соединить воедино распавшийся и обособившийся мир предметов и человеческих отношений, вдохнуть в него смысл, создавая тем самым новую модель взаимосвязей мира и человека. 3. В 1927 испанский философ и теоретик искусства Х.Ортега-и-Гассет выпускает на испанском языке в редактируемом им журнале «Revista de Occidente» частичный перевод книги Роо «Постэкспрессионизм. Магический реализм» (1925). В этом же году Ортега-и-Гассет публикует и полный перевод монографии Роо, опуская, однако, и в журнальной, и в книжной публикации из названия оригинала «постэкспрессионизм» и сохраняя лишь «М.р.». С этих изданий начинается длинная история «внутриутробного развития» М.р. в латиноамериканских литературах. 4. После 1945 М.р. на несколько лет выходит на авансцену литературной жизни Германии: романы Эрнста Кройдера «Общество с чердака» (1946), Элизабет Лангессер «Неизгладимая печать» (1946), Германа Казака «Город за рекой» (1947) и др. Немецких магических реалистов, так и не ставших литературной группировкой, объединяло отсутствие злободневной общественной проблематики в творчестве, отрицание продуктивности идеологических и политических дискуссий, неизбежно связанных с отстаиванием корпоративно-групповых и партийных интересов. Так, магические реалисты, не желая того, оказались в оппозиции «*Группе-47*» — самой авторитетной и влиятельной литературной группировке в ФРГ вплоть до 1970-х. Корни немецкого М.р. уходят в *романтизм* и *экспрессионизм*; в истории его становления в литературе заметную роль сыграл журнал «Колонна» (1929–32), выходивший в Дрездене и занимавший позицию резкого отрицания литературы «крови и почвы» и пролетарского интернационального искусства. В группе писателей «Колонны» (Казак, Г.Айх, П.Хухель, О.Шефер, Х.Ланге, Ланггессер и др.) вырабатывалась философия и поэтология магического видения Космоса, природы и человеческого общества, в рамках которого человеческие деяния — при всей их брутальности и очевидности — всегда занимают подчиненное место в иерархии космического круговорота, смысл и цели которого (если они вообще есть) недоступны человеческому пониманию. Произведения немецких магических реалистов, как правило, сложны для понимания, трудно поддаются рационализированной литературоведческой интерпретации, ввиду отсутствия злободневных сюжетов не представляют интереса для газетной и журнальной критики. По мере стабилизации западногерманского общества интерес к М.р. заметно снизился уже в 1950-е. 5. В 1940–50-х сформировался бельгийский вариант М.р., представленный в творчестве Й.Дена и Х.Лампо, писавших на фламандском языке. Итогом теоретического осмысления опыта собственных романов и принципов М.р. стала книга эссе Дена «Литература и магия» (1958), где обосновываются приемы и принципы показа реальной действительности как чуда творения, которое может открыться духовному взору человека. 6. М.р. искусствоведы называют также художественное течение в искусстве США 1950-х (другое название — гиперреализм), сформировавшееся под влиянием немецких и французских сюрреалистов (М.Эрнст, А.Массон), эмигрировавших в США. М.р. в США утверждал себя в борьбе с формалистическим и абстрактным искусством. В лучших картинах (Э.Уайст) иллюзорность фотографически точного воспроизведения действительности сочеталась с тонким поэтическим ощущением, уводившим от *натурализма* и производившим магическое впечатление на зрителя. 7. *М.р. латиноамериканский*, получивший широкую известность после второй мировой войны (Х.Л.Борхес, М.А.Астуриас, А.Карпентьер, Г.Гарсиа Маркес и др.), по сути, базируется на оригинальной переработке опыта разных литературных течений (*сюрреализм*, *экзистенциализм*) и крупнейших европейских писателей 20 в. (начиная с Джойса и Ф.Кафки), но переработке не эпигонской, а конгениальной, сопряженной с глубоким освоением национального исторического и литературного опыта. Латиноамериканским магическим реалистам удалось вдохнуть новую жизнь в малопопулярное в европейских литературах направление, в т.ч. за счет введения элементов занимательности и детективности в сверхсерьезное, по сути, повествование («Ураган», 1950, Астуриаса), элементов шутки, *гротеска* и абсурда («Сто лет одиночества», 1967, Гарсии Маркеса), высокоинтеллектуальной игры парадоксами человеческого сознания (Борхес). Но в основе всех разновидностей М.р. — отрицание пло-

дотворности рационалистического мышления и поиски более продуктивных жизненных основ, приводящие всех магических реалистов к мифически-магической модели мировидения, которую они пытаются понять, выразить художественно и (в зависимости от индивидуальных особенностей таланта) рационализировать.

Возвращение к мифически-магическому способу мировидения захватило в 20 в. и писателей, относящихся к регионам, не упомянутым в приведенном выше перечне: напр., И.Андрич («Проклятый двор», 1954), А.П.Платонов («Чевенгур», 1929; «Котлован»,1930) и др. Произведение М.р. обладает характерными чертами, которые лишь в совокупности достигают особого качества, позволяющего выделить тексты магических реалистов из массы во многом сходных произведений: а) специфическое использование категории времени — с целью раскрытия его субъективности и относительности; б) отказ от детерминированно-психологического принципа изображения человеческого сообщества, стремление изобразить функционирование этого сообщества на уровне мифического сознания; в) показ сосуществования и взаимопроникновения двух реальностей: «низшей», первичной, вроде бы очевидной, но не подлинной, и «высшей», подлинной, на уровне которой теряют всякий смысл и значение стереотипы поведения, пригодные для жизни в обманно-очевидной реальности; г) «магическое пространство» произведения, хотя и может быть вполне конкретно очерченным, не совпадает полностью с каким-либо реальным географическим и историческим пространством, поскольку пространство М.р. не подчиняется общепринятым формам детерминизма, а живет по своим — магическим — законам, которые, однако, не имеют ничего общего с иррациональной мистикой. Неотъемлемая черта М.р. — жизнеподобие, обязательное наличие конкретных и узнаваемых черт исторической реальности. Это качество отделяет М.р. от жанра «*фэнтези*», где жизнеподобная и легко опознаваемая историческая реальность, как правило, начисто отсутствует. М.р. совершенно органично использует элементы фантастики, но эти элементы играют все же подчиненную роль; по этому признаку проходит граница между ним и научной фантастикой.

Магические реалисты устраняют дилемму рационального и иррационального сознаний с помощью восстановления в правах мифически-магического мировидения. Особенно наглядно и образно противопоставление прагматически-рационального и мифически-магического мироощущений разработано в творчестве Андрея Платонова. Герои его произведений, как правило, живут мифически-магическим сознанием, и их конфликты чаще всего обусловлены принципиальной чуждостью их сознания сознанию рационально-прагматическому. В обязательный набор признаков М.р. входят антиутопичность, антипрагматизм, антиидеологизм и антидогматизм. В рамках М.р. вступают в диалог все исторические типы человеческого сознания: синкретические (*миф*, фольклор), рациональные, иррациональные, религиозные, атеистические, мистические. Для М.р. весьма характерно преодоление европоцентризма и национализма. Магические реалисты стремятся выйти за рамки европейского типа цивилизации, европейского мировидения, синтезировать мировой опыт.

Лит.: *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: Феномен и некоторые пути его осмысления. М., 1998; *Roh F.* Nachexpressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig, 1925, 1958; *Amoroso G.H.* Il realismo magico di Bontempelli. Messina, 1964; *Miller D.C., Barr A.H.* American realists and magic realists. N.Y., 1969; *Schmied W.* Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland: 1918–1933. Hannover, 1969; *Chanady A.B.* Magical realism and the fantastik. N.Y.; L., 1985; *Scheffel M.* Magischer Realismus: Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen, 1990; *Kirchner D.* Doppelbögige Wirklichkeit: Magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur. Tübingen, 1993; *Fluck A.* Magischer Realismus in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Bern; Berlin, 1994.

А.А.Гугнин

МАГИ́ЧЕСКИЙ РЕАЛИ́ЗМ ЛАТИНОАМЕРИКА́НСКИЙ (исп. realisimo mágico latinoamericano) — термин, распространившийся в латиноамериканской и европейской критике в 1960–70-е в период т.наз. «бума» латиноамериканского романа. В узком смысле понимается как определенное течение в латиноамериканской *литературе* второй половины 20 в.; в широком — как имманентная константа латиноамериканского художественного мышления и общее свойство культуры континента. В последнем случае представляет собой один из вариантов самоидентификационной культурной модели. Понятие М.р.л. призвано выделить принципиальные отличия его от европейских мифологизма и фантастики. Эти особенности ясно воплотились в первых произведениях М.р.л. — повести А.Карпентьера «Царство земное» и романе М.А.Астуриаса «Маисовые люди» (оба 1949). В героях М.р.л. личностное начало приглушено и не интересует писателя — они выступают как носители коллективного мифологического сознания, которое становится главным объектом изображения. При этом писатель систематически замещает свой взгляд цивилизованного человека взглядом примитивного человека и пытается высветить действительность через призму мифологического сознания, в результате чего изображаемая действительность подвергается различного рода фантастическим аберрациям. Произведение М.р.л. строится на взаимодействии художественных ракурсов; «цивилизованное» сознание осмысляет мифологическое сознание и переосмысляет себя самое в сопоставлении с ним.

Поэтика и художественные принципы М.р.л. сложились под влиянием европейского *авангардизма*. Общий интерес к первобытному мышлению, магии, примитивному искусству, охвативший западноевропейские интеллектуально-художественные круги в первой трети 20 в., стимулировал интерес латиноамериканских писателей к индейцам и афроамериканцам. В лоне европейской культуры была создана и концепция принципиального отличия дорационалистического мышления от цивилизованного. У авангардистов, главным образом сюрреалистов, латиноамериканские писатели заимствовали некоторые принципы фантастического преображения действительности. Вместе с тем европейский абстрактный «дикарь» обрел в произведениях М.р.л. этнокультурную конкретность и явственность; концепция разных типов мышления была спроецирована в плоскость культурного, цивилизационного противостояния Латинской Америки и Европы; сюрреалистический сон сменился реально бытующим мифом. При этом латиноамериканские писатели опирались не только на индейскую и афроамериканскую мифологию, но и на традиции американских хроник 16–17 вв. с их обилием элементов чудесного. Идеологическую основу М.р. составило

стремление писателя выявить и утвердить самобытность латиноамериканской действительности и культуры, идентифицируемой с мифологическим сознанием индейца либо афроамериканца. М.р.л. оказал существенное воздействие на европейскую и североамериканскую литературы, а в особенности на литературы стран «третьего мира».

Лит.: *Карпентьер А.* Барочность и чудесная реальность // Он же. Мы искали и нашли себя. М., 1984; *Кофман А.Ф.* Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе // Современный роман: Опыт исследования. М., 1990; XVII Congreso del Institute internacional de la literatura latinoamericana. Madrid, 1968; *Flores A.* Magical realism in Spanish American fiction // Hispania. Madrid, 1955. Vol. 38. № 2; Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España. Philadelphia, 1977. *А.Ф.Кофман*

МАДРИГА́Л (фр. madrigal, ит. madrigale, от позднелат. matricale — песня на родном материнском языке) — небольшое стихотворение, написанное *вольным стихом*, преимущественно любовно-комплиментарного (реже отвлеченно-медитативного) содержания, обычно с парадоксальным заострением в концовке (сближающим М. с *эпиграммой*). Сложился в итальянской поэзии 16 в. на основе М. 14–15 вв. — короткой любовной песни (под музыку) с мотивами буколической поэзии; был популярен в салонной культуре Европы 17–18 вв. (в России: Н.М.Карамзин и др.). *М.Л.Гаспаров*

МАЙСТЕРЗИ́НГЕР (нем. Meistersinger — мастер-певец) — в средневековой Германии поэт-певец, принадлежавший к ремесленно-цеховой среде, чье творчество относится к бюргерской традиции. Поэзия М., пришедшая на смену поэзии *миннезингеров* и противопоставленная ей, развивается, начиная с 14 в., когда идеалы куртуазии постепенно уходят в прошлое. М. проходили обучение в особых певческих школах и образовывали «братства», имевшие статус ремесленного цеха. Одна из самых известных корпораций М. существовала в Нюрнберге. М. устраивали состязания, которые проходили по праздникам после церковной службы. Песни М. поначалу носили сугубо религиозный и дидактический характер, в 16 в. они приобрели более светский характер, включая любовную тематику. М. были также авторами *фастнахтшпилей*. Членом Нюренбергского цеха М. был Ганс Сакс (16 в.).

Лит.: *Nagel B.* Meistersang. Stuttgart, 1971. *М.А.Абрамова*

МАКАРОНИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́ЗИЯ (ит. poesia maccheronica) — в узком смысле включение слов родного автору языка в чужой языковой контекст и изменение их по правилам чужой грамматики; в широком смысле — использование в одном произведении двух и более языков. Имеет сатирический или пародийный смысл. Уже у Авсония, римского поэта 4 в., отмечено сочетание латинского и греческого языков. Смешанные стихи (на латыни и национальных языках — немецком, французском) встречаются в поэзии *вагантов* («Буранский сборник», 13 в.), в *литургической драме*, *священной пародии*, *фарсах*. Наивысшего расцвета М.п. достигает в 15–16 вв. Первое большое произведение в этом роде — высмеивающая падуанцев сатирическая поэма Тифи дельи Одази «Макарония» (1490), откуда М.п. и получает свое название. Популярности М.п. способствовало творчество Теофило Фоленго, выступавшего под псевдонимом Мерлин Кокайо, — автора написанной на смеси литературного итальянского, его диалектов, «кухонной» и классической латыни (по грамматическим правилам последней) «Макаронин» (1517–21), состоящей из «Бальдуса» — поэмы-пародии на эпические поэмы Вергилия, Данте и *рыцарский роман*, оказавшей известное влияние на Ф.Рабле; «Цанитонеллы» — травестированной *пасторали* о любви крестьянской девушки и парня; «Мухеиды» — бурлескной поэмы, ориентированной на комический *животный эпос* античности и описывающий войну мух и муравьев; а также собрания *эпиграмм*. В 16–17 вв. к М.п. в Италии обращались К.Скрофа (1526?–65), Ч.Орсини («Макаронический каприз», 1638); во Франции — А.де Арена, Р.Белло, Ж.Б.Мольер («Мнимый больной», 1673); в Англии — И.Скелтон, В.Дрюммонд, Р.Братвайт, А.Геддес. В Германии смешение языков в комических целях использовалось в 16 в. в *сатирах* Т.Мюрна, в *фастнахтшпилях* Ганса Сакса, И.Фишарта, в *шванках*, в «Письмах темных людей» (1515–17).

В России славу автора М.п., основанной на смешении «французского с нижегородским», снискал поэт И.П.Мятлев, автор поэмы «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (1840–44). Макаронические стихи встречаются в «Энеиде» (1798) И.П.Котляревского, в стихах В.В.Маяковского («Американские русские», 1925), сатирах Д.Бедного; отдельные макаронизмы встречаются в прозе: «Пуркуа ву туше, пуркуа ву туше, — закричал Антон Пафнутьич, спрягая с грехом пополам русский глагол «тушу» на французский лад. — Я не могу дормир в потемках» (А.С.Пушкин. Дубровский, 1832–33. Гл. X).

Лит.: *Delepierre O.* Macaronéana ou melanges de littérature macaronique des différents peuple de l'Europe. P., 1852; *Paoli U.E.* Il latino maccheronico. Firenze, 1959. *Т.Ю.*

МА́КСИМА ([лат. maxima regula (sententia) — высший принцип]) — вид *афоризма*, моралистическая по содержанию разновидность *сентенции*. М. может быть выражена в констатирующей или наставительной форме («Показная простота — это утонченное лицемерие» — Ф.Ларошфуко; «Победи зло добром» — Б.Паскаль). Расцвет М. как самостоятельного жанра — в 18 в. *М.Л.Гаспаров*

МАЛАПРОПИ́ЗМ (фр. mal à propos — невпопад) — неправильное словоупотребление, осмеянное английским драматургом Р.Шериданом в комедии «Соперники» (1775), героиня которой, претенциозная миссис Малапроп, неуместно пользуется сложными и иностранными словами: вместо «*эпитет*» — «эпитафия», вместо «конкретный» — «конкурентный». Шеридан не был первым в использовании этого приема. Подобным образом говорит полицейский пристав Догберри (Кизил в переводе Т.Щепкиной-Куперник) в комедии У.Шекспира «Много шума из ничего» (1598), горничная Уинифред Дженкинс в романе Т.Смоллетта «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771). Осмеянная Шериданом манера словоупотребления стала сначала в Англии, а затем и в других странах обозначаться термином «М.». *А.Н.*

«МА́ЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕ́К» в литературе — обозначение довольно разнородных героев, объединных тем, что они занимают одно из низших мест социальной иерархии и что это обстоятельство определяет их психологию и общественное поведение (приниженность, соединенная с ощущением несправедливости, уязвленной гордостью). Поэтому «М.ч.» часто выступает

в оппозиции к другому персонажу, человеку высокопоставленному, «значительному лицу» (по словоупотреблению, принятому в русской литературе под влиянием «Шинели», 1842, Н.В.Гоголя), а развитие сюжета строится главным образом как история обиды, оскорбления, несчастья.

Тема «М.ч.» имеет интернациональное распространение, а ее истоки относятся к глубокой древности. Интерес к жизни «М.ч.» обнаружила уже новоаттическая *комедия*; точка зрения «М.ч.» была использована в сатирах Ювенала, обличавших моральную деградацию власть имущих. В средневековой литературе образец реализации такой точки зрения — «Моление» Даниила Заточника (13 в.). Одним из первых произведений в европейской литературе, посвященных теме «М.ч.», считается «Векфилдский священник» (1766) О.Голдсмита, где уже намечена типичная для этой темы сюжетная канва (преследование бедного человека, совращение его дочери помещиком). Последовательно разрабатывалась тема «М.ч.» в русской литературе 19 в., особенно после «Станционного смотрителя» (1830) А.С.Пушкина. Один из первых случаев употребления понятия «М.ч.» встречается в статье В.Г.Белинского «Горе от ума» (1840), причем с четким описанием всей оппозиции: «Сделайся наш городничий <из «Ревизора» Гоголя> генералом — и, когда он живет в уездном городе, горе маленькому человеку... тогда из комедии могла бы выйти трагедия для «маленького человека»...» (Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 468). В 1830–50-х тема «М.ч.» разрабатывалась в русской литературе преимущественно в русле повести о бедном чиновнике; при этом происходила эволюция центрального персонажа, переосмысление мотивов его поведения. Если предмет устремлений Акакия Акакиевича Башмачкина — вещь, шинель, то в произведениях *натуральной школы* (Я.П.Бутков, А.Н.Майков и др.) демонстративно выдвигалась на первый план привязанность героя к дочери, невесте, возлюбленной, подчеркивалось несовпадение официальной (служебной) и домашней его жизни, преимущественное внимание уделялось мотивам чести, гордости, «амбиции». Этот процесс достиг кульминационной точки в «Бедных людях» (1846) Ф.М.Достоевского, что было подчеркнуто полемическим отталкиванием главного персонажа повести от гоголевского Башмачкина. В литературе второй половины 19 в. тема «М.ч.» продолжала развиваться в творчестве Достоевского, А.Н.Островского, Э.Золя, А.Доде, у веристов (см. *Веризм*). У истоков темы «М.ч.» в современной литературе стоит Швейк (Я.Гашек. Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны, 1921–23), чьи наивность и «идиотизм» являются оборотной стороной мудрости, оберегающей его от всевластия милитаризма и бюрократии. Конвульсии и гибель «М.ч.» в сетях обезличенных, отчужденных и беспощадных сил — тема многих произведений западной и русской литературы (Ф.Кафка, Дж.Джойс, А.Камю, М.Зощенко, А.Платонов).

Лит.: *Цейтлин А.* Повести о бедном чиновнике Достоевского. (К истории одного сюжета). М., 1923; *Манн Ю.В.* Путь к открытию характера // Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972. *Ю.В.Манн*

МАНИФЕ́СТЫ ЛИТЕРАТУ́РНЫЕ — программные высказывания об эстетических принципах литературного *направления*, *течения*, *школы*. Термин М.л. вошел в обиход в 19 в.; он условен, весьма широк, применим к целому ряду явлений — от развернутых деклараций до эстетических трактатов, статей, предисловий, программных стихотворений поэтов. Зачастую эстетические выступления писателей и критиков (О.Бальзака, В.Гюго, Э.Золя и др.) приобретают характер М.л., оказывая серьезное влияние на историко-литературный процесс; в то же время некоторые широковещательные декларации, облеченные в форму М.л. (особенно у модернистских групп 20 в.), оказываются кратковременными. Нередко М.л. и реальное содержание литературной школы не совпадают. В целом М.л. — результат оживленной общественной жизни, отражающей напряженные идейно-художественные поиски и процесс формирования новой литературы.

Появление первых М.л. в эпоху *Возрождения* определялось растущим национальным самосознанием, усилением общественной роли искусства, развитием идеи гуманизма и свободы. Трактат «Защита и прославление французского языка» (1549) поэта Ж.Дю Белле обобщил эстетическую позицию «*Плеяды*»; в нем провозглашалось требование создания гуманистической национальной культуры, обновления поэтического языка. Теоретические основы *барокко* были заложены в работе Э.Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» (1655) и в трактате испанского прозаика Б.Грасиана «Остромыслие» (1642). Один из важнейших М.л. *классицизма* — поэма Н.Буало «Поэтическое искусство» (1674). Основы классицизма формулировались также в других работах французских писателей: Ж.Шаплена («Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид», 1637), Ф.д'Обиньяка («Практика театра», 1657), П.Корнеля («Рассуждение о *трех единствах* — действия, времени, места», 1660) Ж.Б.Мольера («Критика «Школы жен», 1663), Ж.Расина (Предисловия к трагедиям «Андромаха», «Британник», «Береника», 1668–71). В Англии идеи классицизма на его раннем этапе обнаруживаются в работах Ф.Сидни («Защита поэзии», 1580; опубл. 1595), Дж.Драйдена («Опыт о драматической поэзии, 1668), Дж.Милтона («О том роде драматической поэзии, которая называется трагедией», 1671; предисловие к трагедии «Самсон-борец», 1671). Для Италии были важны работы Ю.Скалигера («Поэтика», 1561), Л.Кастельветро «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованнная», 1570), Т.Тассо («Рассуждение о героической поэме», 1594). Для Германии характерен труд М.Опица «Книга о немецкой поэзии» (1624). Английский вариант *Просвещения* обосновывается в таких работах, близких к М.л., как памфлет Д.Дефо «Чистокровный англичанин» (1701), сатиры Дж.Свифта «Битва книг» (1697). Трактат А.Поупа «Опыт о критике» (1711) стал манифестом английского просветительского классицизма. Среди манифестов эпохи Просвещения — «Парадокс об актере» (1773–78) Д.Дидро, сформулировавший принципы нового жанра — «серьезной комедии» (см. *Мещанская драма)*; трактат Г.Лессинга «Лаокоон» (1766), содержавший первую научную концепцию литературы как искусства; «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795) Ф.Шиллера — программное произведение просветительской немецкой литературы конца 18 в., и в первую очередь, *веймарского классицизма*.

Первыми манифестами *романтизма* были труды Ф.Шлегеля, особенно его «Критические фрагменты» (1797); они содержали отказ от традиции просветитель-

ства с его рационализмом и верой в возможность гармонии личного и общественного, провозглашали неограниченную свободу творчества и разрыв с нормативностью классицистической эстетики. Сходные идеи разрабатывались в программных документах других немецких романтиков: Новалиса «Фрагменты» (неоконченные), А.В.Шлегеля «Чтение о драматическом искусстве и литературе» (1809–11), Ф.Д.Шлейермахера «Речи о религии» (1799). Обсуждались они в работах Г.Гейне (предисловие ко второму изданию «Книги песен», 1827; послесловие к «Романсеро» (1851), статья «Романтика» (1820). В Англии У.Вордсворт и С.Колридж выступают со своим М.л. — предисловием ко второму изданию «Лирических баллад» (1800), в котором настаивают на созерцательности, «мудрой пассивности» поэзии, ее близости к народному искусству, языку и жизни в ее патриархальных формах. В полемике с «*озерной школой*» складывалась теория активного романтизма. Одним из первых М.л. стала дидактическая поэма Дж.Байрона «Английские поэты и шотландские обозреватели» (1809). В трактате П.Б.Шелли «Защита поэзии» (1822, опубл. 1840) поэзия была охарактеризована как могучее оружие преобразования мира на началах добра, справедливости и красоты. Во Франции манифестом романтизма стало предисловие к драме «Кромвель» (1827) В.Гюго, который теоретически обосновывал *местный колорит, гротеск* и контраст в целях рельефного противопоставления «добра» и «зла», а также объявлял войну классицизму и всему придворно-аристократическому искусству.

Формирование *реализма* сопровождалось появлением теоретических работ в 1820–40-е. Начало положил памфлет Стендаля «Расин и Шекспир» (1823–25), заостренный против эпигонов классицизма и защищавший принципы «романтического», т.е. современного искусства. Эти идеи Стендаль развивает в других выступлениях, в частности, в рецензии «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» (1830) пишет о высшей задаче литературы: запечатлеть «движения человеческого сердца». На необходимость «проникнуть в душу героев» настаивает Стендаль в письме к Бальзаку (1840). Развернутым манифестом реализма стало предисловие (1842) Бальзака к его «Человеческой комедии». Опираясь на достижения современной науки, Бальзак характеризует общество как сложный, исторически сложившийся организм; на плечи писателя ложится труд «историка», хрониста, аналитика человеческих страстей и характеров, знатока «нравов» и различных сословий, создателя многообразной человеческой типологии. Принципиальные суждения о психологическом анализе в реалистическом искусстве Бальзак высказал в рецензии на «Пармскую обитель» (1839) Стендаля, в «Этюде о господине Бейле» (1838). Крайне значимо предисловие Мопассана к его роману «Пьер и Жан» (1887–88), в котором он писал: «Реалист, если он художник, будет стремиться не к тому, чтобы показать нам банальную фотографию жизни, но к тому, чтобы дать нам ее воспроизведение более полное, более захватывающее, более удивительное, чем сама действительность». Более узкую концепцию реализма содержат М.л. 1850–60-х Шанфлёри (сборник теоретических работ и статей «Реализм», 1857) и его последователя Л.Э.Дюранти (цикл статей в журнале «Реализм», 1856–57), которые ограничивали роль творческой фантазии, отказывались от типизации, тяготея к фактографическому копированию увиденного. Братья Э. и Ж.Гонкуры в предисловии к роману «Жермини Ласерте» (1865) провозглашали «новый реализм», основанный на зарисовках с «натуры», строгом наблюдении и фиксации объективных фактов; при этом они утрачивали бальзаковскую широту и глубину социального анализа, предваряя эстетику *натурализма* с его культом «объективности» и «научности». Большой общественный резонанс имели теоретические выступления Золя: предисловие ко второму изданию романа «Тереза Ракен» (1867), сборник «Экспериментальный роман» (1880), в которых были сформулированы принципы натурализма и «научного романа». Манифестом *веритизма*, близкого к натурализму в литературе США, стала книга Х.Гарленда «Крушение идолов» (1894), в которой обосновывались принципы обстоятельного и точного воспроизведения жизни со всеми ее темными сторонами, что было заострено против охранительной «*традиции благопристойности*». Проблемы общественной значимости словесного искусства поставлены в «Письме русскому» (1883) У.Уитмена, книге Ф.Норриса «Ответственность романиста» (1903), в не лишенном социологизма предисловии Э.Синклера к антологии «Вопль о справедливости» (1915). Конец 19 — начало 20 в. отмечен появлением разнообразных М.л., формулирующих концепции и принципы заявивших о себе новых художественных течений и школ. Предисловие Ш.Леконта де Лиля к «Античным стихотворениям» (1852) стало для парнасцев (см. «*Парнас*») своеобразным прологом в разработке концепции «*чистого искусства*», свободного от какой-либо общественной ангажированности. Стихотворения П.Верлена «Поэтическое искусство» (1874) и сборник А.Рембо «Озарения» (1872–73, особенно сонет «Гласные», 1872) провозгласили своими М.л. символисты (см. *Символизм*). В статье «Символизм» (1886), программном документе этого движения, Жан Мореас (1856–1910) пишет, что символистская поэзия пытается «одеть Идею в осязаемую формулу». В искусстве символизма «картины природы, поступки людей, все конкретные явления... — осязаемые оболочки, имеющие целью выявить свое скрытое родство с первичными Идеями». Сборник стихов «Единодушная жизнь» (1908) Ж.Ромена считается манифестом *унанимизма*.

Теоретические работы Т.Тцара «Семь дадаистских манифестов» (1924) сделались манифестами *дадаизма*. Автором двух «Манифестов *сюрреализма*» (1924, 1930) был А.Бретон, определивший свой метод как «чистый психический автоматизм, посредством которого мы намерены выразить устно, письменно или каким-либо иным образом действительное функционирование мысли». Л.Лемонье в «Манифесте популистского романа» (1929) утверждал, что нынешний роман, отбросив первоначальную научность натуралистов, «призвал изображать простых людей, самых обыкновенных людей, составляющих массу общества; у них тоже хватает жизненных драм» (см. *Популизм*). В своих романах популисты, дистанцировавшиеся от политики, видели в простых людях, в бедняках лишь объект сострадания.

Манифестами немецкого *экспрессионизма* стали статьи его лидеров Л.Рубинера («Человек в центре», 1917), Ф.Пфемферта и др., печатавшиеся в журналах «Штурм» и «Акцион». В Италии рождение *футуризма* ознаменовалось появлением громких деклараций, среди которых «Первый манифест футуризма» (1909), «Технический

манифест футуристической литературы» (1912), «Политическая программа футуристов» (1913), принадлежавшие перу провозвестника этой художественной школы Ф.Маринетти. Характер манифестов, определяющих философию и методологию *модернизма*, приобрели теоретические труды Т.С.Элиота «Традиция и творческая индивидуальность (1919), «Священный лес» (1920).

В условиях острых социальных потрясений, особенно в первой половине 20 в., когда от писателей само время требовало бескомпромиссного ответа на вопрос, по какую сторону добра и зла они находятся, М.л. нередко наполняются не только художественным, но и актуальным политическим содержанием. Это характерно для писателей левой, радикальной ориентации. Работа А.Барбюса «Свет из бездны» (1920) стала манифестом группы *«Кларте»*; она осуждала империалистическую войну и призывала к «революционной борьбе в умах». Своеобразными манифестами стали выступления гуманистов Запада (С.Цвейг, А.Швейцер, Б.Расселл). Р.Роллан, автор статьи «Над схваткой» (1915) и «Декларации независимости духа» (1919), определил свою позицию отказа от революционного насилия в группе «Кларте»; ее стали называть «ролландизмом». Переход на активные антифашистские позиции нашел отражение в программной статье Роллана «Прощание с прошлым» (1931), отразившей настроения многих писателей в начале 1930-х.

В первые годы, последовавшие за кризисом 1929, потрясшем экономику Запада, некоторые писатели (особенно в США) выступили с энергичными манифестами и декларациями, заявив о своей приверженности идеалам социализма (Т.Драйзер, У.Фрэнк, Дж.Дос Пассос, М.Каули и др.). Критик-коммунист М.Голд сформулировал вектор развития в статье-манифесте, озаглавленной «Идите влево» (1930). Вскоре, однако, их революционный пыл, имевший во многом эмоциональную основу, остыл: Ф.Д.Рузвельту с его реформистским «Новым курсом» удалось выправить экономическую ситуацию в стране, в то время как из России приходили ошеломляющие вести о «большом терроре» и других преступлениях сталинизма. Программный характер приобрели в 1930-е выступления писателей в связи с нарастающей угрозой фашизма, а затем и начавшейся второй мировой войной. Манифестом писателей-антифашистов стала речь Э.Хемингуэя, вернувшегося из Испании, на втором конгрессе *Лиги американских писателей*: «Писатель и война» (июнь 1937). В условиях нацистской оккупации Франции появился манифест Национального фронта писателей, написанный героем и мучеником Сопротивления Жаком Декуром (сентябрь 1942). В манифесте «Полночного издательства» (1942), написанном Пьером де Лескюром, провозглашалась решимость противостоять цензурному гнету, введенному оккупантами. В программной статье «За ангажированную литературу» (1945) Ж.П.Сартр выступил против тех, кто не приемлет социально значимого искусства.

Теоретическое обоснование получили также новые художественные течения после второй мировой войны. Эстетико-философским манифестом литературы абсурда стал трактат А.Камю «Миф о Сизифе» (1942), выразивший экзистенциалистскую философию бессмысленности бытия. М.л. *«нового романа»* стали программные тексты Н.Саррот («Эра подозрений», 1956), А.Роб-Грийе («Будущее романа», 1956; «Природа, гуманизм, трагедия», 1958), М.Бютора («Роман как искание», 1955), которые отклоняли «ангажированность» словесного искусства, утверждая его самоценность. Том Вулф (США), теоретик и практик *«нового журнализма»*, разрабатывал проблему «художественного факта», позволяющего запечатлеть «горячую историю» средствами романа, что получило теоретическое обоснование во вводной части его «Антологии нового журнализма» (1973). Своеобразным манифестом *постмодернизма* и литературы *«черного юмора»* явилось эссе Дж.Барта (США) «Литература истощения» (1967). Характер М.л. приобрели и некоторые выступления писателей — лауреатов Нобелевской премии при вручении им награды. С.Льюис в своей речи «Страх американцев перед литературой» (1930) выступил как поборник искусства жизненной правды, свободной от «викторианской боязливости». У.Фолкнер в речи при вручении Нобелевской премии (1950) заявил о приверженности к «школе гуманизма» как художник слова, вопреки модным пессимистическим веяниям отказавшийся «принять конец человека». Принципиальный характер имели нобелевские речи и нобелевские лекции П.Бак (лекция «Китайский роман», 1938), Расселла (лекция «Какие мотивы человеческого поведения влияют на политику?», 1950); речи А.Камю (1957), М.Шолохова (1965), А.Солженицына (1970), И.Бродского (1987).

Лит.: Манифесты итальянского футуризма. М., 1914; Экспрессионизм. Пг.; М., 1923; Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934; Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935; История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962–90. Т. 1–6; Писатели Франции о литературе. М., 1978; Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: Сб. ст. М., 1966; Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980; Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980; Писатели Англии о литературе. М., 1981; Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 1–2.

Б.А.Гиленсон

Авторами М.л. русского классицизма выступили В.К.Тредиаковский («О древнем, среднем и новом стихотворении российском», 1755), М.В.Ломоносов («Российская грамматика», 1757; «Краткое руководство к красноречию», 1748), «О пользе книг церковных и российском языке», 1757), А.П.Сумароков («Эпистола о стихотворстве», 1748). Н.М.Карамзин («Несколько слов о русской литературе», 1797; «Письма русского путешественника», 1791–95) сформулировал программные принципы русского *сентиментализма*. Принципиальный смысл для русского *романтизма* носит статья В.А.Жуковского «О нравственной пользе поэзии» (1809), обосновавшая понятия «чувствительности», «мечтательности». Основы декабристской эстетики сформулированы в статье В.К.Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), ориентирующей на создание литературы национальной, одушевленной гражданской тематикой. На близких позициях стоит и К.Ф.Рылеев (статья «Несколько мыслей о поэзии», 1825), призывающий воплощать в литературе «идеалы» высоких чувств, мыслей и вечных истин». В программных работах В.Г.Белинского («Взгляд на русскую литературу 1847 года»), Н.Г.Чернышевского («Эстетические отношения искусства и действительности», 1855; «Очерки гоголевского периода русской литературы», 1855–56), Н.А.Добролюбова («Когда же придет настоящий день?», «Луч света в темном царстве», обе 1860) обосновывалось значение *натуральной школы*,

«гоголевского направления» для развития литературы жизненной правды. Весьма многочисленны программные выступления, связанные с деятельностью символистов: «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) Д.С.Мережковского, «Ключи тайн» (1904) В.Я.Брюсова, «Элементарные слова о символической поэзии» (1904) К.Д.Бальмонта, «Символизм как миропонимание» (1903) А.Белого, «Две стихии в современном символизме» (1908), «Заветы символизма» (1910), «Мысли о символизме» (1912) Вяч.И.Иванова, «О современном состоянии русского символизма» (1910) А.А.Блока. М.л. акмеистов — «О прекрасной ясности» (1910) М.А.Кузмина, «Наследие символизма и акмеизм» (1913) Н.С.Гумилева, «Некоторые течения в современной русской литературе» (1913) С.М.Городецкого; футуристов — «Слово как таковое» (1913) А.Крученых, «Пощечина общественному вкусу» (1912) и др. В 1910–20-е М.л. явились едва ли не обязательным элементом деятельности многочисленных литературных групп и организаций, стремившихся декларировать свои позиции, таких как *РАПП*, *ЛЕФ*, *«Кузница»*, *«Перевал»*, *«Серапионовы братья»*, имажинисты, Литературный центр конструктивистов и др. РАПП в журнале «На посту», насаждая сектанство, выдвигал лозунги «одемьянивания поэзии», объявлял призыв «ударников в литературу». Участники «Кузницы» в своей первой декларации 1921, стремясь отойти от рапповской ортодоксии, провозглашали «полную свободу в выборе творческих методов».

М.л. *социалистического реализма* было объявлено выступление М.Горького на Первом Всесоюзном съезде писателей, на котором он, в частности, говорил: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние». Директивным являлся и Устав Союза писателей. В связи с ликвидацией в начале 1930-х всех литературных групп и «унификацией» писателей в рамках единого союза при руководящей роли КПСС, функции М.л. стали выполнять партийные постановления по вопросам литературы, статьи и выступления в центральной печати, а также секретные указания и решения. Они носили директивный характер, указывали на «опасности» («космополитизм», «формализм», «очернительство», «безыдейность», «объективизм»), ставили перед писателями как «верными помощниками партии» очередные задачи.

Лит.: Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. С.Б.Джимбинов. М., 2000. *Е.Ю.Гордеева*

МАНЬЕРИ́ЗМ (ит. manierismo — вычурность) — литературно-художественный стиль, характерный для западноевропейской культуры позднего *Возрождения* и начала Нового времени (хронологические рамки для изобразительного искусства Италии определяются приблизительно периодом с 1515 по 1600, для других европейских стран и для словесности — вплоть до 1630, а по А.Хаузеру — до 1650). Первоначально термином обозначали феномены изобразительного искусства и лишь в 1920-х он был распространен на литературу. Понятие «манера», лежащее в основе термина, широко использовалось в эпоху Возрождения и особенно у Дж.Вазари; слово «маньерист» впервые употребил в 1672 французский критик Фреар де Шамбре (имея в виду художников, всецело поглощенных технической стороной исполнения); термин М. впервые встречается в 18 в. у итальянского приверженца *неоклассицизма*, аббата Л.Ланци. В настоящее время категория нередко используется вне терминологического смысла как обозначение феномена сугубо стилистического свойства (поэзия т.наз. *«Ордена куртуазных маньеристов»*). Некоторые ученые не считают обоснованным применение термина «М.» к словесности и предпочитают обходиться категорией *«барокко»*, вмещающей в себя, по их мнению, и «М.» (А.В.Михайлов, В.Флёк). Жесткий вёльфлиновский бином *«Ренессанс — барокко»*, вполне соответствовавший противопоставлению *«аполлонического»* и *«дионисийского»* у Ницше, уже век тому назад стал ощущаться как недостаточно ёмкий по отношению к искусству Чинквеченто (16 в.), на котором лежит явственная печать переходности. Первым, кто попытался осмыслить феномен М. на научном уровне, был М.Дворжак (в лекции «Эль Греко и маньеризм» (1920), затем включенной в состав сборника «История искусства как история духа», 1924). Дворжак дает эстетическую характеристику М. как стиля, отрицающего ренессансную классику и выражающего крушение объективной — характерной для высокого Возрождения — и воцарение субъективной картины мира. Своеобразие концепции Дворжака заключается в том, что в его поле зрения оказывается не столько «салонная» струя в М., сколько спиритуальные, трансцендентные компоненты.

Развернутую характеристику литературному М. первым дал Э.Р.Курциус («Европейская литература и латинское средневековье», 1948). Он интерпретирует М. как некую константу европейской литературы и выводит семь исторических его разновидностей, из которых большинство относится к античности и *Средневековью*; заключает список испанский *консептизм*. Классическим трудом о маньеристическом стиле остается многократно переизданная и переведенная на многие языки монография Хаузера «Маньеризм. Кризис Возрождения и основы современного искусства» (1964). Между М. и барокко немало общего; их разграничение, в особенности на уровне поэтики, оказывается подчас проблематичным. Возможно, один из путей к решению этой проблемы — анализ установок по отношению к слову. По мнению Ж.Матье-Кастеллани, барочный *дискурс* целиком направлен на убеждение читателя; он оперирует риторическими конструкциями, которые сродни судебной или же поучающей речи. Маньеристический дискурс характеризуется неуверенностью, колебаниями от одной точки зрения к другой, отсутствием убежденности в существовании абсолютных истин. В этом смысле весьма характерным феноменом М. являются «Опыты» (1572–92) М.Монтеня, где напрочь отсутствует стремление преподать читателю некий урок и где преобладает стихия сомнения. К числу тех авторов, кого можно было бы с некоторой натяжкой назвать «теоретиками М.», следует отнести Вазари, окончательно оформившего использование понятия «манера» в эстетическом смысле и в биографии Я.Понтормо, заложившего основу психологического объяснения феномена М., которое затем приобрело популярность у исследователей: маньеристы рождены «под знаком Сатурна», они отличаются меланхолическим темпераментом, нередко впадают в сотояние аффекта или даже кончают с собой.

Наиболее значительный вклад в разработку саморефлексии М. внес мыслитель и эрудит неоплатонической ориентации Ф.Патрици («О поэтике», 1586–88), который нанес ощутимый удар по центральному для «Поэтики» Аристотеля учению о подражании и выдвинул

иной критерий истинной поэзии — «поэтическое вдохновение». Различные особенности поэтической речи для Патрици — лишь способы достижения одной цели, которая, собственно, придает поэзии «форму и жизнь»: это установка на изумление читателя; автор трактата прослеживает возникновение «удивительного» в различных жанрах. Патрици настаивает не только на эстетическом, но и на гносеологическом значении изумления: его источник — неполное знание о предмете, выход за пределы привычного горизонта познаний. Многоплановое самоописание М. присутствует и в диалогах Т.Тассо. В диалоге «Минтурно, или О красоте» (1583) прекрасное в поэзии трактуется как умение показать красоту ужасного; в диалоге «Джанлука, или О масках» (1584) он приближается к трактовке поэзии как *игры*, а в диалоге «Второй Мальпильо, или Как избежать множественности» (1585) сетует на непоследовательность в трактовке мыслителями разнообразных проблем. Эта тема представляется для маньеристского стиля весьма существенной — атмосфера идейной непроясненности характерна для многих памятников. В последнем из диалогов Тассо — «Граф, или Об эмблемах» (1594) — затрагиваются проблемы эмблематики, весьма существенного компонента культуры. Тассо создает набросок философии *эмблемы* как формы преодоления всеобъемлющего хаоса бытия, укрощения дурной бесконечности. В двух диалогах К.Пеллегрини — «Каррафа, или Об эпической поэзии» (опубл. 1584) и «О поэтическом concetto» (1598) настойчиво акцентируется момент новизны как важнейшей составляющей литературного произведения.

Лит.: *Аникст А.* Концепция маньеризма в искусствознании XX века // Советское искусствознание. 1976. Вып. 2; *Хлодовский Р.И.* О Ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978; *Парфёнов А.Т.* К проблеме маньеризма в английской драматургии эпохи Возрождения // Изв. ОЛЯ. 1982. Т. 41. № 5; *Тананаева Л.* Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века // Советское искусствознание. М., 1987. Вып. 22; *Dvorak M.* Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1924; *Hocke G.R.* Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg, 1957–1959. Bd 1–2; *Hauser A.* Mannerism: The crisis of the Renaissance and the origin of modern art. L., 1965. Vol. 1–2; *Praz M.* Il giardino dei sensi: Studi sul manierismo e il barocco. Milano, 1975; *Dubois Cl.-G.* Le maniérisme. P.,1979; Manierismo e létteratura. Torino, 1986. *К.А.Чекалов*

МАПП (Московская ассоциация пролетарских писателей) — создана в марте 1923 на Первой конференции пролетарских писателей по инициативе групп *«Октябрь»*, *«Молодая гвардия»* и «Рабочая весна». Основным печатным органом был журнал «На посту». Актив МАПП составили рабочие кружки «Вагранка», «Красная Пресня», «Искра», «Запал» и др. В ноябре 1923 руководство МАПП заключило сепаратные соглашения с Петербургской ассоциацией пролетарских писателей (ПАПП) и *ЛЕФом*. Выступая с критикой *ВАПП* в переходный период от военного коммунизма к нэпу и утверждая себя в качестве «единственных проводников взглядов и идей пролетарского авангарда в области художественной литературы», представители МАПП призывали «начать кампанию за единый фронт пролетарской литературы» (Литературные манифесты. 1929. С. 199). Необходимость объединения на основе платформы группы «Октябрь» связывалась с тем, что Правление ВАПП, состоявшее из членов *«Кузницы»*, «давно перестало отражать мнение и интересы пролетарских писателей и пролетарской литературы, выросшей из рамок кружковщины в широкое общественное движение» (Там же. С. 200). МАПП требовала скорейшего созыва Всероссийского съезда пролетарских писателей для создания центра борьбы с «буржуазной и лже-попутнической литературой». В апреле 1924 МАПП становится секцией ВАПП и получает доступ к формированию ее политики. В ее руководство вошли, в частности, А.Безыменский, С.Родов, И.Вардин, Л.Авербах, стремившиеся «выпрямить линию партии в области литературы, побудить ее к осознанию роли литературы и необходимости использовать ее в классовой борьбе» (Либединский Ю. Классовое и групповое // На посту. 1923. № 4. С. 58). В дальнейшем история МАПП связана с деятельностью ВАПП и созданной позже *РАПП*. В феврале 1930 состоялась первая областная конференция МАПП, принявшая резолюцию о призыве ударников в литературу: ок. 2000 молодых писателей-рабочих влилось в организацию, что составило ок. 85% ее численности. В конце 1930 в МАПП вступила группа «Кузница». МАПП ликвидирована по Постановлению ЦК ВКП (1932).

Лит.: Литературные манифесты. М., 1924; *Родов С.* В литературных боях. М., 1926; Литературные манифесты. (От символизма к Октябрю). М., 1929. *В.Н.Терёхина*

МАРГИНА́ЛИИ (лат. marginalis — находящийся на краю) — записи, заметки на полях книги или рукописи. С.Т.Колридж употребил этот термин в 1832. Как *жанр* представлен в творчестве Э.А.По, печатавшего с 1844 по1849 в американских журналах серию статей «Marginalia».

МАРИВОДА́Ж (фр. marivaudage) — манера письма, похожая на стиль французского романиста и драматурга П.К.де Мариво (1688–1763), отличавшийся изысканностью и манерностью, легкостью и образностью языка, многозначностью слов и выражений. В комедиях Мариво («Сюрприз любви», 1723; «Игра любви и случая», 1730) преобладает прециозная речь салона маркизы Деламбер, изобилующая утонченными шутками и усложненными *метафорами*. Вольтер насмешливо говорил, что Мариво всю жизнь взвешивал пустоту на весах, сделанных из паутины. Стиль М. наблюдается в галантном романе К.П.Ж.де Крейбийона-сына «Заблуждения сердца и ума» (1736–38). Любовно-психологические комедии Мариво оказали влияние на французских романтиков А.де Мюссе, Ж.Жанена, А.де Виньи.

Лит.: *Deloffe F.* Marivaux et le marivaudage, une préciosité nouvelle. P., 1955. *А.Н.*

МАРИНИ́ЗМ (ит. marinismo) — доминирующее направление в итальянской поэзии 17 в., получившее свое название по имени его лидера — Джанбаттиста Марино (1569–1625). Термин М. — порождение позитивистского литературоведения 19 в., но прилагательное «маринистский» использовалось уже в 17 в. Долгое время термин носил сугубо оценочный характер; имелась в виду целая плеяда поэтов Сейченто (17 в.), усугубивших и без того поверхностный, тяготеющий к декоративности характер поэзии своего учителя. М. иногда рассматривали как проявление духа «сейчентизма» — неуловимого, как и полагается духу. О школе М. можно говорить лишь с натяжкой, т.к. в творчестве этих поэтов влияние Марино

нередко соединялось с иными стилистическими веяниями. Марино и его последователи стремились прежде всего завоевать читательский интерес, изумить публику неожиданным оригинальным эффектом, причем на разных уровнях (жанровом, сюжетном, композиционном, метрическом). Поэтика изумления не означала ухода от действительности; то была своеобразная реакция на происходившую на рубеже Нового времени перестройку мыслительных парадигм. Марино прежде всего претендовал на претворение в рамках собственной поэзии личностного жизненного опыта, поэтому даже те немногие его стихотворения, где затронуты конкретные эпизоды его биографии, настолько насыщены *топосами*, что уловить интимное начало представляется весьма затруднительным. Марино не только не скрывал своей приверженности к заимствованиям, но, напротив, всячески педалировал ее, обыгрывая в т.ч. и легендарную неаполитанскую вороватость. Если сам Марино пробовал себя в различных жанровых ипостасях: любовная, бурлескная *лирика*; религиозно-философское рассуждение («Священные проповеди», 1614); любовная («Адонис», 1623), героическая (незавершенный «Освобожденный Антверпен», опубл. 1956), священная («Избиение младенцев», 1632) поэмы, то маринисты, разделяя его общеэстетические принципы, работали в более узком регистре. В их творчестве сильно ощущается примат внешнего бытия над внутренним, увлечение чувственной стороной жизни. Вместе с тем у маринистов легко прослеживаются многие типичные для поэтики *маньеризма* и *барокко* мотивы и образы. Это и непрестанное движение, текучесть бытия — отсюда часто встречающийся мотив фонтана, источника, бурного потока; и повышенное внимание к броским контрастам большого и малого, прекрасного и уродливого — отсюда частое упоминание блох, бабочек и других насекомых, нередко позаимствованных из «Латинской» (16 в.) и «Греческой антологии» (собрание эпиграмм, составленное ок. 900 в Константинополе Константином Кефалой; в Италии опубл. в 1494); прекрасные мавританки, цыганки, нищенки; повредившиеся в уме или потерявшие зуб красотки; калеки, зачумленные.

Особое место среди маринистов занимает Томмазо Стильяни (1573–1651), поначалу близкий друг, а впоследствии лютый враг Марино (в его поэме «Новый мир», 1617, одним из главных действующих лиц становится Морское Чудовище — Марино). Наибольший интерес представляют *пастиши* Стильяни — стилизованные под манеру Марино послания и стихи. Однако на фоне брызжущего иронией Марино Стильяни выглядел тяжеловесным и мрачным, сумевшим засушить даже располагающую к жизнерадостности вакхическую поэзию. Чем активнее Стильяни пытался развенчать противника, тем больше роковым образом оказывался на его поле и втягивался в ненавистную ему игру.

Центром развития М. можно считать родину Марино — Неаполь. Именно здесь работали поэты Джузеппе Баттиста (1610–75), Джузеппе Артале (1628–78), Джакомо Лубрано (1610–75), Пьетро и Лоренцо Казабури (даты жизни неизвестны), Федерико Менинни (1636–1712), Джироламо Фонтанелла (1612–44). Но наиболее известные при жизни из маринистов, Клаудио Акиллини (1574–1640) и Джироламо Прети (ок. 1582–1626), были родом из Болоньи. Адресованный Людовику XIII сонет Акиллини «Потей, огонь, и сотвори металлы...» (1628) высмеял в качестве своеобразного символа поэтической продукции Сейченто Алессандро Мандзони в «Обрученных» (1821–23; гл. 28). Его стихи тяжеловесны, излишне серьезны, стереотипны, лишены стилистического мастерства и иронии Марино; излюбленная им фигура — *антитеза*. Акиллини заимствует у Марино приверженность к необычным, подчас гротескным, ситуациям и соответствующим названиям: «К мавританке, увиденной из окна одной красивой синьоры», «Красавица, ехавшая в карете и очутившаяся в грязи», «Цветок жасмина во рту красавицы». Прети в трактовке любовной темы несколько дистанцировался от Марино; он пытался подражать поэтам «*дольче стиль нуово*», в то же время предвосхищал эстетику «*Аркадии*». Нередко любовь у него оказывается лишь поводом для рефлексии о мире, которая полностью соответствует принципу: мир как часовой механизм.

Больший литературный интерес представляют стихи Чиро ди Перса (1599–1663) и Лубрано. Чиро ди Перс не снискал большой славы при жизни; между тем именно он оказался наиболее искренним из поэтов Сейченто. Связь с Марино более ощутима в ранних стихах поэта, тогда как его зрелые сочинения отмечены мировоззренческой глубиной и склонностью к морализации. Как и других маринистов, его мало интересовали метрические эксперименты: он отдавал предпочтение традиционным *сонету* и *канцоне*. Чиро уверенно владел петраркистскими топосами, но умел придать им неожиданную свежесть и искренность.

Книга Лубрано «Поэтические блестки, или Стихотворения на священные и нравственные темы» (1690) представляет собой итог барочной поэтической традиции: здесь аккумулируются, причем в подчеркнуто спиритуальном ключе, многие сейчентистские образы и в то же время остро выражено ощущение истории; не чужд Лубрано и мистической нумерологии. Ее автор сочетал глубокую философичность и некую загадочность со стилистической изысканностью; не случайно иногда его именовали «Малларме Сейченто». В «Блёстках» нет ничего выдуманного, утрированного. Оригинальность художественного мышления сбалансирована искренним переживанием темы «жизнь есть сон».

Лит.: *Голенищев-Кутузов И.* Марино и его школа // Он же. Романские литературы. М., 1975; *Elwert W.T.* La poesia lirica italiana del Seicento: Studi sullo stile barocco. Firenze, 1967; *Getto G.* Introduzione al Marino: Lirici marinisti // Barrocco in prosa e in poesia. Milano, 1969; *Asor R. A.* La lirica del Seicento. Bari, 1975; *Pieri M.* Per Marino. Padova, 1976; *Viola G.E.* Il verso di Narciso: Tre tesi sulla poetica di Giovan Battista Marino. Roma, 1978; *Sementilli R.* Marino, i marinisti e gli antimarinisti // I problemi della letteratura italiana. Roma, 1988. Vol. 2. T. 1.

К.А.Чекалов

МАРКСИ́СТСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕ́ДЕНИЕ — совокупность исследований литературы, ее роли в общественной жизни, ее специфики, ее связи с мировоззрением и общественным сознанием, созданных в русле марксистской и немарксисткой научной мысли, воплощение идей коммунистической партии в области литературы и культуры. К.Маркс и Ф.Энгельс видели в литературе мощный рычаг воздействия на сознание людей, отмечая пристрастность и социальную ангажированность писателей, в т.ч. И.В.Гёте и О.Бальзака, проводя различие между «шиллеризацией» (герой оказывается рупором писательских идей) и «шекспиризацией» (взгляды писателя вы-

ражены через систему художественных образов). Последователи Маркса настаивали на стойкой связи литературы с политикой. П.Лафарг выступал против свободы творчества писателей, критиковал всяческие попытки уклониться от социальной борьбы. С этих позиций он усматривал в творчестве В.Гюго и Э.Золя преобладание *натурализма*, отсутствие ясных политических оценок. Против пессимизма в литературе выступал Ф.Меринг. Г.В.Плеханов пытался прояснить проблему генезиса искусства, анализировал классовые мотивы в искусстве 17–20 вв. В связи с 80-летием Л.Н.Толстого В.И.Ленин пишет статью «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908), которая, наряду с работой «Партийная организация и партийная литература» (1905), статьями о Толстом (1910), письмами к М.Горькому, И.Арманд, имела определяющее значение для М.л. и марксистской эстетики.

Еще в дореволюционные годы В.В.Воровский, критикуя *декадентство*, стремился развить принципы революционно-демократической критики и показать значение произведений Горького («О буржуазности модернистов», 1908; «Базаров и Санин», 1909; «Максим Горький», 1910; «Леонид Андреев», 1910). А.В.Луначарский, отрицательно оценивая декадентство, раскрывал позитивное влияние революции и марксистского мировоззрения на культурный процесс («Диалог об искусстве», 1905; «Задачи социал-демократического художественного творчества», 1907). Задачи интеллигенции в годы революции и строительства новой жизни пытался обосновать Л.Троцкий, в предисловии к книге «Литература и революция» (1923) писавший об «эгоистическом перерождении», «индивидуализации» и «обуржуазивании интеллигенции». Н.И.Бухарин стремился обосновать как единый процесс практическое, теоретическое и эстетическое отношение к миру. В дискуссиях о литературе, которые развернулись в СССР в середине 1920-х, приняли участие А.В.Луначарский, В.М.Фриче и другие советские критики, осуждавшие формалистические теории многих литературоведов и языковедов, выпустивших в последующие годы ценные труды по анализу художественного слова и художественной формы (Б.М.Эйхенбаум, Ю.Н.Тынянов, В.В.Виноградов, В.М.Жирмунский, Б.В.Томашевский, М.М.Бахтин, Г.О.Винокур). В марксистском литературоведении 20-х преобладало социологическое направление. Исследователи считали необходимым подчинить литературный процесс актуальным политическим целям. Вместе с тем М.л. удалось создать разносторонние социологические концепции историко-литературного процесса (Луначарский, Фриче, П.Н.Сакулин). Против социологического вульгаризаторства и с осуждением *модернизма* в искусстве в 1950–60-х выступал М.А.Лифшиц, участвовавший в дискуссиях о *реализме* и защищавший его как образное выражение правды и общественного идеала, раскрываемого в конкретной форме. В дискуссии об идеальном (1960 — начало 80-х) он поддерживал и развивал социально-историческую концепцию; в трудах о Гегеле, И.И.Винкельмане, Г.Э.Лессинге, Л.Н.Толстом, в исследованиях античной мифологии разрабатывая диалектическую концепцию культуры.

Различные литературоведческие сюжеты представлены в западном марксизме, который принято называть неомарксизмом. В 1923 вышли в свет две книги: «История и классовое сознание» Г.Лукача и «Марксизм и философия» К.Корша. Лукач создает категориальную систему эстетики. Специфичность эстетики он выявляет в сопоставлении с наукой, религией, этикой. В работе «Литературные теории XIX в. и марксизм» (1937) он исследует влияние антропологического принципа Л.Фейербаха на немецкую литературу (А.Шопенгауэра, Г.Гетнера, Р.Вагнера), связь философского сенсуализма с немецким *романтизмом*. Очередным этапом в развитии М.л. стало формирование *Франкфуртской школы* социальной философии, которая сложилась вокруг Франкфуртского института социальных исследований. Представители Франкфуртской школы выпустили работы по социальной психологии и массовой культуре (Т.Адорно, Ю.Хабермас), философии языка (В.Беньямин). Они внесли вклад в философию искусства, эстетику и культурологию. В Италии проблемы искусства и литературоведения рассматривал А.Грамши. Его размышления о культуре, философии, истории оказали воздействие на социологию культуры в целом. После второй мировой войны новую неомарксистскую школу в Италии создал Г.Вольпе. Во Франции известность получил А.Лефевр. Другое философское течение, которое влилось во французский неомарксизм 1950–70-х, восходило к деятельности А.Койре и А.Кожева. В 1950–60-е марксистские схемы мышления пытались возродить французские интеллектуалы Р.Барт, К.Леви-Стросс, М.Фуко, Ж.Лакан, Л.Гольдман. В настоящее время М.л. стремится вписаться в контекст *постмодернизма* как господствующего настроения европейского общества. *П.С.Гуревич*

МАРТИ́РИЙ (греч. martyrion — свидетельство, мученичество) — разновидность *агиографии*, описывающая мученическую смерть подвижника во имя веры, *житие* мученика. В византийской литературе различали житие-биос (идеализированную биографию) и М., фиксирующий лишь обстоятельства смерти святого. М. возникли из протоколов допросов первых христиан и вначале отличались краткостью и отсутствием беллетристических подробностей (ок. 2 в.). Сохранилось семь подлинных М., возможно, подвергшихся литературной обработке: письма Смирнской и Лионской церквей, М.Карпа, Юстина, Сцилитанских мучеников, Перпетуи и Аполлония. Византийский М. описывал героя-мученика, не испытывающего ни сомнений, ни страха перед смертью и стоически переносящего все пытки и мучения. М. ставил перед собой три цели: назидательность, объяснение происхождения христианских реликвий и, позднее, занимательность. Условно выделяют три главнейших типа М.: М., в котором на первом плане само описание мученичества (преимущественно ранние М.); М. с преобладанием сказочных мотивов, заслоняющих собой рассказ о мученичестве (Мучения Маманта, Феодора Тирона и др.); М., в котором аскетическое сплетается с беллетристическим (т.наз. жития-романы: Житие Евстафия Плакиды, Житие Галактиона и Епистимии и др.). С древнейших времен М. стали объединять в особые сборники-мартирологи, старейший из них — Книга о палестинских мучениках Евсевия Кесарийского (первая четверть 4 в.), наиболее полный — Менологий Василия Македонянина (10–11 вв.). Известны также Мартирологи Блаженного Иеронима, Беды Достопочтенного, Флора Лионского. Позднее Баронием, по поручению папы Григория XIII, был составлен полный Мартиролог мучеников всех стран (16 в.).

Переводы византийских житий-М. стали известны у славян и других народов с принятием христианства. В древнерусской литературе создавались оригинальные

жития, описывающие подвиг мученичества, при этом жанр М. перерабатывался в соответствии с реалиями русской исторической жизни — напр., первые русские великомученики князья-страстотерпцы Борис и Глеб шли на смерть не за веру, а подчиняясь воле старшего в роду. При этом из трех памятников, посвященных Борису и Глебу и осуждающих междоусобную борьбу князей (Летописная повесть, 1015, Чтение о Борисе и Глебе Нестора, анонимное Сказание, 11 в.), именно, в наибольшей степени соответствует канону М. Особую группу составляют произведения, посвященные князьям-мученикам, убиенным в Орде (Повесть о Михаиле Черниговском и Повесть о Михаиле Тверском). У исследователей нет единства в определении их жанра (житие-М., историческая повесть, сказание), однако черты М. в них очевидны. Традиции М. проявились также в «Житии» митрополита Филиппа (16–17 вв.), в Убиении царевича Димитрия (17–18 вв.) и др. Форма средневекового М. была сатирически переосмыслена М.Е.Салтыковым-Щедриным в «Истории одного города» («мартиролог глуповского либерализма»).

Лит.: *Безобразов П.В.* Рассказы о мучениках. Юрьев, 1917. Т.1–2.

О.В.Гладкова

МА́СКА (фр. masque — личина, обличье; средневек. лат. — masca) — синтетический драматургический жанр, получивший распространение в Европе в 15–16 вв. Под М. в широком смысле понимается придворное костюмированное действо, обычно на античный или мифологический сюжет, основными характеристиками которого являются: соединение в рамках одного представления диалога, музыки и танца; декоративная пышность; преобладание элементов зрелищности над единством действия и сюжетом; особая выразительность сценических эффектов и костюмов; усложненный аллегоризм; участие в представлении актеров-любителей и зрителей наравне с профессиональными актерами. Возникновение М. связано как со средневековой фольклорной традицией и карнавальной культурой *Возрождения*, так и непосредственно с развитием средневековой драматургии (жанры *мистерии*, *мима*, гуманистической *ученой комедии* и др.). Трудности выделения жанровых критериев М. на ранних этапах развития отчасти связаны с ее включенностью в традицию ренессансного праздника, невозможностью четкого разграничения М. и других типов театрализованного придворного представления (торжественного въезда монарха в город, рыцарского турнира, маскарадного шествия, придворного балета). Постановка М. обычно входила в ряд торжеств, приуроченных к какому-либо важному событию в жизни королевского двора (восшествию монарха на престол, свадьбе, рождению наследника, заключению мира) и имела явный политический подтекст. Особой пышностью отличались театрализованные представления при дворе Медичи, Валуа, Тюдоров. Соединение в М. элементов различных родов искусства, роль зрелищности и сценических эффектов указывает на игравшее особую роль в ренессансной эстетике представление о родстве искусств. Возрождая принципы Горация «ut pictura poesis» (поэзия подобна живописи) и «ut rhetorica pictura» (живопись подобна риторике), ренессансные авторы стремились найти то общее, что объединяет все искусства в единое целое (трактаты Леона Баттиста Альберти, Дж.Н.Дольчи, Дж.П.Ломаццо, Антонио Филарете и др.). Ранняя М. отразила и другие черты культуры высокого Возрождения: диалогизм, особую роль принципа «единства в разнообразии», ориентацию на античность, аллегорико-символическую направленность, внимание к проблемам идеального монарха и государства.

В узком смысле термином «М.» принято обозначать жанр английской литературы 16 — первой половины 17 в. Оформление М. в особый драматургический жанр с четко заданными критериями произошло в творчестве английских драматургов елизаветинской и якобитской эпох. На английскую почву М. была перенесена в начале 16 в.: первой английской М. принято считать т.наз. «Святочное представление» («Epiphany Spectacle», 1512), в котором в качестве одного из актеров принимал участие Генрих VIII. Ранняя английская М. опиралась как на традицию итальянского придворного праздника, так и на жанры английской средневековой *драмы*. Дальнейшее развитие жанра связано с творчеством Ф.Сидни («Королева мая», 1578 или 1579), Дж.Пиля («Жалоба на Париса», 1581), Ф.Дэвидсона («Парис и алмазная гора», 1595). Эти М. характеризуются единством действия и наличием целостной драматургической основы, однако первым образцом нового литературного жанра принято считать М. «Видение двенадцати богинь» (1604) С.Даниэла. О восприятии М. в качестве литературного явления свидетельствует желание авторов М. сохранить и печатать текст представления (публикация одной из М. Дж.Гаскойна в 1575, «Королевы мая» в 1598). Окончательное оформление М. в литературный жанр произошло в творчестве Бена Джонсона, написавшего ок. 30 М. и разработавшего критерии жанра. Джонсоновская М. характеризуется четкой двухчастной структурой: объединением в рамках одной пьесы М. и антимаски, а также основного представления и следующего затем танца актеров со зрителями. Основные черты М. Джонсона: усложненный символизм, искусственность ситуаций, резкая контрастность мотивов, «открытый» конец (разрешение конфликта в М. зачастую требует вмешательства извне, обычно самого присутствующего на представлении монарха), пышность костюмов и декораций, применение сложных механических устройств свидетельствуют о справедливости отнесения развиваемого жанра к стилям *маньеризма* и *барокко*, однако некоторые исследователи склонны видеть в М. черты *классицизма*. Особое влияние на творчество Джонсона оказала французская *комедия-балет*, часто признаваемая типологической параллелью английской М. Типичным образцом джонсоновской М. является «Маска королев» (ок. 1609). Многие М. созданы Джонсоном в содружестве с английским художником, архитектором Иниго Джонсом, однако убежденность последнего в первичности зрелищного элемента по отношению к драматургическому единству и интеллектуальному содержанию М. привела не только к распадению содружества, но и фактически к возникновению двух типов М. В целом М. с ее ориентацией на сложные декорации и сценические эффекты является жанром, отразившим особенности английского частного («закрытого») театра конца 16 — первой половины 17 в. (в его противопоставлении открытому — «публичному» театру). Английский придворный театр, основными чертами которого были внимание к законам перспективы, наличие писаных декораций, искусственного света, переднего занавеса и крыши, громоздкой и дорогостоящей сценической «машины» (очевидно,

в миниатюре представляющей модель вселенной), явился не только прообразом современного театра, но и отразил важнейшее свойство позднеренессансной, переходной культуры конца 16 — начала 17 в.: обостренное внимание к проблемам порядка и иерархии (участие в М. королевских особ и высшей знати), искусства и искусственности, представление об эфемерности окружающего мира и непрочности вселенской гармонии (М. писались «на случай», их текст был «подвижным», «текучим»).

К жанру М. обращались в своем творчестве многие английские авторы — Сидни, Пиль, Дж.Лили, Т.Кэмпион, Ф.Бомонт, Дж.Милтон. Отдельные элементы М. можно обнаружить в «Королеве фей» (1590–96) Э.Спенсера, ранних комедиях У.Шекспира. В то же время ряд исследователей ставит под сомнение правильность отнесения ряда пьес, в частности, «Верной пастушки» (1609) Дж.Флетчера, «Комуса» (1634) Милтона, неоконченного «Печального пастуха» (1641) Бена Джонсона, к жанру М., что связано с трудностью выделения четких жанровых критериев М., ее смыканием с пасторальной и другими традициями. Последний всплеск интереса к жанру М. произошел в 1630–40-е в творчестве У.Давенанта, А.Тауншенда, Т.Кэрью. Исчезновение жанра было связано с английской революцией, приведшей к крушению утонченной придворной культуры, и с закрытием театров в 1642, однако М. оказала большое влияние на комедию эпохи Реставрации, во многом ориентировавшуюся на традицию дореволюционного частного театра.

Лит.: *Мюллер В.К.* Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925; *Самарин Р.М.* Творчество Джона Мильтона. М., 1964; *Зонина Н.В.* Черты классицизма в английской маске XYI–XVII веков // Основные тенденции и проблемы развития европейского искусства и литературы Нового времени. СПб., 1998; *Welsford E.* The court masque: A study in the relationship between poetry and the revels. Cambridge, 1927; *Nicoll A.* Stuart masques and the Renaissance stages. L., 1937; *Orgel S.* The Jonsonian masque. Cambridge (Mass.), 1965; The politics of the Stuart court masque / Ed. D.Bevington and P. Holbrook. Cambridge (Mass.), 1998. *В.А.Мусвик*

МА́СКА А́ВТОРСКАЯ — способ сокрытия писателем собственного лица с целью создания у читателя иного (отличного от реального) образа *автора*, в отдельных случаях — основополагающий прием литературной *мистификации*. М.а. используется с древнейших времен в соответствии с существующими литературными *канонами* и *традициями*. В древнерусской литературе М.а. по-разному реализуется в «Молении» Даниила Заточника (13 в.), где автор под маской смиренного искателя княжьей милости вовлекает в свой стиль «элементы скоморошьих прибауток, народного юмора бедняка, иронизирующего над своей судьбой, склонность обращать в шутку даже слова Священного Писания, украшать речь рифмой и т.д.» (Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. М., 1987. Т. 2. С. 241), и в литературных текстах Ивана Грозного, заметно меняющихся «в зависимости от взятой им на себя роли. От этого стиль его посланий очень разнообразен. Игра в посланиях — отражение игры в жизни» (Там же. С. 286). В «Письмах русского путешественника» (1791–95) Н.М.Карамзин успешно разыгрывает весь ролевой ряд от «неискушенного юноши» до опытного «путешественника-западника». В 19 в. реализация М.а. как литературно-эстетического и культурно-художественного явления получает развитие у А.С.Пушкина, который в «Повестях Белкина» (1830) развивает, по определению В.И.Тюпы, «псевдоним в целый художественный образ» (Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 70). Сходная практика использования М.а. прослеживается в творчестве А.К.Толстого и бр. Жемчужниковых, Б.А.Алмазова.

Особый интерес к М.а. питает *Серебряный век*, целенаправленно культивирующий в собственном литературно-эстетическом бытии атмосферу карнавала и маскарада от «Старинного театра» (1907–08) Н.Н.Евреинова и Передвижного театра П.П.Гайдебурова и Н.Ф.Скарской до «Обезволпала» А.М.Ремизова и «Омфалоса» Н.М.Бахтина. М.а. в данном контексте непосредственно связана с маской поведенческой, культурно-бытовой — у Н.С.Гумилева, М.А.Кузмина, Н.А.Клюева, С.В.Киссина (Муни) и Е.А.Дмитриевой (Черубина де Габриак), а в 1920-е — начале 30-х у «*Обэриутов*» и близких им «Чинарей». Специфическая концепция М.а. реализуется в русском творчестве В.В.Набокова, получая свое завершение в его англоязычных текстах («Истинная жизнь Себастьяна Найта», 1941, «Прозрачные вещи», 1972, «Посмотри на арлекинов!», 1974 и др.). Среди российских примеров последних десятилетий — творчество Н.Глазкова, Вен.Ерофеева, О.Григорьева, В.Пелевина. Одна из первых попыток осмысления М.а. предпринимается в 1910-е М.А.Волошиным; позднее определение образа автора как маски предлагает Ю.Н.Тынянов. Оригинальная теория М.а. присутствует в статьях близкого «*ОПОЯЗу*» и «*формальной школе*» критика И.А.Груздева. С начала 1920-х собственную концепцию М.а. разрабатывает М.М.Бахтин, полагающий М.а. одной из форм взаимоотношений не только *автора* и *читателя*, но и автора и *героя*. Иную интерпретацию М.а. предлагает постмодернистская эстетика, воспринимающая ее как важный структурообразующий принцип повествовательной манеры *постмодернизма*. В литературной практике западного постмодернизма в последние годы М.а. оказывается куда важнее самого автора. «Что до самого рассказчика, Пол Теру из книги похож на меня чрезвычайно, но и он — участник маскарада, — пишет Теру в предисловии к автобиографическому роману «Моя тайная история» (1996). — Хранить кое-что в тайне — по-прежнему привилегия писателя, и он вправе использовать вместо маски собственное лицо. Вот тут уж я никаких вольностей себе не позволял. Пускай рассказчик вымышленный, но маска — самая настоящая» (ИЛ. 2000. № 3. С. 3).

Лит.: *Волошин М.А.* Лица и маски (1910) // Он же. Лики творчества. Л., 1988; *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь: К теории пародии. Пг., 1921; *Груздев И.* Лицо и маска // Серапионовы братья: Альманах. Берлин, 1922; *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979; *Лютикова Е.В.* Маска как функция текста в романной прозе Г.Джеймса и Ф.М.Достоевского: (Романы «Княгиня Казамассима» и «Бесы»). М., 1996; *Осьмухина О.Ю.* Концепция литературной маски в научном наследии М.М.Бахтина // Наследие М.М.Бахтина в контексте мировой культуры. Орел, 1997; *Она же.* Маска в культурно-художественном сознании российского зарубежья 1920–30-х гг. (на материале творчества В.В.Набокова). Саранск, 2000. *О.Е.Осовский*

МАСО́НСТВО в русской литературе. — Термин «масонская литература» в отечественном *литературоведении* впервые был введен в 1940-е Н.К.Пиксановым и П.Н.Сакулиным, однако он не прижился из-за того, что сам предмет изучения находился под негласным запретом. Автор статей о масонстве в советских энциклопедиях Ю.М.Лотман был вынужден называть масонские сочинения «агитационными памятника-

ми» раннего декабристского движения. А.В.Позднеев и В.И.Сахаров стали рассматривать масонские *песни* и *оды* как особый *жанр* литературы конца 18 — начала 19 в. В масонской литературе выделяются следующие группы произведений: 1) «воспитательная» масонская литература: сочинения преимущественно переводные, главной целью которых было воспитание будущих адептов «королевского искусства», как часто называли масонство. К этому направлению в масонской литературе следует отнести многочисленные «нравственные» сочинения — от морализаторских романов до философских трудов. Отметим особую любовь русских масонов к форме литературного *«диалога»*, «беседы»; 2) сочинения, написанные литераторами лишь для «братьев» и предназначенные для прочтения на заседаниях вольных каменщиков: в 18 в. — поэтические произведения М.М.Хераскова, в 19 в. — стихотворение А.С.Пушкина «Генералу Пущину» (1821), в 20 в. — стихи С.К.Маковского и стихотворный масонский ритуал, написанный М.А.Осоргиным; 3) произведения вольных каменщиков, предназначенные «для публики», для «профанного» мира (проза Л.В.Гойера и стихи Н.С.Муравьёва); 4) псевдомасонские сочинения, когда писатели, не прошедшие через масонское посвящение, начинали писать в «стиле» сочинений вольных каменщиков. К псевдомасонским сочинениям относятся сочинения А.Григорьева, некоторые произведения Н.С.Гумилева, пьесы Т.О.Соколовской, романы с масонской тематикой: «Война и мир» (1863–69) Л.Н.Толстого и «Масоны» (1880) А.Ф.Писемского. Материалами, которые использовал Толстой, описывая масонство Пьера Безухова во втором томе «Войны и мира», стали документы масонского рукописного собрания Ланского-Ешевского в Румянцевском музее. Для героев своего романа писатель избрал конкретные прототипы (гр. Вилларский — М.Ю.Виельгорский, Баздеев — О.А.Позднеев). Родственными отношениями с вольными каменщиками был связан Писемский (зять масона П.П.Свиньина и племянник вольного каменщика Ю.Н.Бартенева). По свидетельству А.Н.Пыпина, основанному на сообщении В.С.Соловьёва, сам философ принял некоторое участие в написании романа «Масоны»: он — автор трех масонских фрагментов; 5) масонская литературная критика, которая дошла до нас в виде докладов, прочтенных на заседаниях лож вольных каменщиков. Для профессиональных литературных критиков был важен элемент первоначального ознакомления с положениями своих будущих статей в кругу единомышленников, «братьев» по ложе. В числе масонских литературных критиков 19 в. были Ф.Н.Глинка, в 20 в. — Г.В.Адамович, Н.М.Бахтин, П.А.Бобринский, С.К.Маковский, В.Е.Татаринов.

Основные «масонские» группы литераторов, возникшие в России вокруг отдельных лож: 1) театральная труппа Сухопутного шляхетского кадетского корпуса и «французская» ложа 1756–59 во главе с Р.И.Воронцовым. Несомненным руководителем этой группы был А.П.Сумароков; 2) московский розенкрейцерский кружок 1780-х, значительно повлиявший на развитие русской журналистики. Лидерами этого кружка были Херасков и Н.И.Новиков. Кружок оказал воздействие на становление многих писателей этого периода (Н.М.Карамзин, М.И.Невзоров); 3) литературное объединение, сложившееся вокруг петербургской ложи Избранного Михаила и *Вольного общества любителей российской словесности*. В числе наиболее активных литераторов-масонов этой группы — П.Н.Арапов, Н.А.Бестужев, Н.П.Брусилов, И.Н.Вольгемут, Ф.Н.Глинка, Н.И.Гнедич, Н.И.Греч, М.Н.Загоскин, П.С.Кайсаров, В.К.Кюхельбекер, А.А.Никитин, А.С.Норов, П.П.Помиан-Пезаровиус, В.С.Филимонов; 4) особый круг, преимущественно молодых литераторов, сложился в начале 1930-х в парижской ложе Северная Звезда союза Великого Востока Франции. В эту масонскую ложу входили: М.А.Алданов, В.Л.Андреев, Г.И.Газданов, В.Н.Емельянов, В.Е.Жаботинский, В.В.Завадский-Корсак, Л.Ф.Зуров, А.И.Каффи, Х.Г.Кафьян, Я.Я.Кобецкий, А.П.Ладинский, С.А.Луцкий, М.М.Мабо (Азовский), С.В.Познер, С.Л.Поляков (Литовцев), В.А.Прейсман, В.Б.Сосинский, С.Г.Савельев (Шерман), Я.Л.Юделевский (Делевский), А.М.Юлиус. Лидером этой группы был М.А.Осоргин, который привлек молодых литераторов также к работе в независимой ложе Северные Братья; 5) круг членов ложи Юпитер в Париже в 1930–60-е. В числе наиболее влиятельных литераторов, участвовавших в работе этой ложи, — В.А.Азов (Ашкинази), Н.М.Бахтин, Адамович, Н.Н.Евреинов, С.К.Маковский, В.П.Зубов, А.А.Трубников (Трофимов).

Наиболее известные зарубежные писатели, на чье творчество оказало влияние масонство: в Англии и Шотландии — Р.Бёрнс, Т.Карлейль, Р.Киплинг, А.Конан Дойл, А.Поуп, В.Скотт, О.Уайлд; в Германии — К.М.Виланд, Г.Гейне, И.Г.Гердер, И.В.Гёте, Я.Ленц, Г.Э.Лессинг, Ф.Шлегель, Ф.У.Л.Шредер (драматург и реформатор масонства); в Ирландии — Р.Шеридан; в Испании — Висент Бласко Ибаньес; в Италии — Дж.Леопарди; во Франции — Вольтер, А.Ламартин, Ж.де Местр, аббат Прево, Стендаль, С.Малларме, Ж.де Нерваль, Руже де Лиль (автор «Марсельезы»), Л.К.Сен-Мартен; в США — Марк Твен.

Лит.: *Пиксанов Н.К.* Масонская литература // История русской литературы. М., 1947. Т. 4. Ч. 2; *Позднеев А.В.* Ранние масонские песни // Scando-Slavica. 1962. Т. 8; *Базанов В.Г.* Ученая республика. М.; Л., 1964; *Сакулин П.Н.* Филология и культурология. М., 1990; *Сахаров В.И.* Иероглифы вольных каменщиков: Масонство и русская литература XVIII — начала XIX века. М., 2000; *Серков А.И.* История русского масонства. СПб., 2000. *Bakounine T.* Repertoire biographique sur la franc-maçonnerie russe. P., 1967; *Lugou D.* Dictionnaire de la franc-maçonnerie. P., 1993. *А.И.Серков*

МА́ССОВАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — многозначный термин, имеющий несколько синонимов: популярная, тривиальная, пара-, бульварная литература; традиционно этим термином обозначают: ценностный «низ» литературной иерархии — произведения, относимые к маргинальной сфере общепризнанной литературы, отвергаемые как китч, псевдолитература. Нередко под М.л. понимают весь массив художественных произведений определенного культурно-исторического периода (или какого-либо литературного направления), которые рассматриваются как фон вершинных достижений писателей первого ряда. В этом смысле М.л. сближается с понятием «*эпигонство*». И М.л., и эпигонская литература выполняют во многом схожую — закрепляющую, шаблонизирующую — функцию; их отличает эстетическая вторичность, невыявленность индивидуально-авторского начала. Создатели М.л. и эпигоны в равной степени характеризуются тем, что тиражируют художественные открытия писателей первого ряда, «омассовляют» некогда новаторские приемы; отправляясь от какого-либо образца (как правило, снискавшего известность и популярность произведения «высокой» литературы), они «вольно или невольно

понижают его до уровня своих возможностей, прибегая к упрощениям, утрировке, схематизации» (Гурвич, 68), «превращают индивидуальные признаки великого литературного произведения в признаки жанровые, индивидуальную комбинацию приемов фиксируют как каноническую» (Жирмунский, 227).

Обозначая ценностный «низ» литературной системы, М.л. не может быть сведена к некоему незыблемому и неизменному единству, поскольку критерии художественности, социальной и эстетической значимости, в соответствии с которыми «высокую», «серьезную» литературу отличают от М.л., исторически подвижны и не абсолютны. Нередко они кардинально меняются со сменой историко-культурных эпох, в каждой из которых господствует совершенно особый тип художественного сознания, своя система ценностей. Соответственно, и «высокая» литература, и М.л. могут претерпевать существенные изменения в своем составе и по-разному интерпретироваться сторонниками противоборствующих литературных школ и направлений. Исходя из этого, следует признать: для идентификации феноменов М.л. недостаточно отождествления соответствующего понятия с ценностным «низом», постоянным, хотя и изменчивым в своем содержании компонентом литературной системы, в рамках которой «всегда ощущается разграничение литературы, состоящей из уникальных произведений, лишь с известным трудом поддающихся классификационной унификации, и компактной, однородной массы текстов» (Лотман, 209). К тому же «компактная, однородная масса текстов», занимающая нижний ярус литературной иерархической вертикали, на самом деле не так уж компактна и однородна — как по своим формально-содержательным особенностям (а значит, по своему эстетическому качеству), так и по степени популярности среди массового читателя. Литературные явления, обозначаемые термином М.л., разнокачественны, что, в свою очередь, предполагает его расширенное толкование, т.е. еще одно вертикальное измерение, выстраивание еще одной ценностной пирамиды. На ее вершине оказываются «образцовые», «классические» в своем роде произведения (приключенческие романы А.Дюма, детективные истории Агаты Кристи), имеющие долговременный, повсеместный успех и претендующие на то, чтобы занимать пограничное, промежуточное положение между «высокой» литературой и М.л. как «паралитературой» (т.е. ее наиболее примитивными и стандартизированными формами — *комиксами*, фотороманами, «психотерапевтическими» любовными романами.

В своем «расширенном» истолковании М.л. обозначает отлаженную индустрию, специализирующуюся на серийном выпуске стандартизированной литературной продукции развлекательно-эскапистской, а иногда пропагандистской и дидактической направленности. Среди факторов общественной жизни, обусловивших возникновение М.л. и ее становление в качестве особого социокультурного феномена, прямо или косвенно влияющего на все сферы литературной жизни, выделяются процессы индустриализации и демократизации, сопутствующие утверждению буржуазного общества. Рост городского населения, более тесные, чем прежде, контакты выходцев из «третьего сословия» с представителями привилегированных классов и заимствование у них, наряду с образцами поведения и культурно-бытового обихода, привычки к чтению, — все это привело к возникновению массовой читательской аудитории, которая (в развитых капиталистических странах Европы и в США уже к середине 19 в., в России — несколько позже, на рубеже 19–20 вв.) становится главным потребителем и — через посредство частных издателей и книготорговцев — заказчиком литературной продукции, т.е. реальной силой, во многом определяющей особенности развития литературы и влияющей на социальный статус и литературное творчество писателей. Расцвет М.л. во многом был обусловлен процессами коммерциализации литературной жизни и профессионализации писательской деятельности, а также научно-техническим прогрессом в сфере книгоиздания и книжной торговли: удешевлением процесса книгопечатания, вызванным, в частности, изобретением ротационного печатного пресса, развитием сети привокзальных лавок, благодаря которым издательства успешно распространяли свою продукцию среди представителей «средних» и «низших» классов, организацией массового выпуска изданий карманного формата и книжек в мягкой обложке, введением системы подсчета популярности (т.е. наибольшей продаваемости) книг, среди которых стали выявляться *бестселлеры*. Вышеперечисленные факторы способствовали превращению книги, с одной стороны, из предмета роскоши в легкодоступный предмет культурного обихода, а с другой — в предмет промышленного производства и средство обогащения. Естественным следствием этого стало возникновение гигантских книжных концернов, организовавших научное изучение читательского спроса и поставивших на поток производство определенного вида литературных произведений. Успешное функционирование этой индустрии стало возможным не только вследствие четкой организации литературного производства, создания развитой сети распространения и рекламы выпускаемой конвейерным методом литературной продукции, но, главным образом, благодаря наличию номенклатуры популярных жанрово-тематических канонов, сложившейся уже в 19 в. и с некоторыми изменениями дошедшей до конца нашего столетия.

Каноническое начало лежит в основе всех разновидностей М.л., составляющих ее жанрово-тематический репертуар. В настоящее время в него зачисляют *детектив*, шпионский роман, боевик (эти три типа можно объединить под рубрикой «криминальный роман»), *фэнтези* (в качестве исходной модели имеющий трилогию английского писателя Дж. Р.Р.Толкиена «Властелин колец», 1954–55), *триллеры* (романы ужасов, типологически восходящие к *готическим романам*), любовный, дамский, сентиментальный, или розовый, роман, костюмно-исторический роман с примесью *мелодрамы* или даже порнографического романа (ныне считающегося умирающей разновидностью массовой литературы, вытесненной соответствующего рода кино- и видеопродукцией). Номенклатура жанрово-тематических канонов М.л., при всей своей упорядоченности и устойчивости, подвержена изменениям с ходом литературной эволюции. С течением времени некоторые жанрово-тематические каноны изживают себя, теряя популярность у массового читателя и, соответственно, рыночный спрос; другие же — причудливо видоизменяются и, скрещиваясь с иными жанрово-тематическими разновидностями М.л., порождают новые каноны (так, в 1930-е, благодаря творчеству Дэшила Хэммета и Раймонда Чандле-

ра, от «классического детектива» отпочковался «крутой детектив», вскоре трансформировавшийся в боевик). Тяготея к универсальности и интернациональности, номенклатура жанрово-тематических канонов М.л. зависит и от традиций национальной культуры данной страны. Жанрово-тематический репертуар М.л., сформировавшийся в СССР, включал в себя явно не характерные для США и Западной Европы производственный и историко-революционный романы; с другой стороны, вестерн — порождение национальной американской мифологии — не столь актуален для российского читателя и не так широко распространен в других европейских странах, как в США. Каноны М.л. допускают возможность оживления стандартных ситуаций и некоторую индивидуализацию героев; возможны здесь и сочетания литературных формул: в произведениях, относящихся к *научной фантастике*, возможна любовная интрига или детективная линия; боевики и шпионские романы могут быть густо начинены сексуально-горячительными сценами, позаимствованными из порнографического чтива; костюмно-исторические романы, как правило, сочетают в себе элементы мелодрамы и авантюрно-приключенческого романа. Тем не менее, радикальное новаторство — редкий гость в М.л., где индивидуально-авторское начало, подчиняясь требованиям жанрово-тематического канона, сводится к минимуму.

Лит.: *Гриц Т.* Словесность и коммерция / Под ред. В.Б.Шкловского и Б.М.Эйхенбаума. М., 1928; *Гурвич И.А.* Беллетристика в русской литературе XIX века. М., 1991; *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л.,1978; Лики массовой литературы США / Отв. ред. А.М.Зверев. М., 1991; *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX. М., 1991; *Лотман Ю.М.* Массовая литература как историко-культурная проблема // Он же. Избр. ст.: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3; НЛО. 1996. № 22 (Номер журнала посвящен проблемам массовой литературы); *Cawelty J.G.* Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago; L.,1976. *Н.Г.Мельников*

«МАШО́ ШКО́ЛА» (фр. École de Machaut) — первая поэтическая школа в истории французской литературы, связанная с началом нового этапа ее развития. Влияние поэтических традиций «М.ш.» продолжалась вплоть до «*Плеяды*». «М.ш.» обязана своим названием и поэтической концепцией Гийому де Машо (ок. 1300–77) — французскому поэту и музыканту позднего *Средневековья*. К числу лириков, разделявших его концепцию и составлявших школу, традиционно относят Эсташа Дешана (1346?–1406) и Жана Фруассара (ок. 1337–1404/10), к числу же поэтов, испытавших непосредственное влияние школы, можно отнести Кристину Пизанскую (1364 — после 1429), Алена Шартье (1385 — ок. 1435), Жана Гараньера (1371–1415), Карла Орлеанского (1394–1465). Машо, последний французский *трувер*, канонизировал старые поэтические формы и благословил жанры нарождавшиеся. С его именем связано появление первой поэтики на народном (французском) языке. «Пролог» (1370) Машо представляет собой рассказ о том, как он стал поэтом; в произведении использованы строфические и прозаические жанровые формы. «Пролог» свидетельствует о важнейшем качестве нарождавшейся французской лирики — ее дефольклоризации и самоиндентификации, а также о том, что версификаторство отделяется от музыкального сопровождения и этических элементов куртуазности. Поэт становится просто поэтом; свидетельство этому — сборник Машо «Хвала дамам» (1350-е) — первый эксперимент стихотворного сборника во французской литературе. Он представляет собой объединение *баллад*, *рондо*, *вирелe* и других жанров композиционными средствами: *повторами*, аранжировками, *тавтологиями*, *глоссами* — в единое целое, что выдает своеобразный эстетический консерватизм «мэтра Гийома». В области тематики Машо еще более консервативен — он наследник куртуазной поэзии труверов с теми же темами повиновения Амуру. С именем Машо связывается взлет популярности сказа («*ди*») — своеобразного гибридного жанра, в котором можно заметить как автобиографические элементы и размышления о философских проблемах, так и легкий лиризм. Среди сказов, написанных Машо в 1360-е («Ди о Саде», «Любовный фонтан»), особенно выделяется «Правдивый сказ» (ок. 1364) — психологический «роман», основанный на действительных событиях (любви стареющего поэта к молодой красавице), в котором представлены письма героя и героини — прием, не нашедший продолжения у учеников Машо, однако ставший популярным несколько столетий спустя в эпистолярных романах.

Жанр «любовного ди» получил свое продолжение у последователя и ученика Машо — Фруассара в его «Любовном плене» (1370-е). Фруассар — автор как любовных и хвалебных стихов в духе Машо, так прозаической «Хроники», наполненной рыцарскими подвигами и поединками. Хотя события «Хроники» охватывают период с 1325 по 1400 — это попытка воскресить абстрактную рыцарскую утопию, схожая с установкой поэмы Машо «Взятие Александрии» (ок. 1370), написанной в то же время. Другим наследником поэтики Машо был его племянник Дешан, который в своем трактате «Искусство сочинять песни, баллады, вирелe и рондо» (1392) канонизировал систему поэтических жанров. Большая часть его поэтического наследия — *баллады*, однако он попробовал себя и в более крупном жанре, написав аллегорические поэмы, в частности, «*Зерцало* брака» (ок. 1400). Такие черты поэтики Машо — Дешана, как стремление к аллегоризму, изысканность, граничащая с манерностью, абсолютный культ формы, идущий, в свою очередь, от нераздельности риторики и версификаторства, нашли свое продолжение в творчестве французских поэтов 14 в. Кристина Пизанская писала баллады, любовные рондо, ди, «сны», послания и аллегорическую прозу в духе Машо. А.Шартье, секретарь Карла VII, стал известен благодаря аллегорическим поэмам «Книга о четырех дамах» (1416) и «Безжалостная красавица» (1424), «О придворной жизни» (ок. 1430). Карл Орлеанский, сын Людовика Орлеанского, продолжает традиции «М.ш.» в многочисленных рондо, а его баллада «Я мучаюсь от жажды у фонтана...», написанная в английском плену, стала темой поэтического состязания в Блуа (1440). «М.ш.» оказала влияние на «*Великих Риториков*» и на раннюю французскую ренессансную лирику.

Лит.: *Шишмарёв В.Ф.* Лирика и лирики позднего средневековья: Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911; *Евдокимова Л.В.* Французская поэзия позднего Средневековья. М.,1990; *Bastin J.* Froissart. Chroniqueur, romancier et poéte. Bruxelles, 1948; *Poirion D.* Le poéte et le prince: L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut a Charles d'Orléans. Grenoble, 1965; *Solente S.* Christine de Pisan. P., 1969; *Brownlee K.* Poetic identity in Guillaumie de Machaut. Wisconsin, 1984; *Cerquiglini J.* «Un engin et soutil»: Guillaume de Machaut et l'ecriture au XIV siècle. P.,1985. *А.В.Голубков*

МЕДА́НСКАЯ ГРУ́ППА (фр. Groupe de Medan) — группа французских писателей, выпустивших сборник «Меданские вечера» (1880). В него вошли шесть новелл Э.Золя, Ж.К.Гюисманса, Ги де Мопассана, Анри Сеара, Леона Энника и Поля Алексиса. В 1877 Золя выпустил свой роман «Западня», и вокруг писателя стали группироваться молодые авторы, осаждая его как в Париже, так и в Медане, где он приобрел дом. Описание этого дома можно найти в «Дневниках» (опубл. 1956–58) Э. и Ж.Гонкуров и художественных произведениях авторов-современников. Среди заезжавших к Золя были Ф.Шарпантье, Э.Гонкур, А.Доде, Мопассан, Алексис, Сеар, Энник, Гюисманс. Побывали в Медане Ж.Валлес и русский писатель П.Д.Боборыкин. Здесь и зародилась идея сборника «Меданские вечера» после того, как однажды на протяжении нескольких вечеров каждый из авторов рассказал друзьям свою историю из периода франко-прусской войны. Золя был первый; он рассказал мрачный эпизод, получивший затем название «Осада мельницы». Мопассан на следующий день поведал вошедшую в сборник историю «Пышка». Гюисманс рассказал о рядовом, лишенном желания сражаться, стихийном пацифисте, который к тому же еще был болен. Его история в сборнике была названа «С мешком за плечами». Сеар поведал об осаде Парижа в новелле, получившей название «Кровопускание». Энник в «Деле большой семерки» рассказал об избиении проституток из публичного дома. Алексис придумал историю о знатной даме, искавшей своего мужа на поле боя и нашедшей его труп («После боя»). Меданцы заявили: «Мы отнюдь не претендуем на то, чтобы считаться литературной школой. Мы просто несколько друзей: благодаря нашему общему восхищению Эмилем Золя мы стали встречаться у него и затем в силу сходства темпераментов, общности взглядов и одного и того же философского направления стали сближаться все больше и больше» (Мопассан Г.де. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 13. С. 27).

Писатели М.г. поддерживали новое литературное направление — *натурализм*. Под влиянием философии позитивизма (в варианте О.Конта, И.Тэна) они переносили законы биологии на общественную жизнь. Человек в их творчестве выступает не как общественное лицо, а как существо, подчиненное физиологическому и даже патологическому началу. Большое внимание они уделяли социальной среде и борьбе классов, но для них не было существенной разницы между природой и обществом. Общественные конфликты и отрицательные стороны буржуазной системы для них — вечное и вполне естественное зло. Законом для Золя и его последователей стала идея о том, что явления жизни предстают нам как «результат соотношения тела со средой». Новеллы сборника «Меданские вечера», имеющие общим фоном франко-прусскую войну, рассказывают о ней неожиданным для современников образом. Это отнюдь не эпопея с ее привычным героическим смыслом, а «комическое вторжение» (таково было первое предполагаемое название сборника). Авторы со своих позиций выступали против «шовинизма Поля Деруледа», лидера «Лиги патриотов». Они хотели быть не столько «антипатриотичными», сколько правдивыми. Им хотелось нарисовать войну такой, какова она есть, со всеми ее драматическими и комическими ситуациями.

Лит.: *Пузиков А.* Портреты французских писателей. Жизнь Золя. М.,1976; *Deflоux* L. Groupe de Medan. P., 1968. *О.В.Тимашева*

МЕДИТАТИ́ВНАЯ ЛИ́РИКА (лат. meditatio — углубленное размышление) — жанрово-тематическая разновидность поэзии, родственная философской *лирике*, но не сливающаяся с ней; стихотворения, относящиеся к М.л., строятся как непосредственные созерцания, индивидуализированные «умозрения», направленные к постижению сокровенных закономерностей бытия. Стихотворные медитации, первоначально связанные с учением о медитации, приемы которой разрабатывало наряду с восточными религиями христианство, встречаются в византийской (Григорий Назианзин) и средневековой литературе; в период Контрреформации написаны канонические стихотворные медитации испанского мистика 16 в. Хуана де ла Круса. До 18 в. М.л. бытовала на периферии «светской» поэзии, затрагивая лишь религиозные переживания и оставаясь иллюстративным приложением к мистической дисциплине медитации. Однако накопленный поэтический опыт был использован в период расцвета М.л. Начало его датируют изданием поэмы ангийского поэта Э.Юнга «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (1742–45), а также появлением «Элегии, написанной на сельском кладбище» (1751) Т.Грея, где медитация обретает собственный жанр.

Жанр привился в России в поэзии 1800–10-х. На поприще М.л. *элегия* вытесняет оду (которая смешивала чувство с патетикой); характерным жанром М.л. становится также стихотворные *послание*; элегический оттенок «задумчивости» приобретают описания путешествий, воспоминания и картины природы: из риторических они становятся прочувствованными, хотя и сохраняют при этом условность и декоративность (ср. «Вечер», 1806, и «Славянка», 1815, В.А.Жуковского; «Моя молитва», 1826, и «Я чувствую, во мне горит...», 1826–27, Д.В.Веневитинова; стихотворения К.Н.Батюшкова «Мечта», 1804, и «К другу», 1815, где сформулировано назначение «задумчивости»: «Я сердцу в ней ищу отрады»).

Романтическую и натурфилософскую окрашенность приобретает лежащая в основе М.л. тема «загадочности человеческой судьбы» (А.Л.Ж. де Сталь) у А.Ламартина в сборниках поэтических медитаций (1820, 1823). Развитие М.л. (особенно в русской литературе) идет по линии отказа от отвлеченной созерцательности, свойственной элегической медитации (часто знакомого перепева вечных тем) и обретения философской, реже — социальной и образной конкретности: «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829), «Когда порой воспоминанье...» (1830) А.С.Пушкина, «Запустение» (1834) Е.А.Баратынского, «Выхожу один я на дорогу...» (1841) М.Ю.Лермонтова, «На стоге сена ночью южной...» (1857)А.А.Фета.

К М.л. обращаются и поэты в основном чуждого ей (в ее классическом выражении) 20 в.: образцы М.л. встречаются у А.А.Блока, И.Ф.Анненского, Н.А.Заболоцкого и др.; в зарубежных литературах — у Т.С.Элиота («Пепельная среда», 1930, «Четыре квартета», 1943), Р.М.Рильке («Дуинские элегии»,1923). Будучи поэтизацией душевной сосредоточенности, М.л. плохо сочетается со стихотворными экспериментами; авангардизмом или установкой на повествовательность. Во второй половине 20 в. обращение к М.л. часто свидетельствует о стремлении автора установить свое поэтическое родство, верность определенной традиции.

Лит.: *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд. Л., 1974; *Asmuth B.* Aspekte der Lirik. 4. Aufl. Opladen, 1976; *Jastrun M.* Między słowem a milczeniem. Warszawa, 1979; Sémantique de la poésie. T.Todorov etal. P., 1979; *Raine K.* The inner journey of the poet. N.Y., 1982. *В.С.Муравьёв*

МЕЖДУНАРО́ДНОЕ ОБЪЕДИНЕ́НИЕ РЕВОЛЮЦИО́ННЫХ ПИСА́ТЕЛЕЙ (МОРП) — организация революционных и пролетарских писателей мира. Создана в 1925 как Международное бюро революционной литературы (МБРЛ). 1-я конференция МБРЛ (Москва, 1927) приняла политическую платформу и основала печатный орган — «Вестник иностранной литературы» (на русском языке). Членом организации мог быть каждый писатель, выступающий против фашизма, империалистической войны и белого террора. 2-я конференция революционных писателей (Харьков, 1930) реорганизовала МБРЛ в МОРП с печатным органом «Литература мировой революции» (1931–32, на русском, немецком, французском и английском языках). Работа МОРП велась по национальным секциям и группам. В МОРП участвовали Л.Арагон, И.Бехер, Т.Драйзер, А.Барбюс, Б.Брехт и др. В 1935 МОРП сменили новые формы международных связей передовых писателей мира, напр., Международный конгресс писателей в защиту культуры (Париж, 1935). Архив МОРП хранится в ИМЛИ.

Лит.: Из истории МОРП // Литературное наследство. Т. 81. М., 1969.

А.Н.Николюкин

«МЁЙДЕНСКИЙ КРУЖО́К» (нидерл. — Muiderkring) — кружок поэтов, существовавший в первой половине 17 в. (с 1621) в г. Мёйдене (Нидерланды). Собиравшийся раз в год, летом, кружок, в который входили деятели нидерландского литературного *Возрождения*, содействовал развитию духовной культуры Нидерландов, став своего рода законодателем литературно-художественной жизни страны. Среди его членов — поэт, драматург и прозаик П.К.Хофт (1581–1647), предводитель этого объединения, корифей нидерландского патрицианского *классицизма*, К.Хёйгенс (1596–1687), в написанных народным языком *эпиграммах* высмеивавший религиозный фанатизм и пороки придворной жизни. Примыкал к кружку и Йост ван ден Вондел (1587 — 1679), крупнейший писатель «золотого века» нидерландской литературы, оказавший своей полной бунтарского пафоса трагедией «Люцифер» (1654) влияние на Дж.Милтона, а также немецких писателей 17 в. (А.Грифиус и др.)

Лит.: *Корсаков П.А.* Иост фон ден Фондель. СПб., 1838; *Sterck J.F.M.* Van Rederijkerskamer tot Muiderkring: Cultuur-historische Studien. Amsterdam, 1928; *Leendertz P.* Uit den Muiderkring. Haarlem, 1935.

А.В.Дранов

МЕЛИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́ЗИЯ, м е л и к а (греч. melos — песня) — греческая песенная поэзия, достигшая расцвета в 6–5 вв. до н.э. Мелические произведения исполнялись под аккомпанемент музыкальных инструментов и нередко сопровождались танцами. М.п. отличалась многообразием форм: *эпиталама*, гипорхема (плясовая песнь), парфений (девичья песнь), просодий (песнь в торжественных процессиях), френ (похоронный плач), различные *гимны*. Сольная мелика обычно выражала мир индивидуальных переживаний (Сапфо, Анакреон), хоровая посвящалась общественным событиям, празднествам (Пиндар).

МЕЛО́ДИКА СТИХА́ (греч. melodikōs — мелодический, песенный) — система повышений и понижений голоса, используемых при организации стихотворной речи. В редких случаях М.с. бывает канонизирована и образует основу системы стихосложения; *китайское стихосложение* основано на заданном соответствии между «ровным» и восходящими или нисходящими слоговыми ударениями в смежных стихах. Чаще М.с. бывает свободна и играет в стихе вспомогательную роль; так в сербо-хорватском или древнегреческом стихе используются восходящие и нисходящие словесные ударения, а в большинстве стихосложений мира (в т.ч. в русском) — восходящие (в середине строки, подобно середине предложения) и нисходящие (в конце строки) фразовые *интонации*. Полная реализация М.с. осуществляется лишь при *декламации*, основа интонационного рисунка задается при этом текстом, но детали привносятся декламатором.

В русском стихе под М.с. обычно разумеются два рода явлений, которые можно назвать микромелодикой и макромелодикой. При членении стихотворного периода (строка, двустишия, четверостишия) в середине его голос обычно повышается, в конце понижается; внутри строки на слабоударных стопах голос повышается, на сильноударных — понижается; совпадения и несовпадения этой интонационной сетки ритма с интонационным движением синтаксиса в стихе дают сложный мелодический рисунок стихотворной речи. При построении стихотворного текста (стихотворения, отрывка поэмы) в нем могут поразному распределяться предложения вопросительные, восклицательные (с восходящей интонацией) и повествовательные (с нисходящей интонацией), причем их интонационное строение может и подчеркиваться, и приглушаться посредством периодического синтаксиса (см. *Период*), *параллелизмов*, *антитез*, *повторов* и т.п. Эти приемы складываются в три основных типа интонирования стиха: декламативный (напр., в *оде*) — см. *Ораторский стих*, напевный (напр., в романсной лирике) — см. *Напевный стих*, говорной (напр., в *басне*) — см. *Говорной стих*, и некоторые промежуточные (*элегия* — между декламативным и напевным, *послание* — между декламативным и говорным). По другой классификации, выделяются лишь два типа интонирования — напевный (песенный и романсный) и говорной (ораторский и разговорный).

М.Л.Гаспаров

МЕЛОДРА́МА (греч. melos — песня; drāma — действие) — первоначально драматическое произведение, предназначенное для постановки, где реплики персонажей сопровождаются или перемежаются музыкой и пением. Первой М. была музыкальная пьеса-монолог Ж.Ж.Руссо «Пигмалион» (1770, музыка О.Куанье; перев. на рус. в 1792), содержание которой заимствовано из «Метаморфоз» Овидия. Известность получили М. чешского композитора Й.Бенда («Ариадна на Наксосе», 1774; «Медея», 1775). В 1798 И.В.Гёте написал монолог-мелодраму «Прозерпина». С конца 18 в. жанр получает новое, более широкое значение: М. стали называть остроконфликтное литературно-драматическое произведение, насыщенное аффектированными эмоциями, отличающееся морализаторством, рассчитанное на яркую зрелищность, занимательность. В соединении элементов грубо-комического и трогательно-патетического, в изображении полярно противоположных по характеру и социальному положению персонажей, в переходах от сентиментальности к чувству ужаса М. воплощает принцип контраста, последовательно проводимый на всех уровнях драматургической структуры и восходящий к основной для М. антитезе добра и зла. М. в таком качестве родилась в парижских предместьях, в «теат-

рах бульваров», первоначально представляя собой многоактную «историческую комедию» («Монастырские жертвы», 1791, Ж.Монвеля). С 1797 пьесы такого рода в прессе, а затем в авторских подзаголовках стали именоваться М. Получили известность М. «Виктор, или Дитя леса» (1798), «Селина, или Дитя тайны» (1801), «Христофор Колумб (1815) Г.де Пиксерекура. Автор был настолько популярен, что современники называли его «Шекспиром мелодрамы». М. несла в себе «мораль революции», поскольку отвечала в эпоху общественных потрясений 18–19 вв. социальным и нравственным запросам третьего сословия. Этим своим свойствам М. была обязана родственной ей «буржуазной», или *мещанской драме*, герои которой неизменно вызывали сочувствие и симпатии зрителя. Близки к М. разными своими гранями драмы Ф.Шиллера («Разбойники», 1781; «Коварство и любовь», 1784), В.Гюго («Король забавляется», 1832; «Мария Тюдор», 1833; «Рюи Блаз», 1838).

В России начала 19 в. переводная французская М. (пьесы де Пиксерекура, А.Дюма-отца, В.Дюканжа, Ф.Пиа) имела успех у публики, но запрещалась цензурой и порицалась официозной критикой за подрыв высших устоев показом «благородных преступников», добродетельных «падших созданий» и разоблачением пороков аристократии. Вместе с тем, недовольство излишней «слезливостью» или выспренностью сюжетов, персонажей, диалогов М., ходульностью ситуаций, нагромождением ужасов, экзальтацией в выражении чувств высказывали А.С.Пушкин, Н.В.Гоголь, В.Г.Белинский, считая, что все это ведет к порче художественного вкуса. Белинский, однако, давая теоретическую трактовку драмы как рода словесности, отмечал, что драма ведет свое начало от М., которая в 18 в. «делала оппозицию» надутой и неестественной тогдашней трагедии и в которой жизнь находила... единственное убежище от мертвящего псевдоклассицизма» («Разделение поэзии на роды и виды», 1841). Авторы М. нередко использовали сюжеты сентиментальной и романтической прозы. Из жанра *готического романа* М. заимствовала атмосферу ужасного и таинственного. В России одним из первых к М. обратился Я.Б.Княжнин («Орфей», музыка Ф.Торелли, 1781; музыка Е.И.Фомина, 1792). Первыми оригинальными русскими М. исследователи театра считают переделки «Бедной Лизы» (1792) Н.М.Карамзина — пьесу В.Фёдорова «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» (1804) и тематически связанную с карамзинской повестью пьесу Н.Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (1803). Карамзин, пропагандировавший высокую драматургию штюрмеров (см. «*Буря и натиск*») и Г.Э.Лессинга, тем не менее открыто восхищался французской М., ее трогательно-патетической стилистикой, установкой на чувство жалости к человеку из «низов». Воздействие жанра М. несет в себе «Маскарад» (1835–36) М.Ю.Лермонтова, выдержавший несколько цензурных запретов, мотивируемых сходством пьесы с «уродливыми» сочинениями французской школы. Открытое выражение чувств, нагнетание ужаса, тайны, сострадания к невинной жертве и к ее страдающему убийце, безумие героя в финале настораживали «блюстителей нравственности», в то же время напряженность действия и взлет романтических страстей обусловливали будущий сценический успех пьесы. В конце 18 — начале 19 в. и впоследствии М. широко взаимодействовала с другими жанровыми формами, в т.ч. и с реалистической бытовой драмой. А.Н.Островский использовал мотивы М. («Пучина», 1866; «Горячее сердце», 1868; «Таланты и поклонники», 1882), а также создал классические образцы жанра («Поздняя любовь», 1874; «Без вины виноватые», 1884). Бытовую М. осваивали русские драматурги 1860–90-х: В.Дьяченко, Н.Чиркин, В.Травский, П.Невежин. Старый мелодраматический «succés des larmes» («слезный успех») возродился на новой эмоциональной основе к концу 19 — началу 20 в. «Цепи» (1888) А.Сумбатова, «Цена жизни» (1896) В.Немировича-Данченко, «Темная сила» (1895) И.Шпажинского, «Тот, кто получает пощечины» (пост. 1915, изд. 1916) Л.Андреева отражали кризисное сознание «конца века» с его культом страдания и изломами чувств. Углублялся психологизм, во взаимопереходах настроений, в многозначительных диалогах, в противостоянии характеров по-своему реализовывалась философская проблематика. Мелодраматические «неистовства» уступали место эмоциональным надрывам мятущейся души человека переломного времени. Способ обновления театра увидели в высокой театральности М. в 1910–20-е во Франции Р.Роллан, в России — А.Блок, М.Горький, А.Луначарский, В.Мейерхольд. «Нет труднее и возвышеннее задачи, чем создать истинно поэтическую мелодраму», — писал Р.Роллан («Народный театр». Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 14. С. 243). В 1919 был объявлен конкурс на лучшую М., в жюри конкурса входил М.Горький. При поддержке Луначарского на М. как стержень репертуара ориентировались создатели театра «Романеск» (в Москве в 1922–23). Современные театроведы наблюдают оживление мелодраматических тенденций в драматургии 1950–80-х в пьесах А.Арбузова, А.Володина, А.Салынского и др.

Лит.: *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978; *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М., 1986; *Крутоус В.П.* О мелодраматическом // ВФ. 1981. № 5; *Балухатый С.Д.* Поэтика мелодрамы // Он же. Вопросы поэтики. Л., 1990; *Вознесенская Т.И.* Литературно-драматический жанр мелодрамы. М., 1996; *Maclin D.* Famous Victorian melodramas. N.Y., 1983.

О.В.Михайлова

МЕМУА́РЫ (фр. mémoires — воспоминания) — разновидность документальной литературы и в то же время один из видов т.наз. исповедальной прозы (см. *Исповедь*). Представляет собой повествование участника или свидетеля общественно-политической, социальной, литературно-художественной жизни о событиях, свидетелем или действующим лицом которых он был, а также о людях, с которыми он общался. М. могут быть и воспоминания рядового человека о своей «обыкновенной» жизни, передающие аромат определенной эпохи и сообщающие, с той или иной степенью достоверности, фактические сведения о ней.

Зарождение жанра связывают с воспоминаниями Ксенофонта (ок. 445 — ок. 355 до н.э.) о Сократе и «*Записками* о галльской войне» Юлия Цезаря (100 или 102–44 до н.э.); в дальнейшем выделяются «История моих бедствий» (1132–36) П.Абеляра, «Новая жизнь» (1292) Данте, «Поэзия и правда из моей жизни» (1811–33) И.В.Гёте, «Исповедь» (1766–69) Ж.Ж.Руссо, мемуары «Десять лет в изгнании» (неоконч., изд. 1821) мадам де Сталь; в русской литературе — «Былое и думы» (1855–68) А.И.Герцена, «Запечатленный труд» (1921–22) В.Н.Фигнер, «Люди, годы, жизнь» (1961–65) И.Г.Эренбурга, трилогия В.П.Катаева «Святой колодец» (1966), «Трава забвения» (1967), «Алмазный мой венец» (1978);

«Бодался теленок с дубом» (1990) А.И.Солженицына, «На берегах Невы» (1967) и «На берегах Сены» (1983) И.В. Одоевцевой, «Глазами человека моего поколения» (опубл. 1988) К.М.Симонова. Устойчивые признаки жанра: фактографичность, событийность, ретроспективность, непосредственность авторских суждений, живописность, документальность. Непременным свойством М. является их субъективизм — как в отборе фактов, так и в их освещении и оценке; распространенным приемом художественной характеристики — *портрет*. М. — незаменимый источник сведений о реалиях ушедшего времени, вкусах, нравах, обычаях, системе эстетических и духовных (в т.ч. литературных) ценностей, важное подспорье и импульс для литературоведческих исследований. Проблемой является разграничение М. и собственно художественной литературы мемуарного характера с «зашифрованными» персонажами (как повесть Катаева «Алмазный мой венец»), а также с М.-*мистификациями* (поддельный «дневник» фрейлины последней русской императрицы А.А.Вырубовой).

Лит.: Аннотированный указатель мемуарной литературы. М., 1958–61. Ч.1–2; Литературные мемуары XX века: Аннотированный указатель... 1985–89 гг. М., 1995. Ч.1–2. *Г.В.Якушева*

МЕНЕСТРЕ́ЛЬ (фр. ménestrel, от позднелат. ministerialis — состоящий на службе) — профессиональный певец и музыкант в средневековой Франции, Англии и других странах, обычно состоящий при дворе феодального сеньора; часто слово М. — синоним слов *жонглер, трувер, трубадур*. В западноевропейской романтической литературе 19 в. идеализированный образ М. стал символом вдохновенного поэта.

МЕНИППЕ́Я — термин *исторической поэтики*. Разработан в исследованиях М.М.Бахтина 1930-х — начала 1940-х о *романе*; впервые введен им в научный оборот только в 1960-е при объяснении жанровых источников и традиций романа Достоевского (см.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 150–162). Слово «М.», образованное, в духе русского языка, по контрастной аналогии с «эпопеей», указывает на особую, «становящуюся» историчность термина М., отличающую его (как и большинство других ключевых литературно-эстетических понятий Бахтина) от традиционных историко-литературных и литературно-теоретических определений. С одной стороны, слово и термин «М.» как бы смотрят в историческое прошлое художественного сознания, обозначая собою «*менипову сатиру*» (по имени философа-киника 3 в. до н.э. Менипа из Гадары) — жанр, возникший в эпоху эллинизма и составляющий, наряду с сократическим диалогом (из разложения которого, за вычетом его фольклорных источников, он, как считают, и возник) особую группу античных жанров «серьезно-смехового», резко отличающуюся от классического *эпоса* и *трагедии*. С другой стороны, «*память жанра*», свойственная М., характеризует ее не столько по отношению к историческому прошлому, сколько по отношению к истории как будущему; М. в этом качестве является жанровым проводником, исторической предпосылкой романа и «романизации» в литературе Нового времени. Двоякий характер историчности, предполагаемый термином М. и теми историко-литературными реалиями, к которым он относится, по-разному определяет смысловые границы термина на разных этапах исторической жизни М., как «становящейся» менипповой сатиры. Так, если в пределах античности М. являет собою противопоставление и восполнение эпопеи (и трагедии), — не столько «роман» в современном смысле этого слова, сколько зачатки и возможности «романизации», — то в Новое время М. скорее противостоит «реалистическому» роману (преимущественно 19 в.), будучи продолжением и развитием неклассического канона «гротескного реализма» в истории европейского искусства и литературы — вплоть до «фантастического реализма» Достоевского. Становящаяся историчность М. (как и родственных ей «карнавализованных» и «диалогизованных» жанров, опирающихся не на предание, а на непосредственный «фамильярный» опыт, который, в свою очередь, имеет своим источником фольклор) делает этот жанр (как и роман в целом) по-особому трудным для традиционного историко-литературного определения его: «Термин «мениппова сатира» так же условен и случаен, так же несет на себе случайную печать одного из второстепенных моментов своей истории, как и термин «роман» для романа» (Бахтин М.М. Собр. соч. М., 1996. Т. 5. С. 82). Иначе говоря, термин М., по мысли его автора, обозначает собою, вопреки и благодаря исторически условному и случайному в нем, путеводную нить, с помощью которой становится возможным выявить и описать неслучайный и бессловный (сущностный) смысл М. в ее истории, не завершенной и в наши дни. Говорить о М. в этом устойчивом и вместе с тем подвижном (предельном) смысле — значит говорить о «радикальном перевороте в судьбах человеческого слова: о существенном освобождении культурно-смысловых и экспрессивных интенций от власти одного и единого языка, а следовательно, и об утрате ощущения языка как мифа, как абсолютной формы мышления» (Бахтин М.М. Слово в романе // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975. С. 178).

При определении М. как жанра и для адекватного, научно продуктивного применения его в историко-литературных и теоретических исследованиях приходится учитывать троякого рода трудности. Во-первых, в научно-философском мышлении самого Бахтина М. суть систематическое понятие: его значение раскрывается не внутри поэтики, а, по его же терминологии, «на границах», т.е. на пересечении поэтики, философской эстетики и «первой философии» Бахтина, его нравственно ориентированной, христологической социальной онтологии: только эта последняя более или менее имплицитно обосновывает и оправдывает — с почти «неуместным» для 20 в. доверием к становящейся исторической современности — «радикальный переворот» в истории человеческого слова и мысли. Во-вторых, в словоупотреблении Бахтина термин М. выступает то как обозначение одного жанра, то как обозначение элементов смежных или родственных ей жанров (сократический *диалог, диатриба*, сатурналии, исповедальные и агиографические жанры и т.п., а также их трансформации в литературе Нового времени), то наконец как обозначения таких явлений в истории литературы, которые традиционно выступают (и понимаются) под другими жанровыми терминами; термин М. и сегодня звучит достаточно непривычно применительно к «Мертвым душам» (1842) и к романам Достоевского (особенно в отечественном литературоведении). В-третьих,

нужно иметь в виду, что историко-культурная и мировоззренческая универсализация «менипповой сатиры», каковой и является термин «М». ни в коем случае не есть только философская спекуляция: с одной стороны, Бахтин опирается на большой фактический материал, собранный и проанализированный исследователями (в особенности немецкими); с другой — «радикальный переворот» в самых основаниях человеческого мировосприятия и самосознания, как и в эстетическом и литературно-художественном сознании 20 в., объективно заставляет литературную мысль радикально пересматривать традиционные представления о жанровых основаниях литературы и значении «менипповой сатиры» в истории европейского романа и художественной прозы; корреляти вна (и почти одновременна) бахтинской теория М. у канадского литературоведа Н.Фрая, называемая им «анатомией» (см.: Frye N. Anatomy of criticism (1957). Princeton, 1990. P. 308–312).

Основная особенность М. — «не как жанра, а как особого отношения творящего к изображаемой им действительности» (Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. С. 14), т.е. авторского восприятия и завершения мира и человека-героя в нем — это ее «прозаический уклон» не в узколитературном, а в формально-содержательном плане: «сатиризующий», «профанирующий», «фамильярный», «карнавализованный» подход человека к миру и к себе самому. То, что, по мысли Бахтина, связывает, казалось бы, несоединимое, — античные сатиры Варрона и Лукиана с романами Достоевского и «Мертвыми душами» Гоголя, «Отыквление» Сенеки и рассказ Достоевского «Бобок» (1873), а все эти произведения — с древнехристианской литературой, — это релятивизация (ограничение) картины мира в ретроспективе «далевого образа» прошлого в мифе, эпосе и трагедии; в терминах христологии Достоевского этому соответствует отказ от деперсонализирующего, идеализирующего и магического взгляда на мир и историю как на «чудо, тайну и авторитет». Ни классический эпос, ни классическая трагедия, которые изображают дистанцированный от нас и нашей современности мир предания (как бы внеисторический опыт «предков» и власть «начал»), сами по себе, конечно, не дают подхода к реальному, «прозаическому» миру, ни к реальному же — без «поэтических» зеркал — взгляду человека на себя самого. М., как и другие жанры «серьезно-смехового» на античной почве, по мысли Бахтина, впервые делает возможным радикально новый подход к миру и радикально новый тип серьезности в структуре взаимоотношения творящего («автора») и изображаемого им мира. «Изображать событие на одном ценностно-временном уровне с самим собою и со своими современниками (а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла) — значит совершить радикальный переворот, переступить из эпического мира в романный» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 457). По этой логике античная М. ближе к существу романа и «романизации», чем «греческий роман», а М. у Достоевского больше отвечает жанровому реализму романа, чем более привычные и как бы традиционные разновидности романа, в особенности 19 в. (роман Л.Н.Толстого, И.С.Тургенева в русской литературе). Поэтому античные (а также первохристианские и средневеко-карнавальные) источники М. играют освещающую роль для понимания всей новоевропейской литературы и современного художественного сознания вообще: «Становление и изменение господствующей правды, морали, верований в строгих жанрах не могло быть отражено. Эти жанры предполагали максимум несомненности и устойчивости, в них не было места для показа исторической относительности «правды». Поэтому менипповa сатира и могла подготовить важнейшую разновидность европейского романа» (Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. С. 25).

Говорить о М. в адекватном (неформалистическом) смысле этого термина — значит по возможности воспринимать жанровое своеобразие ее на границе исторической поэтики и социально-онтологической *«прозаики»* становящейся историчности. Религиозно-философская предпосылка незавершенности-несовершенства мира и человека (которые как раз поэтому нуждаются в развитии, совершенствовании) кладется Бахтиным в основание не только М., но и самой сущности *сатиры* и «сатиризации», с опорой, что подчеркивается исследователем, не на «историков литературы», а на определение сатиры Ф.Шиллером (в статье «О наивной и сентиментальной поэзии», 1795–96), отрицательный момент в сатирическом образе схватывает мир и человека в их «недостаточности»; ср. с соответствующей трактовкой «карнавального» смеха в книге о Рабле, где та же мысль, существенная для понимания М., выражена в противопоставлении его «смеху сатирика» как чисто негативному, объектно-дистанцированному (отчужденному) отношению творящего сознания к миру. М., как проводник «карнавального мироощущения» в современных условиях его вытеснения или даже извращения позволяет, по Бахтину, существенно иначе посмотреть и на роман, и на самую «романизованную» (прозаически-отрезвляющую) действительность, чем это представлено, с одной стороны, в теории романа Гегеля, с другой — в теории романа Г.Лукача (с его эсхатологическим противопоставлением романа как «буржуазной эпопеи» модернизованной мифоутопии «социалистического реализма» с опорой на роман 19 в.). В этом смысле М. по своему значению в истории литературы (наряду с сократическим диалогом) сопоставима с «деструкцией» метафизики в истории философии, осуществленной М.Хайдеггером и в философской герменевтике его ученика Х.Г.Гадамера (в частности, с хайдеггеровской критикой понятия и представления «картины мира»).

На фоне основной (философско-эстетической) особенности М. уясняются и конкретные (собственно литературные) элементы этого жанра, предстающие в своем большинстве и в своей принципиальной связи уже на античном этапе. Эти элементы М. следующие: предельная свобода сюжетного и философского вымысла, экспериментирующей фантастики; создание исключительной (провоцирующей) ситуации — ситуации испытания «правды» и ее носителя (мудреца, философа, идеолога); отсюда — предельный миросозерцательный универсализм М. и столь же предельный ее топографизм: действие в античной М. осуществляется в диапазоне от Олимпа до преисподней, идеально-смысловой, «высокий» план сочетается с самым «низким» («трущобный натурализм»): «приключения идеи или правды в мире» ставят веру (или предрассудки) людей в фамильярный контакт «с предельным выражением мирового зла, разврата, низости и пошлости» (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 153); отсюда, в свою очередь, «оксюморонное» построение и образов, и сюжетов М., сочетание несочитаемого или противоположного (благородный разбойник, добродетельная гетера; у Достоевского,

в частности, сочетание мышления и сладострастия); «фантастический» элемент, который парадоксальным образом разрушает наивно-реалистическую целостность и завершенность образа человека и мира, делая возможным новую, «прозаическую» его целостность; скандальность и эксцентричность, связанные с «неуместным словом», выпадающим из иерархически-упорядоченного, «нормального» мира; социальный утопизм, т.е. поиски «последних», предельных ответов на такие же вопросы; нарочитая многостильность и неоднотонность, широкое использование вставных жанров; наконец злободневная публицистичность (не риторическая), известный «фельетонизм», который — в противоположность элитарным представлениям о своем времени как «фельетонистической эпохе» (как это называется в романе Г.Гессе «Игра в бисер», 1943) — не чурается «современности», а наоборот, позволяет раскрыть как раз абсолютное историческое ядро бытия и времени, подлинную природу человека, не оставляющую никаких иллюзий и утопических упований идеалистам, «бабникам и утопистам» всех времен и народов (используя характерное словосочетание в мениппейной «поэме» Вен.Ерофеева «Москва — Петушки», 1969). В этом своем качестве термин М. сохраняет научную ценность и эвристическую значимость, несмотря на все недоразумения и аберрации в истории его осмысления, начиная с 1960-х.

Лит.: *Шкловский В.Б.* О мениппеях // Он же. Тетива: О несходстве сходного. М., 1970; *Scherbantin A.* Satira Menippaea: Geschichte eines Epos. Graz, 1951; *Kirk E.P.* Menippean satire: An annotated catalogue of texts and criticism. N.Y., 1980; *Riikonen H.K.* Menippean satire as a literary genre. Helsinki, 1987; *Booker M.K.* Flan O'Brien, Bakhtin, and Menippean satire. N.Y., 1995.

В.Л.Махлин

МЕНИ́ППОВА САТИ́РА, Менипповa сатура (лат. Saturae Menippeae) — понятие, берущее начало от названия одноименного сборника *сатир* римского ученого Варрона (116–27 до н.э.), направленных против иноземных влияний на римские нравы и представлявших собой свободное сочетание стихов и прозы серьезного и несерьезного содержания, в чем Варрон следовал, как он и давал понять, сатирам эллинистического философа-киника Меннипа из Гадары (вторая половина 3 в. до н.э.). Мир сатир Мениппа, высмеивающего человеческие слабости, а также философские школы своего времени, фантастичен: его персонажи спускаются в преисподнюю, совершают полет на небо. Многие мотивы этих несохранившихся произведений и, прежде всего, их формальная особенность — соединение стихов и прозы — присущи сочинениям: «Апоколокинтосис» («Отыквление») Сенеки (ок. 4 до н.э. — 65 н.э.), «Сатирикон» Петрония (ум. 66 н.э.), «Свадьба Меркурия и Филологии» Марциана Капеллы (первая половина 5 в.). Сочетанием стихотворной и прозаической речи отмечено и серьезное «Утешение философией» Боэция (ок. 480–524). «Менипповой сатирой о достоинствах испанского Католикона...» в 1594 был назван публицистический памфлет французских ученых, в котором также перемешаны стихи и проза. Понятие М.с. получило расширительное толкование в исследованиях М.М.Бахтина, предпочитавшего говорить о жанре *мениппеи*.

Лит.: *Помяловский И.В.* Марк Теренций Варрон Реатинский и Менипповa сатура. СПб., 1896; *Coffey M.* Roman satire. L.; N.Y., 1976.

Т.Ю.

МЕСОСТИ́Х см. *Акростих*.

МЕ́СТНЫЙ КОЛОРИ́Т (фр. couleur locale) — совокупность художественных деталей, воспринимающихся как признак определенной национально-исторической культуры. Термин заимствован из теории живописи, где обозначал собственный цвет предмета, не зависящий от освещения. Идея М.к. возникла на рубеже 18–19 в., когда на смену классицистическому универсализму пришло понимание разнообразия национальных культур и необходимости их воссоздания в литературе. Б.Констан в статье «Размышления о трагедии «Валленштейн» и немецком театре» (1808) одним из первых поставил вопрос о М.к. как принципе, который должен придти на смену унифицирующему методу классической трагедии: «Если трагедия должна отказаться от единств места и времени, то она тем более должна придерживаться местного колорита. Местный колорит есть то главное, что характеризует состояние общества, изображаемого в драматическом сочинении... он — основа всякой истины». Не раз провозглашаясь на протяжении 19 в. принципом «отображения реальности», М.к., однако, порой становился и средством создания своего рода экзотической фантастики (таков «оссиановский колорит», служивший знаком некоего туманно понятого «древнего Севера»). Вместе с тем принцип М.к. позволял литературе осваивать новейшие исторические, археологические и этнографические идеи, преодолевая устаревшие стереотипные представления. Н.Лемерсье в трагедии «Агамемнон» (пост. 1794) в соответствии с новыми историко-археологическими данными отказывается от традиционной идеализации античности и изображает древних греков жестокими полуварварами. Детализация в М.к. эволюционировала в направлении все большей конкретности: от весьма обобщенного М.к. в раннем *романтизме* (Г.А.Гуковский находит в романтизме образы лишь трех основных культур — «гомеровской, оссиановской и восточной»; Гуковский, 209) до предельно конкретного М.к. региональных субкультур и социумов (уральские раскольники у Д.Н.Мамина-Сибиряка, казаки у М.А.Шолохова). Если у романтиков М.к. чаще всего понимался как воссоздание некой «чужой» экзотической культуры, то позднее, в *региональных литературах*, в итальянском *веризме*, испанском и латиноамериканском *костумбризме* М.к. становится средством изображения «своего», ближайшего к писателю мира. Набор приемов, создающих эффект М.к., имеет тенденцию к стандартизации, и вместо искомого разнообразия поиск М.к. все чаще приводил к унификации и обезличиванию. В результате принцип М.к. как самоценной «истины» в 20 в. практически утратил художественное значение. Экзотический М.к., вызвавший прилив интереса на рубеже 19–20 вв. (романы французского писателя П.Лоти), продолжил существование главным образом в области тривиальной литературы (приключенческий роман).

Лит.: *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1995. Гл.2.

А.Е.Махов

МЕТАТЕ́ЗА (греч. metathesis — перестановка) — перемещение звуков или слогов в слове. Обычно встречается в просторечье: «тубарет» вместо «табурет», «полуклиника» вместо «поликлиника», «канцерялия» вместо «канцелярия». Иногда переставляются слова в предложении: остряк Лупихин в рассказе И.С.Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (1849) говорит о генерале в отставке: «У него дочь из свекловичного сахару и завод в золотухе...

Виноват, не так сказал... ну, да вы понимаете». Перестановку начальных слогов или букв в словах, стоящих рядом, в целях получения комического эффекта называют метаграммой: песучий сыпок (сыпучий песок), «Санная луната» («Лунная соната»).

МЕТАФИЗИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА (англ. metaphisycal school) — направление в английской поэзии первой половины 17 в. Ее основоположником считается Джон Донн (1572–1631). В нее включают Джорджа Герберта (1593–1633), Ричарда Крэшо (1613–49), Генри Воэна (1622–95), Эндрю Марвелла (1621–78), Томаса Траэрна (1637–74), Эдварда Герберта (1582–1648), Генри Кинга (1592–1669), Авраама Каули (1618–67), Джона Кливленда (1613–58). Понятие «школы» в применении к этим поэтам условно. Несмотря на ряд общих черт, объединяющих их как поэтов *барокко,* они отличаются друг друга и как группа никогда не объединялись. Для них характерны религиозная тематика, мистические настроения, от Донна они восприняли лирическую интенсивность поэзии, концентрацию на личном опыте, помогавшем им осмыслить мир и найти в нем свое место, драматизм, игру ума, склонность к парадоксам, увлечение изощренными *метафорами кончетто,* трудно расшифровываемыми *символами* и *аллегориями.* В поэзии М. (прежде всего Донна) сочетались ренессансная традиция со средневековой концепцией мира, наука и теология, логика, трезвые аналитические суждения с всплесками страсти, чувственность и платонизм, идеализация и цинизм, душевный разлад и поиски духовной гармонии, размышления о смерти с гедонистическим мировосприятием, что придает их поэзии особую амбивалентную тональность, источником которой был «метафизический Разум», «ирония» (wit), основанные на принципе слияния противоположностей (в последнем из «Благочестивых сонетов», 1618, Донна есть строка: «О, чтобы досадить мне, противоположности сливаются воедино»). В эссе «Замечание к двум одам Каули» (1938) Т.С.Элиот дал тройное определение «wit»: «священная легкость», возникающая на основе сочетания двух позиций трагической и комической, равновесие эмоционального и интеллектуального начал, исключительная способность создания целостности чувства из самых разнородных элементов. Единство противоположностей — любви и смерти, внесение комического, пародийного в сюжеты, в иные времена воспринимаемые сугубо серьезно — таков один из источников «иронии», позволяющей видеть явление с разных сторон и испытывать сразу несколько разнородных чувств; поэт свободно играл противоположностями, его «ирония» была разрушительна для догматического мышления и связана со способностью ощущать свое «я» многосторонним, многогранным. Ирония давала М.ш. возможность подняться над хаосом мира, взглянуть на этот падший, раздробленный мир как бы со стороны, скептически оценить его возможности, оставаясь вместе с тем в его пределах. Если в раннем творчестве Донна нашли выражение контрасты спиритуализма и чувственности, рефлексия, дисгармоническое ощущение непрочности мира, типичные для *маньеризма,* то для его поздней лирики, как и творчества его последователей, характерна барочно-религиозная завершенность «иронического» отношения к жизни: в отличие от ренессансного антропоцентризма возникает новый синтез, по-новому определено место человека во вселенной. Идеологическая основа их поэзии — не только кризис гуманизма *Возрождения,* но и конец тысячелетнего средневекового миропорядка. Для метафизиков, особенно Донна, характерно стремление вместить новые знания о человеке, природе, обществе в рамки средневековых воззрений, соединить разнородные явления в пределах вечного божественного порядка. Определение «метафизика» как синоним избыточной философичности впервые употребил, характеризуя поэзию Донна, Джон Драйден. Позднее Сэмюэл Джонсон в «Жизнеописаниях поэтов» (1779–81) обвинил поэтов 17 в., прежде всего Донна и Каули, в злоупотреблении сложными, надуманными, неестественными метафорами-концептами. Поздние поэты-метафизики — Дж.Кливленд, Э.Бенлоуз, Д.Реветт отличались крайне усложненной манерой письма, их творчество свидетельствовало о своеобразном вырождении «метафизической традиции». В поэзии Кливленда, пародировавшего своих предшественников, некогда смелые открытия Донна превращаются в штампы.

После недолгого успеха в 1630–40-е поэзия Донна и его последователей была забыта. Долгое время считали, что английская поэтическая традиция от елизаветинцев сразу перешла к поэзии эпохи Реставрации, а творчество Донна и его «школы» было отклонением от основной линии развития поэзии в Англии. А.Поуп переделывал сатиры Донна, его «Песни и сонеты» (посмертно 1635), подгоняя их под мерки просветительского классицизма. Высоко оценили Донна романтики Ч.Лэм и Т.Де Квинси; тонко и точно высказывался о лирике Донна и его младших современников С.Т.Колридж. Дж.М.Хопкинс в своих экспериментах обращался к творчеству Дж.Герберта. Важнейшую роль в возрождении интереса к поэтам-метафизикам сыграли Г.Герберт Грирсон, опубликовавший сначала в 1912 академическое издание поэзии Донна, а в 1921 антологию «Метафизическая лирика и стихотворения XVII в.», и, главное, эссе Элиота «Метафизические поэты», впервые напечатанное в «Таймс литерари сапплемент» 20 октября 1921 как рецензия на книгу Грирсона. В нем он рассматривал поэзию метафизиков как «прямое, нормальное развитие» традиции предшествующего ей века. «Открытие» Элиотом поэзии Донна проходило на общей волне реабилитации барокко в европейском общественном мнении, в духе того направления в изучении барокко, которое сближало по аналогии 17 в. с 20 в. Поэзия «метафизиков» с ее напряженным ощущением времени, жизни и смерти оказалась созвучной атмосфере 1920-х. «Но слышу мчащих все быстрей крылатых времени коней», — цитирует герой романа Э.Хемингуэя «Прощай, оружие!» строчку из стихотворения Марвелла. Хемингуэй заимствовал из прозы Донна название для романа «По ком звонит колокол» и эпиграф к нему: «Нет человека, который был бы как остров...». Донн и метафизики сыграли важную роль в изменении манеры позднего У.Б.Йейтса и оказали влияние на английских поэтов — У.Эмпсона, Р.Грейвза, Р.Боттрелла, У.Х.Одена, С.Спендера, С.Д.Льюиса, Д.Томаса.

Лит.: *Горбунов А.Н.* Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989. *Eliot T.S.* A note on two odes of Cowley // Seventeenth century studies presented to sir Herbert Grierson. Oxford, 1938; *Idem.* The metaphysical poets // Idem. Selected essays. 1917–1932. L.; N.Y., 1963; *Williamson G.* A reader's guide to the metaphysical poets: John Donne — George Herbert — Richard Crashaw... L., 1968; *Miner E.* The metaphysical mode from Donne to Cowley. Princeton, 1969.

Т.Н.Красавченко

МЕТА́ФОРА (греч. metaphora — перенос) — наиболее распространенный *троп*, основанный на принципе сходства, *аналогии*, реже — контраста явлений; часто используется в обиходной речи. Искусство слова для оживления стиля и активизации восприятия использует М. оригинальные, иногда понятные только в контексте, хотя и «обиходные» М., нередко автоматически, попадают в литературные произведения. Х.Ортега-и-Гассет в статье «Две великие метафоры» (1925) охарактеризовал М. не просто как средство выражения, но и как важное орудие мышления, а в «Дегуманизации искусства» (1925) акцентировал ее «маскировочную» функцию — функцию подмены, табуирования предмета. Гораздо шире смотрели на роль М. в языке, мышлении и искусстве русские филологи. А.Н.Веселовский заметил, что когда-то каждое слово было М., которая односторонне образно выражала казавшиеся наиболее характерными и важными свойства объекта. О.М.Фрейденберг писала о бескачественности представлений, полисемантизме, смысловом тождестве мифологических образов. «Свойство» предмета мыслилось живым существом, двойником этого предмета. «Переход от мифа к поэзии совершается в сознании в форме перемены познавательной функции образа... В нем больше нет предпосылок для тождества образа и метафоры, то есть значимости и ее выражения. Образ перестает значить то, что выражает... Более того. Он начинает именно не значить того, о чем говорит... Выражение образа, метафора становится только подобием конкретного значения образа... Поэтическая метафора имеет непременно понятийную сущность. Она требует отвлечения и отбора признаков двух разнородных явлений, объединения и отсортировки этих признаков, она строит понятие... Поэтическая метафора — это образ в функции понятия» (Фрейденберг О. Происхождение греческой лирики // ВЛ. 1973. № 11. С. 109).

Греческая М. еще не троп, поскольку отвлеченное, понятийное значение образа должно быть непременно тождественно его конкретной, мифологической семантике. Постепенно их связь становится условной, символической. Медиевисты — В.П.Адрианова-Перетц, Д.С.Лихачев — писали о М.-*символе*, существующем в более широком контексте, чем словосочетание, вплоть до *контекста* всего произведения. М.-символы широко употреблялись и в поэзии 19 в.: «огонь» в зависимости от контекста означал любовь, страсть, стремление к свободе, духовную деятельность, творческое воодушевление. Но на уровне собственно речевом после *Средневековья* М.-символ сменилась М. по сходству. При этом внешнее, «зрительное» сходство явлений, как правило, невелико. Традиционно М. делятся на олицетворяющие («недремлющий брегет» Онегина) и овеществляющие («хребты веков» в поэме В.Маяковского «Во весь голос», 1930; «каменное слово» в «Реквиеме», 1935–40, А.Ахматовой), но это очень условное разделение. М. бывает простой и развернутой. Иногда М. называют всякое иносказание, в т.ч. охватывающее очень пространный текст. М. тяготеет к поэзии, в то время как *метонимия* — к прозе. Отмечается главенство М. в *романтизме* и *символизме* и метонимии в *реализме* (Р.О.Якобсон).

Лит.: *Рыньков Л.Н.* Именные метафорические словосочетания в языке художественной литературы XIX в. (послепушкинский период). Челябинск, 1975; *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие (II. Метафора) // Она же. Миф и литература древности. М., 1978; *Харченко В.К.* Переносные значения слова. Воронеж, 1989; Теория метафоры. М., 1990; *Shibles W.A.* Metaphor: An annotated bibliography and history. Whitewater (Wis.), 1971; *Hawkes R.* Metaphor. N.Y.; L., 1972; *Köller W.* Semiotik und Metapher. Stuttgart, 1975.

С.И.Кормилов

МЕ́ТОД творческий (художественный) (греч. methodos — путь исследования) — категория марксистской эстетики, заимствованная из философии, оформившаяся в работах представителей *РАПП* и затем неоднократно переосмысляемая, хотя самое слово «М.» эпизодически употреблялось и ранее. Наиболее частые современные определения М.: «способ отражения действительности», «принцип ее типизации»; «принцип развития и сопоставления образов, выражающих идею произведения», «принцип разрешения образных ситуаций»; «принцип отбора и оценки писателем явлений действительности». М. не отвлеченно-логический «способ» или «принцип». М. — общий принцип творческого отношения художника к познаваемой действительности, т.е. ее пересоздания; и потому он не существует вне конкретно-индивидуального своего претворения. В таком своем содержании эта весьма абстрактная и ныне немодная категория приобретает более реальные очертания, часто под именем «*стиля*».

Впервые проблема определения последовательного отношения художественного образа к воссоздаваемой реальности предстает в разных вариантах, условно говоря, первоначального «натурализма» — в требовании «подражания природе» (см. *Подражания теория*), когда самый факт правдоподобного воспроизведения внешности вещей и событий становился важным эстетическим завоеванием. И позже, по Платону, здравый суд о произведении определяется знанием, «что именно изображено, затем — правильно ли это изображено», все остальное — уже «в-третьих» (Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 4. С. 119). Аристотель прямо возводит понятие «подражания» во всеобщий закон творчества (Поэтика. 1447а). Однако искусство, по Аристотелю, не просто посильно копирует природу, но, воссоздавая мир, «частью завершает» то, «что природа не в состоянии сделать». Впрочем, «подражание» как таковое в античной древности возводилось чуть ли не в ранг закона: «подражать природе как можно лучше, под страхом наказания» (Винкельман И.И. Избр. произв. и письма. М.; Л., 1935. С. 95). В Новое время требование «подражания природе», выступая в противовес средневековым канонам с их подчас стеснительными условностями, приобретает поначалу более, чем у Аристотеля, метафизический вид. Таковы основные принципы, заявленные в теоретических суждениях представителей разных направлений и эпох — Леонардо да Винчи, А.Дюрера, А.Ватто, Д.Дидро, Г.Лессинга и др. В 19 в. необходимая миссия теорий «подражания» — отстаивание примата реальности перед субъективностью, необузданным воображением, — достигая в России крайней точки в учении Н.Г.Чернышевского об искусстве как «учебнике жизни», «суррогате» действительности (Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 78–79), мельчает и вырождается в теории и практике *натурализма* разных видов, часто обслуживающего политические цели. Теории «подражания» в своем изначальном смысле непосредственно могут обусловливать только М. натурализма. Все другие творческие М. складываются, либо развивая ценную основу концепции «подражания», либо полемизируя с ней («*предромантизм*» Ф.Шиллера, *романтизм*, *символизм* и пр.). Общая перспективная основа теорий «подражания» — утверждение связи художественного образа с правдой воссоздаваемой реальности; общая их слабость — недооценка, а иногда, особенно у некоторых просветителей, игнорирование

субъективно-творческой стороны воссоздания. Формы такой творческой субъективности и позволяют говорить о наличии какого-либо М. как пути образного пересоздания жизни. Дидро в ряде случаев безоговорочно отстаивает требование «подражания» в прямолинейном виде (примат тематики, борьба с «капризами», т.е., как следует из контекста, с воображением) и вместе с тем размышляет о применении художником при «свободном подражании» определенной «манеры» (которая и «делает его поэтом»), о некоей первичной «модели» мира, складывающейся в сознании художника и пребывающей там как некая предрасположенность к определенному единому способу воссоздания жизни (Собр. соч.: В 10 т. М., 1937. Т. 4. С. 454). Понятие такой «модели» выступает как известная промежуточная стадия в выработке понятия о единстве видения мира в свете определенных взглядов, идеалов и его пересоздания.

Упрощенность теории «подражания» вскрывает И.В.Гёте: «простое подражание» — низшая ступень; применение «манеры» (изобретенного художником «собственного лада», «собственного языка») дает ему возможность «по-своему... видеть мир, воспринимать и воссоздавать его» в «целостности выражения», запечатлевая «непосредственно» дух творца. Но только отойдя от поверхности (внешнего правдоподобия) к «углубленному изучению» самого «существа вещей», к «схватыванию характерного в предметах» и сочетанию его с «живой и деятельной индивидуальностью» творца, художник поднимается до высшей ступени искусства — «стиля» (Собр. соч.: В 13 т. М., 1937. Т. 10. С. 399–403), под которым Гёте понимает материализацию того, что выше названо М. Позже Гёте вступает в спор с Дидро, восхищаясь глубиной его мысли, но отмечая непоследовательность взгляда просветителя на творческий характер воссоздания, склонность предшественника «смешать природу и искусство». Напротив, «одно из величайших преимуществ искусства заключается в том, что оно может поэтически созидать такие формы, какие природе невозможно осуществить в действительности»; и художник, признательный природе, которая произвела и его самого, приносит ей, т.о., обратно некую вторую природу, но природу, рожденную из чувства и мысли, природу человечески завершенную» (Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. М.; Л., 1936. С. 99–100, 91). Введением понятия «одного истинного метода» («eine wahre Methode, echte Methode» — Goethe J.W. Über Kunst und Literatur. Berlin, 1953. S. 378), который будто бы применяли древние греки, Гёте сужал открытые им горизонты художественного исследования жизни, как бы предвосхищая позднейшие односторонние концепции «двух исконных начал» — *реализма* и «антиреализма» или «романтизма». Но его мысли о связи отражения жизни с ее пересозданием (разделяемые и Шиллером) перспективны и поныне. При анализе английской литературной критики понятием М. пользовался С.Т.Колридж («О методе», 1818). Романтики, по сути подхватывая идею «второй природы», склонны преувеличивать преломляющую возможность искусства. Их союзником и авторитетом оказывается Шиллер, который в борьбе против «наивностей» подражания утверждает, что художник, обрабатывая материал действительности, «мало останавливается перед насилием над ним... Материал, который он обрабатывает, он уважает столь же мало, сколь и механик; он только постарается обмануть кажущейся уступчивостью глаз, который оберегает свободу этого материала» (Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 6. С. 296). Романтическая ирония, утверждая неисчерпаемость заложенной в художественном произведении мысли, знаменовала вместе с теми сильный крен представлений о художественном М. в сторону ухода от всякой типологии.

Закрепившись в советской критике 1930–50-х, особая категория эстетики — «творческий метод» — особенно на первых порах имела весьма отдаленное отношение к специфике искусства. Т.н. «диалектико-материалистический творческий метод» РАПП уводил от искусства как художественного творчества. С опубликованием ряда писем К. Маркса и Ф.Энгельса о литературе за основу с тех пор и надолго принимается энгельсовское определение реализма: «Кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Из письма к М.Гаркнесс; первая публикация — На литературном посту. 1932. № 7. С. 6). Догматическое использование суждений Энгельса о Бальзаке и В.И.Ленина о Л.Н.Толстом породило надуманную проблему о противоречии между М. и мировоззрением. Это же позднее приводило к механистическому делению: история искусства представала как история борьбы реалистического М. с «антиреалистическим» (по иной терминологии — «идеалистическим» или «романтическим»).

Лит.: В спорах о методе: Сб. ст. Л., 1934; *Поспелов Г.Н.* К разграничению понятий «стиль», «метод» и «направление» // Доклады и сообщения филолог. ф-та МГУ. 1946. Вып. 1.; *Сквозников В.Д.* Творческий метод и образ. // Теория литературы. М., 1962. Т. 1; *Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. 2-е изд. М., 1989. *В.Д.Сквозников*

МЕТОНИ́МИЯ (греч. metonymia — переименование) — вид *тропа*: обозначение предмета или явления по одному из его признаков, когда прямое значение сочетается с переносным. Так, во фразе «Я три тарелки съел» (И.А.Крылов. Демьянова уха, 1813) под словом «тарелка» имеется в виду кушанье. Среди многообразия типов М. особенно часто встречается *синекдоха*, когда вместо целого названа часть: «Все флаги в гости будут к нам» (А.С.Пушкин. Медный всадник, 1833) или, напротив, единственное число, выражающее множественность: «И слышно было до рассвета, как ликовал француз» (М.Ю.Лермонтов. Бородино, 1837).

МЕТР (греч. metron — мера, размер) — самая общая схема звукового *ритма* стиха, т.е. предсказуемого появления определенных звуковых элементов на определенных позициях.

В расширительном смысле слово «М.» применяется к любой системе *стихосложения;* так, М. французского силлабического десятисложника может быть представлен схемой xxxx́| xxxxx́ (◡) (где x — произвольный слог, ́ — обязательно-ударный, | — *словораздел*), а М. тонического 4-ударного стиха В.В.Маяковского — схемой ...́...| ...́... || ...́... | ...́...||| (где |, |, ||, ||| — словоразделы разной силы). Но в таком применении понятие «М.» практически совпадает с понятием «ритм»; поэтому обычно слово «М.» применяется не к упорядоченности словоразделов между стихами и частями стиха (как в приведенных примерах), а к упорядоченности различным образом выделенных слогов внутри стиха. В таком значении слово «М.» применяется лишь к *метрическому стихосложению* (выделение долгих и кратких слогов) и к *силлабо-тоническому стихосложению*

(выделение ударных и безударных). Так, метрический дактиль может быть представлен схемой — ´ ⏑⏑ — ´ ⏑⏑... (где — означает долгий слог, а ´ ⏑⏑ долгий, допускающий замену двумя краткими), а силлабо-тонический хорей — схемой x⏑ x⏑..., где ⏑ — безударный слог (или ударный слог односложного слова), а x — безударный или ударный слог (как односложного, так и многосложного слова). Чередующиеся позиции, различающиеся по возможности слогового заполнения (— и ´ ⏑⏑, x и ⏑), называют *сильными местами и слабыми местами*, а повторяющееся сочетание сильного и слабого места — *стопой* (— ´ ⏑⏑, x⏑).

В метрическом стихосложении употреблялось свыше 20 стоп (см. *Античное стихосложение*), в силлабо-тоническом — пять стоп (*ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест*). Каждый М. (напр., ямб) дает несколько стихотворных размеров (см. *Размер стихотворный;* 4-стопный ямб, 3-стопный ямб, чередование 4- и 3-стопного ямба и пр.), а каждый размер — несколько разновидностей (4-стопный ямб со сплошными мужскими *клаузулами*, с чередованием мужских и женских, мужских и дактилических клаузул и пр.). Варианты слогового заполнения сильных и слабых мест имеют различную степень употребительности; здесь различаются *константа* (так, на последнем сильном месте русского 4-стопного ямба употребляются исключительно ударные слоги), доминанты (так, на слабых местах русского 4-стопного ямба употребляются преимущественно безударные слоги) и тенденции (так, из трех первых сильных мест русского 4-стопного ямба ударение реже всего появляется на третьем, чаще всего — в 18 в. на первом, а в 19 в. на втором месте).

Различные сочетания допустимых вариантов заполнения сильных и слабых мест образуют «ритмические вариации» каждого размера; так, античный дактилический *гекзаметр* имел 16 ритмических вариаций, а русский 4-стопный ямб — 7 (не считая сверхсхемноударных): «Пора́, пора́! рога́ трубя́т», «Благослове́н и тьмы́ прихо́д», «У на́с немудрено́ блесну́ть», «Разби́ть сосу́д клеветника́», «Для полугородски́х поле́й», «Адмиралте́йская игла́», «Изво́лила Елисаве́т» (5-й пример — К.К.Павлова, 7-й — М.В.Ломоносов, остальные — А.С.Пушкин).

Из этих ритмических вариаций 4-стопного ямба первая, полноударная, четче всего выражает «первичный ритм» метра в целом (в ней ярче всего контраст между сильными и слабыми местами), а шестая и седьмая, малоударные,– «вторичный ритм» тенденций, характерных для стиха сменяющихся эпох («Изволи́ла Елисаве́т» — для 18 в., «Адмиралте́йская игла́» — для 19 в.; М. здесь один, но «ритмический импульс», «ритмическая инерция», «ритмический образ», складывающийся из предпочтительных в данную эпоху вариаций, различен). В реальном звучании стиха М. может искусственно подчеркиваться (см. *Скандирование)* — особенно в тех ритмических вариациях, которые могут входить в контекст разных метров (так, строка «Изволила Елисавет» возможна в контексте и 4-стопного ямба и 3-стопного амфибрахия); но в принципе это необязательно и относится не к стиховедению, а к *декламации.*

При сочинении стихов поэт обычно сперва ощущает М. как общую звуковую схему («гул-ритм», по выражению Маяковского), которой должны соответствовать будущие стихи, а потом реализует ее в конкретных словосочетаниях, дающих ритмические вариации М. При восприятии стихов, наоборот, читатель сперва видит конкретные ритмические вариации, а потом по ним угадывает тот М., которым написано стихотворение. (Первый подход побуждает представлять ритм как «отклонение от метра», второй — как «воплощение метра»; оба они — односторонние.) При исследовании же стихов главная задача состоит в том, чтобы выделить из общей взаимосвязности различные элементы ритма, установить (обычно с помощью статистических подсчетов), какие из них и насколько правильно повторяются (т.е. являются константами, доминантами, тенденциями) и вывести из этого общую схему М. *М.Л.Гаспаров*

МЕТРИЗО́ВАННАЯ ПРО́ЗА — текст, записанный «в строчку», без разделения на стихи и без регулярного повторения одинаковых ритмических отрезков, но с заметной упорядоченностью в расположении ударных и безударных слогов, как правило, на основе силлаботоники и *дольника.* Различается 2- и 3-сложниковая (чаще переходящая в «прозаический дольник») М.п. *Клаузулы* ритмических отрезков разрушают сплошной поток 2-сложных стоп, без чего сама стопность перестала бы ощущаться: 2-сложниковый метр основан на принципе выдержанной четно- или нечетноударности, зачины ритмических отрезков хотя бы непоследовательно должны выделяться. Но если в *вольном стихе* чередование строк регулярно и предсказуемо, то в М.п. этого нет, метрический ряд может превышать максимальный для классического вольного стиха объем в шесть стоп, встречаются и нарушения *метра.* Трехсложный же метр основан на урегулированности междуударных интервалов, поэтому в 3-сложниковой М.п. возможны чрезвычайно затянутые последовательности стоп или 1–2-сложных «долей». Пример ровного 3-сложникового метра в прозе — набросок М.Ю.Лермонтова «Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое...» (1832). Зачины абзацев в нем только дактилические, но зачины предложений внутри них — разные, а цепочки стоп в абзацах едины. Их нельзя считать дактилическими, они 3-сложниковые, т.к. ритм синтаксических единиц подчиняется главному метрическому принципу. М.п. обладает свойствами стиха, но стихом в полном смысле не является, хотя она и ритмичнее ряда неклассических стиховых форм. Это как бы «намек» на стих, его условный аналог. Поэт может высказаться стихами, но предпочитает лишь обозначить эту возможность. В европейских литературах М.п. вполне определенно фиксируется с 18 в. Наиболее значительные примеры из англоязычной литературы — дольниковые отрезки текста в «Поэмах Оссиана» (1765) Дж.Макферсона, из немецкой литературы — чередующиеся голоса хора и мальчиков в сцене прощания с умершей Миньоной в романе И.В.Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–96), частично роман Новалиса «Ученики в Саисе» (1800), «Так говорил Заратустра» (1883–84) Ф.Ницше. На русской почве М.п. встречается у Н.М.Карамзина, А.А.Дельвига, Ф.Н.Глинки, А.Ф.Вельтмана, в ряде произведений Н.С.Лескова, А.Белого, А.М.Ремизова. Терминология в отношении М.п. не устоялась. В 1920-е ее называли *ритмической прозой*, стихами, «гекзаметром». Большинство современных стиховедов считает тексты типа горьковских «песен» не стихами в прозаической записи (что с колебаниями допускал Ю.Н.Тынянов), а М.п. Ю.Б.Орлицкий называет метризованной лишь такую прозу, которая не охватыва-

ет весь текст произведения, а среди целиком метрических текстов не считает различными структурами горьковские «песни» и тексты нерасчлененные либо расчлененные непредсказуемо и неупорядоченно.

Лит.: *Жирмунский В.М.* О ритмической прозе // РЛ. 1966. № 4; *Кормилов С.И.* Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII–XIX века // РЛ. 1990. № 4; *Он же.* О восприятии русской метризованной прозы в XIX в. // Филол. науки. 1991, № 3; *Он же.* Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995; *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991. *С.И.Кормилов*

МЕ́ТРИКА (греч. metrike, от metron — мера, размер) — 1. Совокупность законов строения стиха — то же, что *стихосложение;* в узком смысле слова относится преимущественно к *метрическому стихосложению,* но расширительно говорится о всех системах стихосложения. 2. Наука о законах строения стиха — то же, что *стиховедение*; термин «М.» преимущественно применяется к ранним эпохам изучения стиха — тем, в которых стихосложение понималось как свод нормативных правил (античная, арабская, индийская М.), но расширительно — к любым эпохам. 3. Иногда под М. понимается лишь один — основной — из разделов стиховедения — учение о строении стихотворной строки (наряду с *фоникой* — учением о сочетании звуков и *строфикой* — учением о сочетании строк), т.е. о системах стихосложения, *метрах* и *размерах стихотворных.* В таком случае обычно используется выражение «метрика и ритмика»; понятия эти точно не разграничиваются, а если разграничиваются, то под метрикой понимается учение о сочетании звуковых признаков в *стопы,* а под ритмикой — о сочетании стоп в строки. Различаются нормативная М. (как «способ к сложению стихов» — выражение В.К. Тредиаковского), историческая М. (как история развития законов строения стиха и история употребительности отдельных форм стиха) и сравнительная М. (теоретически важная как средство реконструкции древнейших, несохранившихся форм стиха, напр. общеславянского или общеиндоевропейского; практически важная, напр., при стихотворном переводе). 4. Система стихотворных форм, употребительных в поэзии того или иного писателя, эпохи, культуры и пр. («метрика Пушкина», «метрика русской поэзии 18 в.», античная М. и т.п.); описание ее опирается на «метрические справочники» по избранному материалу (образец — в кн. «Русское стихосложение 19 в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов», 1979). *М.Л.Гаспаров*

МЕТРИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (греч. metron — мера), к в а н т и т а т и в н о е (от лат. quantitas — количество) — основано на соизмеримости строк по времени произношения (изохронизм), достигаемой упорядоченностью долгих и кратких слогов в стихе. Обычно употребительно в языках, в которых долгота и краткость гласных имеют смыслоразличительное значение (хотя бывают исключения, напр.: чешский и сербскохорватский языки, в которых есть значимая долгота, не приняли М.с., а тюркские языки, в которых нет долготы, приняли). Наибольшее развитие М.с. получило в *античном стихосложении*, в арабском и персидском *арузе*, в санскритском джати; по некоторым предположениям, оно свойственно также и финскому, и классическому китайскому стихосложению.

В основе М.с. лежит измерение стиха условными временными единицами — *морами* (матрами), объединяемыми в такты (*стопы* и группы стоп); обычно краткий слог считается равным одной море, долгий — двум (реже — нескольким) морам. Строго говоря, следует различать чисто-метрическое стихосложение, в котором задан только временной объем такта, заполняемого любыми укладывающимися в него сочетаниями слогов, и силлабо-метрическое стихосложение, в котором внутри тактов различаются слоговые позиции, допускающие одни варианты заполнения и не допускающие других.

И чисто-метрическое, и силлабо-метрическое стихосложения сосуществуют в санскритской поэзии («матрачанда» и «акшара-чанда») и в античной поэзии (стих песенной лирики и стих речитативного эпоса, драмы, элегии, ямба). Древнегреческие теоретики, которым это казалось противоречием, стремились описать и тот, и другой стих в терминах только или чистой метрики (т.наз. «мусическая теория»), или силлабо-метрики (т.наз. «ритмическая теория»). Филологи 19 в. в своих взглядах на М.с. продолжали первый подход: считалось, что в древнейшем народном творчестве слово целиком подчинено музыке и что через эту стадию естественно проходят стихосложения всех народов; филологи 20 в. держатся ближе ко второму подходу: данные сравнительного стиховедения позволяют думать, что М.с. развилось из *силлабического стихосложения* — сперва в конце силлабического стиха, предупреждая о стихоразделе, некоторые слоговые позиции стали заполняться преимущественно долгими или преимущественно краткими слогами (в ведийских стихотворных размерах), потом эта нормализация распространилась на большинство позиций в стихе (в эолийских размерах греческой лирики), и лишь потом возник принцип «долгий слог равен двум кратким» и выработалась система замен (в ионийском *гекзаметре* и позднейших размерах). И наоборот, на исходе своего развития, когда в греческом и латинском языках долгота и краткость перестали быть смыслоразличительными, их М.с. переходит в силлабическое стихосложение византийской и романской поэзии. Однако высокий авторитет античной поэзии вызвал в 16–17 вв. и позднее ряд попыток ввести М.с. и в новоязычную европейскую поэзию (Э.Спенсер в Англии, Ж.А.де Баиф во Франции, К.Геснер в Германии, Мелетий Смотрицкий на Украине). *М.Л.Гаспаров*

МЕЩА́НСКАЯ ДРА́МА — литературный жанр, возникший и получивший распространение в 18 в. в Англии (Дж.Лилло, Э.Мур), Франции (Д.Дидро, М.Седен, Л.С.Мерсье, П.Бомарше), Германии (Г.Э.Лессинг, Я.М.Р.Ленц, Г.Л.Вагнер). М.д. воспроизводила жизнь «нетитулованных», буржазно-мещанских кругов, раскрывая серьезные, исполненные драматизма конфликты морального и социально-бытового характера. Она как бы взглянула с трагической точки зрения на те неравенства, которые для Мольера как автора «Мещанина во дворянстве» (1670) и «Жоржа Дандена» (1668) служили лишь источником комического. Это отличает М.д. от классицистической драматургии — и от *трагедии* с ее аристократическими героями, и от *комедии*, где противоречия в жизни третьего сословия выступали лишь в форме комических случайностей и недоразумений. М.д. воссоздавала не сами по себе идеи и страсти, добродетели и пороки, а «общественные положения» — быт и нравы определенной социальной среды. Тем самым

она преодолевала отвлеченность изображения, присущую классицистической драме. Представители третьего сословия — центральные герои М.д. — изображались как поборники добродетели и гуманности. Пафос пьес этого жанра — протест против социального неравенства. Наиболее известные образцы М.д.: «Побочный сын, или Испытание добродетели» (1757) и «Отец семейства» (1758) Дидро; «Мисс Сара Сампсон» (1755) и «Эмилия Галотти» (1772) Лессинга, а также «Евгения» (1767) Бомарше. Остротой социальной проблематики характеризуется драматургия Мерсье, который, развивая традиции М.д., пытался создать реалистическую драму героического характера. Многое сближает с этим жанром трагедию Ф.Шиллера «Коварство и любовь» (1784). Появление М.д. отвечало задачам демократизации литературы и театра. Мерсье утверждал, что этот жанр «бесконечно более полезен, более верен и более интересен», чем трагедия и комедия, «потому что он более доступен массе граждан» (Мокульский С.С. Хрестоматия по истории западно-европейского театра. 1939. Ч. 2. С. 245). Разрабатывая новые эстетические принципы, создатели М.д. выступали против выспренности и самодовлеющей декламационности, характерных для *классицизма*, за натуральность, разговорность интонаций и пантонимическую действенность, за «простой стиль без цветистости и орнаментики» (Бомарше П. // Мокульский, 256). Произведения жанра, за которым впоследствии утвердился термин «М.д.» (в иных случаях — «буржуазная драма»), писатели 18 в. называли по-разному: «*слезная комедия*» применительно к ранним образцам М.д., «пьеса чувств», нравоучительная драма», «серьезный жанр», «драма». Наиболее значительные теоретические работы о М.д.: Беседы о «Побочном сыне» (1757) и «О драматической поэзии» (1758) Дидро, «Очерк о серьезном драматическом жанре» (1767) Бомарше, «Гамбургская драматургия» (1767–69) Лессинга, «О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве» (1773) Мерсье. В противовес классицистам, сводившим драматургию к двум полярным жанрам — трагедии и комедии, Дидро писал, что «существует... некое расстояние, разделяющее комический и трагический жанры», которое и заполнит «серьезный жанр», «самый полезный и самый распространенный» (Собр. соч. М., 1936. Т. 5. С. 143). В конце 18–19 вв. западноевропейская М.д. мельчает, воспроизводя быт и нравы теперь уже господствующей буржуазии; большинство пьес, созданных в традициях этого жанра, теряет социально-критический пафос, поэтизируя филантропию, «конторский героизм» (по выражению А.И.Герцена) и бытовую добродетель (А.В.Иффланд, А.Коцебу и др.). Наполняясь идиллическими мотивами и мелодраматической риторикой, эти пьесы утрачивают идейно-художественную значимость, превращаясь в чисто развлекательный жанр для широкой «низовой» публики. Западноевропейская М.д. в ее лучших образцах подготовила появление в 19 в. социально-психологической драмы.

В России 1760–70-х распространилась переводная М.д. В 1770 успех на русской сцене имела «Евгения» Бомарше. Родственны М.д. пьесы М.М.Хераскова («Друг несчастных», 1774) и М.И.Веревкина («Точь-в-точь», 1774, опубл. 1785), во многом подготовлявшие появление в России *сентиментализма*. Демократические тенденции русской литературы сказались в М.д. В.И.Лукина «Мот, любовью исправленный» (1765) и П.А.Плавильщикова «Бобыль» (1790) и «Сиделец» (1803). Эти драматурги, предварившие тематикой и бытовым колоритом своих пьес творчество А.Н.Островского, выступили и как теоретики новой драмы, чуждой классицизму и по существу означавшей становление т.наз. бытового реализма.

Лит.: *Иванов И.* Французская мещанская драма. М., 1901; *Гриб В.* Эстетические взгляды Лессинга и театр // Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936; *Данилов С.С.* «Слезная комедия» и «мещанская драма» // Он же. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948; *Gaiffe F.* Le drame en France au XVIII siècle. P., 1910; Das deutsche Drama / Hrsg. R.F.Arnold. München, 1925; *Pikulik L.* Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit. Köln; Graz, 1966.

В.Е.Хализев

МИГРАЦИО́ННАЯ ШКО́ЛА, школа заимствования, теория бродячих сюжетов, компаративистская школа — научное направление, получившее широкое признание во второй половине 19 в. Представители М.ш. установили сходство многих нарративных произведений евразийских народов (в т.ч. неродственных), что объяснили прямым или косвенным заимствованием, распространением из одного или нескольких очагов. Они исследовали пути миграции и исторического развития *сюжетов*, мотивов, *образов* в произведениях всемирной литературы и фольклора. М.ш. оказала влияние на изучение *сказок*. Ее основоположник немецкий востоковед Т.Бенфей в 1859 издал сборник индийских сказок и притч «Панчатантра». В обширном предисловии он отметил сходство сказочных сюжетов в мировом фольклоре и на примере судьбы «Панчатантры» раскрыл картину культурного влияния Востока на европейский Запад. Русская наука шла к теории М.ш. вполне самостоятельно. В.Г.Белинский, разделяя русские сказки на богатырские и сатирические, подчеркивал в статье «О народных сказках» (1842–44): «Первые часто так и бросаются в глаза своим иностранным происхождением; они налетели к нам и с Востока, и с Запада... В сказках западного происхождения заметен характер рыцарский, в сказках восточного происхождения — фантастический» (Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 660). В России еще до Бенфея начало М.ш. положила работа А.Н.Пыпина «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» (1857), где были конкретно показаны обширные связи русской словесной культуры, преимущественно письменной, с Востоком и Европой. Концепция Бенфея оказала непосредственное влияние на В.В.Стасова, выступившего с большой статьей «Происхождение русских былин» (Вестник Европы. 1868. № 1–4; 6–7). В ней обозначились уязвимые места М.ш. Стасов доказывал, что сюжеты русских *былин* и образы богатырей заимствованы, пришли с Востока; он поставил под сомнение степень самобытности русской культуры в целом. Возникла острая дискуссия, в которую включились Ф.И.Буслаев, О.Ф.Миллер, П.А.Бессонов, В.Ф.Миллер, А.Н.Веселовский. Обнаружилось, что «в чистом виде» миграционная теория существовать не может, ибо необходимо учитывать национальный и конкретно-исторический контекст. Именно в этом направлении разрабатывал теорию М.ш. Веселовский, который считал причиной заимствований типологический универсализм мирового культурного развития. Веселовский сформулировал положение о т.наз. «встречных течениях», возникающих вследствие сходства «основ» литературных или фольклорных произведений разных этносов:

«Заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии. Теория «заимствования» вызывает, таким образом, теорию «основ», и обратно...» (Веселовский А.Н. Разыскания в области русских духовных стихов. III. СПб., 1881. С. 115). В капитальных трудах Веселовский раскрыл картину связей русской литературы и фольклора со странами Востока и Запада: «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872), «Опыты по истории развития христианской легенды» (1875–77), «Разыскания в области русского духовного стиха» (1880–91), «Из истории романа и повести» (1886–88). В основу методологии Веселовского лег уже давно господствовавший в науке сравнительный анализ, однако метод *мифологической школы* ощущался им как недостаточный. Ему ученый противопоставил метод, согласно которому требовалось объяснять жизненное явление прежде всего из того реального времени, в котором данное явление существует. Важна мысль Веселовского о бытовых основах поэзии: «Хороший историк литературы должен быть вместе и историком быта. Скажите мне, как народ жил, и я скажу вам, как он писал» (Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 390).

М.ш. нашла в России многих последователей (Г.Н.Потанин, И.Н.Жданов, А.М Лобода, А.И.Кирпичников, М.Г.Халанский, С.Ф.Ольденбург, отчасти Ф.И.Буслаев, В.Ф.Миллер). В других странах сторонниками М.ш. были Р.Келер, М.Ландау, И.Больте (Германия); Г.Парис, Э.Коскен (Франция); А.Клаустон (Англия); А.д'Анкона, Д.Компаретти (Италия); Й.Поливка (Чехия). М.ш. иногда получала односторонее формалистическое развитие. Таковым является историко-географический метод, который был разработан финскими учеными Ю.Кроном, К.Кроном и А.Аарне: к исследованию фольклорных произведений прилагались хронологические диаграммы и географические карты с обозначенными на них путями миграций этих произведений. В русской фольклористике данный метод не был воспринят, однако международное применение получила каталогизация сказочных сюжетов, разработанная финской школой. По ее принципам был составлен русский, а впоследствии восточнославянский указатель (см. *Сказки*).

Лит.: *Соколов Ю.М.* Русский фольклор. М., 1941; *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. М., 1963. Т. 2. *Т.В.Зуева*

МИМ (греч. mimos — подражание; лицедей) 1. Малый комический жанр античной литературы, особый вид представления античного народного театра — короткие импровизированные сценки бытового или сатирического содержания, нередко на смешную или непристойную тему. Центральной фигурой М. обычно являлся какой-либо персонаж — раб, поселянин, гетера. М. возник в 5 в. до н.э. в Древней Греции. Первую литературную обработку получил в творчестве сицилийского поэта Софрона и его сына Ксенарха. В эллинистическую эпоху (4–3 вв. до н.э.) М. распространяется по всему греческому миру, постепенно вытесняя другие драматические жанры; с 1 в. до н.э. появляется в Риме, достигнув расцвета в творчестве Децима Лаберия и Публилия Сира. В сравнении с большими литературными формами, М. допускал свободу в словесном, ритмическом, стилевом оформлении, в выборе темы и героев из разных социальных слоев (напр., политические выпады против Юлия Цезаря у Лаберия). Стихи чередовались с прозой, существовали также вокальные М., в которые включались танцы. Натуралистический, нередко скабрезный момент сочетается в М. с фантастическим. В спектаклях, разыгрываемых на площадях, во дворцах, в частных домах (реже — в театре), участвовали один или два актера, игравшие без масок. В отличие от других видов античного театра, в М. участвовали женщины. В 691 Турульский собор запретил М. как греховное зрелище. Однако несмотря на гонения со стороны христианской церкви, М. существовал в Европе до 7–9 вв.; он оказал значительное влияние на римскую *комедию*, *сатиру*; отдельные его элементы развивались в средневековом французском *фаблио* и итальянской *комедии масок*. Тексты М. не сохранились, известны лишь мелкие отрывки, несколько сценариев и литературные имитации Феокрита и Геродота. 2. Актер (актриса) — исполнитель М.

Лит.: *Варнеке Б.В.* Новейшая литература о мимах. Казань, 1907; *Толстой И.И.* Папирусный фрагмент поэзии Софрона // Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Секция филол. наук. Л., 1946.

МИ́МЕСИС (греч. mimesis — подражание) — термин античной философии и эстетики, обозначавший первоначально творческое воспроизведение в становящейся профанной действительности вневременных образцов или моделей всего существующего (включая космос), которые и образуют сферу совершенного бытия. В дальнейшем это понятие приобрело, подобно термину *катарсис*, более широкое значение такого изображения различных вещей, явлений и действительности в целом, которое — в отличие от простого копирования — воспроизводит прежде всего внутренние закономерности (порождающую модель) своего предмета и уже в результате этого воссоздает его внешний облик. Сохраняя эту смысловую основу, категория М. трактуется по-разному в рамках сменяющихся эстетических учений и «направленческих» поэтик различных эпох. В классической античности идея М. подразумевает воспроизведение наряду с существующим возможного и вероятного. Различение объектов и способов подражания — основа теоретического «конструирования» (у Платона и Аристотеля) типов художественного произведения, в дальнейшем получивших наименование *родов литературных*. В нормативной поэтике *классицизма*, унаследовавшей эллинистический принцип «подражания природе», категория М. наиболее значима для *драмы*: на требованиях верности природе базируются пресловутые «*три единства*». В эпоху *Просвещения* М. — исходный пункт трактата Г.Э.Лессинга «Лаокоон» (1766) и статьи И.В.Гёте «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789). У романтиков культ творческой стихии и отрицание всего застывшего, косного в природе, истории и человеке привели к акценту на выражении искусством скрытого и субъективного. В литературе классического *реализма* «жизнеподобие» в изображении социально-исторических условий и бытовых примет мира героев сочетается с глубоким погружением в их внутреннюю жизнь. По словам Достоевского, изображая «все глубины души человеческой», он — «реалист в высшем смысле» (Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 65), тогда как поверхность вещей и «казенный взгляд на них... не есть еще реализм, а даже совсем напротив» (Там же. Т. 29. Кн. 1. С. 19). Отход от сложившейся в искусстве в середине 19 в. концепции «действительного» как динамического равновесия данного и потенциального одинаково характерен для разных художественных систем рубежа 19–20 вв.: как для *натурализма* с его попыт-

кой исчерпывающего естественнонаучного объяснения наличной действительности, так и для *символизма* с его стремлением перейти «от реального к реальнейшему». Т.наз. «*социалистический реализм*», связанный с «теорией отражения» действительности в свете уже открытых и признанных ее закономерностей (что противопоставлялось индивидуально-инициативному пересозданию действительности в искусстве), уже максимально далек от традиционных трактовок М., включая классицизм. Право же на творческую инициативу и фантазию отстаивалось с помощью понятия «условности». В научной поэтике 20 в. идеи «художественного мира» или «внутреннего мира художественного произведения», поиска уже на этой основе закономерных взаимосвязей между реальностью сотворенной (поэтической) и внеэстетической действительностью, в сущности, — возврат к адекватному пониманию М. как моделирования универсума.

Лит.: *Ингарден Р.* О различном понимании правдивости («истинности») в произведении искусства // Он же. Исследования по эстетике. М., 1962; *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1975; *Шестаков В.П.* Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983; *Koller H.* Die Mimesis in der Antike: Nachahmung. Darstellung. Ausdruck. Bern, 1954; *Sörbom G.* Mimesis and art: Studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary. Stockholm, 1966; Mimesis in contemporary theory / Hrsg. M.Spariosu. Amsterdam, 1984.

Н.Д.Тамарченко

МИНЕ́И ЧЕ́ТИИ, Четь-Минеи, Четьи Минеи (греч. menaîos — месячный; четьи — читаемые, предназначенные для чтения) — сборник *житий*, *сказаний* и поучений, расположенных по дням каждого месяца на год. Подбор чтений в М.Ч. ориентировался на Месяцеслов (а также на *Пролог*, Служебную Минею), т.о., на каждый день памяти святого или на какой-либо церковный праздник приходился определенный текст. М.Ч. использовались в церковном обиходе и как благочестивое чтение. Полагают, что уже в самую начальную эпоху славянской письменности существовал полный комплект М.Ч. на год, переведенный с греческого (конец 10–12 вв.). В дальнейшем состав М.Ч. постоянно расширялся, пополняясь новыми памятниками, в т.ч. оригинальной древнерусской литературы. Древнейшие рукописи М.Ч. — Супрасльская Минея на март (11 в.), Успенский сборник (май, 12 в.). Новый этап существования М.ч. — составление всероссийским митрополитом Макарием (1482–1563) Великих Миней Четиих (середина 16 в.), которые приобрели характер энциклопедического собрания («все книги чтомые, которые в русской земле обретаются»). Кроме кратких и пространных житий, в Великие М.Ч. вошли целые книги Священного Писания с толкованием, творения отцов церкви, *патерики*, послания, *Хожение* игумена Даниила, Прологи, сборники *афоризмов*. Во вторую редакцию Великих М.Ч. было внесено ок. 60 житий русских святых (1552). Великие М.Ч. стали образцом для последующих составителей и редакторов М.Ч. — Ивана Милютина, Германа Тулупова (17 в.) и Димитрия Ростовского (1651–1709), заново отредактировавшего М.Ч. (начало 18 в.), с использованием латинских источников. Существует несколько старопечатных изданий М.Ч. Димитрия Ростовского, текст которых позднее многократно переиздавался в переложениях для церковных нужд. Великие М.Ч. митрополита Макария до конца не изданы: первое научное издание, предпринятое Археографической комиссией (СПб., 1868–1916), охватывает лишь часть текстов с сентября по апрель, современное совместное российско-германское издание к настоящему времени включает в себя лишь два тома с чтениями на 1–25 марта (Freiburg, 1997–98).

Лит.: *Сперанский М.Н.* Сентябрьская минея-четья до-макарьевского состава // Изв. ОРЯС. 1896. Т. 1. Кн.2; *Державин А.М.* Четии-Минеи святителя Димитрия, митрополита Ростовского, как церковно-исторический и литературный памятник // Богословские труды. 1976. Сб. 15–16; *Шульгина Э.В.* Скорописное письмо XVII в. по Милютинским Минеям-Четьям // Вопросы славяно-русской палеографии, кодикологии, эпиграфики. М., 1987.

О.В.Гладкова

МИНИМАЛИ́ЗМ (лат. minimē — меньше всего) — особый тип художественного поведения, актуализированный современной эпохой, постмодернистской ситуацией в искусстве. Термин «М.» заимствован из музыки. Так в конце 1950-х — начале 60-х стали определять творчество ряда новых композиторов (Ла Монт Янг, Филип Гласс, Стив Райх, Терри Райли), развивавших идеи музыкального авангарда предыдущих десятилетий. Аналогичные процессы происходили также в изобразительном искусстве и литературе — прежде всего в том, что получило название *концептуализма*. М. стал одним из ключевых понятий современного искусства. М. — это не эстетика малых форм. Формы могут быть сколь угодно громоздкими. Но М. — эстетика малого, «минимума». Редукционистские приемы существовали в искусстве всегда. Но только *авангард* начала века с его предельным обнажением и драматизацией материала, фактуры, придал этим приемам формообразующий статус. В.Хлебников вывел примитивистскую поэтику из области *пародии*, шутки и поднял ее до уровня большой поэзии (*обэриуты* и концептуалисты позднее точно так же поступили с самим жанром пародии). Футуристическая (а в живописи — кубистская) эстетика, выявляя фактуру материала, вскрывая его слой за слоем, дошла до глубинных и фундаментальных элементов — фонем, простых геометрических фигур, наконец, «абсолютного нуля» фактуры — «пустых» объектов, чистого художественного жеста. Так возникли классические минималистские произведения «Поэма конца» (1913) Василиска Гнедова и «Черный квадрат» (1913) К.С.Малевича, на самом деле являющиеся прежде всего классикой авангарда как такового. В этих знаковых для данной традиции художественных объектах символически, в неартикулированном виде, выражен весь пафос авангардного искусства. Редукция в эстетике классического авангарда тесно связана со своей противоположностью — эстетическим экспансионизмом, «волей к власти», революционным расширением прав художника, освобождением его от традиции, от прежнего художественного языка во имя эстетической *утопии*: организации всей жизни по художественным законам. Авангардистская редукция при всем своем революционном радикализме не затрагивала традиционных после *романтизма* абсолютистских прав художника на создание собственного мира. Более того, авангард, несмотря на внешний антиэстетизм, лишь усиливал тотальное эстетство *модернизма*, культ художника и общий профетический пафос. Постмодернистская работа с «минимальным» и «пустым» имеет прямо противоположный смысл, действительно минималистский, связанный с общим кризисом института авторства. А кризис этот во многом и стал результатом краха глобалистских эстетических утопий предыдущей эпохи. Суть не в обращении к «минимальному», а в «минималь-

ном обращении», в минималистской установке художника. Вс.Некрасов, говоря о своем понимании *конкретной поэзии* и того, чем занималась *лианозовская группа поэтов* в конце 1950-х — начале 60-х, трактует все это как поиск «фактичности, конкретности» стиха, «лирической конкретности», выявляемой живой, конкретной речью. Поэзия напрямую обращается к речи, радикально минимизируя инерцию собственно литературной, «высокой» традиции. В том же ряду обращение к примитиву, к ролевой лирике «под маской» и к наивной конкретности детского, не отягощенного литературной рефлексией взгляда в пейзажной *лирике*. Этот поворот происходит в поэзии Е.Кропивницкого в конце 1930-х, с этого начинает в конце 1950-х Вс.Некрасов. Конкретность — родовое свойство детской, игровой поэзии, а предпочтение детского, игрового взрослому, серьезному — тоже чисто минималистский ход. И во внешне традиционной (да и внутренне ощущающей себя именно таковой) монологически-серьезной лирике постепенно происходит смена приоритетов. Лирик, как это ни парадоксально звучит, отказывается считать себя главным действующим лицом собственных произведений. Ему нужна более устойчивая опора, чем творимый по собственному образу и подобию художественный мир. Такой опорой становится язык. Тут нет прямой эстетизации функциональности, как у конкретистов, и концептуалистского диалога «языков», чистых (пустых) форм, но тут тот же решительный отказ от органики «самовыражения», принципиальное невмешательство в органику, природу слова. Само слово в своей языковой нерасчлененности, слово как «черный ящик», анонимное слово скажет о нас больше, чем мы скажем словом о себе — ассимилированным, понятным изнутри авторским словом. *Постмодернизм* принципиально минималистичен, так же как модернизм (и классический авангард) максималистичен. М. как стратегия был изначально заложен в постмодернистском искусстве, формировал его, но как тактика, как собственно поэтика «малого», «минимума» выкристаллизовывался и осознавал свою художественную самостоятельность постепенно.

Ян Сатуновский и Вс.Некрасов наиболее радикально развили минималистские интенции конкретизма (хотя минималистские тексты есть и у Г.Сапгира и у И.Холина). Разговорная, речевая стихия обнаруживала неиссякаемые запасы лиризма на всех уровнях и вернее всего, в самом чистом виде, на микроуровне языка, в морфологии слова, игре интонаций, наконец, просто в коммуникативном жесте. Здесь, в активизации жеста, осознании текста как действия, акции начинался уже концептуализм со своими собственными возможностями развития эстетики «минимума». Ключевой фигурой стал художник Илья Кабаков. Эстетика «минимума» — предмет и метод его «альбомов». Кульминация, смысловой пик процесса — «пустой» объект. Но он не превращается в *артефакт*, как «Поэма конца» или «Черный квадрат». Как раз наоборот. «Художник сводит счеты с художничаньем, — пишет Вс.Некрасов. Последовательно уходит рисунок, композиция, уходит изображение, наконец, и изобразительность — убрана и рамка, остался один лист. На листе — ничего. Что, так и ничего? Не совсем... Не осталось ничего художественного, но остается искусство» (Журавлёва, Некрасов, 314). Чистый лист как объект не важен, важен процесс. В поэзии аналогичную работу по выяснению возможностей эстетики «минимума» проделал Лев Рубинштейн. Острое переживание гетерогенности языка — эмоциональный нерв всего концептуализма. Принцип вариаций — это уже специфически минималистское. Рубинштейн работает, по сути, с «пустыми» объектами, голыми структурами. Но не в том смысле, что он на эти структуры как-то воздействует. «Малые воздействия» потому и малые, что касаются они только чисто внешних перестановок, формальных, неструктурных вариаций. Эстетика «минимума» может приводить к малым формам, а может, напротив, требовать громоздких, крупноблочных структур. С другой стороны, эстетизация минимального вовсе не исключительная прерогатива эстетики «минимума».

Лит.: *Журавлёва А.И., Некрасов В.Н.* Пакет. М.; 1996; *Айзенберг М.Н.* Взгляд на свободного художника. М., 1997; Подборка материалов о минимализме // НЛО. 1997. № 23; *Кулаков В.Г.* Поэзия как факт. М., 1999; *Griffiths P.* Modern music: The avant garde since 1945. N.Y., 1981; *Strickland Ed.* Minimalism: Origins. Bloomington, 1993. *В.Г.Кулаков*

МИНИМАЛИ́СТЫ (англ. minimalists) — группировка в американской художественной прозе конца 1970 — начала 90-х, создавшая направление, считающееся в США «профильным» для общекультурной ситуации данного периода. Откат оппозиционных движений, породивших «контркультуру» рубежа 1960–70-х, общее поправение Америки после Уотергейта, отставка президента Р.Никсона в 1974 и либеральное президентство (1977–81) Дж.Картера, который положил начало глобальной кампании за «права человека», породили у части интеллигенции США разочарование в возможностях литературы отстаивать высокие гуманистические идеалы. Сохраняя верность реалистической стилистике, М. низвели назначение «правды в искусстве» к запечатлению малозначительных бытовых подробностей, к фактографии, т.е., по сути, к натурализму. В отличие от теоретика «экспериментального романа» Э.Золя и его американских последователей Ф.Норриса, С.Крейна, Х.Гарленда, М. не проявляли интереса к биологическим и социальным доктринам. От представителей послевоенного французского «*нового романа*» их отличало равнодушие к формальному эксперименту, направленному на превращение художественного произведения в безликий и выхолощенный «текст», или «*дискурс*».

Крупнейшая по масштабу дарования, но не самая характерная фигура среди М. — Реймонд Карвер (1940–88). Автор сборников новелл «Прошу тебя, замолчи» (1976), «О чем мы рассуждаем, рассуждая о любви» (1981) и «Собор» (1983), он не скрывал своего ученичества у А.П.Чехова, а также у признанных хроникеров и поэтов «одноэтажной Америки» Дж.Чивера и Дж.Апдайка. Принадлежность к отмеченной интернациональной традиции социально-психологичекой прозы приподнимала его творчество над общим уровнем М., ставившем перед собой вполне ограниченные, локальные художественные задачи. Более показательны для правоверного М. книги Энн Битти, автора романов «Морозные картины зимы» (1976), «Замурованность» (1980), «Фотографируя Уилла» (1989), сборников рассказов «Искривления» (1976), «Секреты и сюрпризы» (1979), «Горящий дом» (1982), «Где ты найдешь меня» (1986). В них действуют бесцветные люди, совершаются банальные события, проходит малопримечательная, но не лишенная, следуя примеру чеховских пьес и поздней прозы, внутреннего напряжения жизнь. Собственно американский, «минималистский»

колорит, выраставший из конкретных исторических обстоятельств, заключался в особом ощущении стылости, унылой неподвижности вполне обеспеченного существования. Аполитизм, вялость общественного темперамента, душевное худосочие героев книг Битти и ее единомышленников привели к возникновению в литературоведении США понятия «поколение безразличных». К группировке М. обычно относят также Джейн Энн Филипс (роман «Механические мечты», 1984) и Мэри Гордон (романы «Последний долг», 1978; «Общество женщин», 1981; «Люди и ангелы», 1985; «Незаметный человек», 1995).

Лит.: *Зверев А.* «Одноэтажная Америка» — сегодня // Карвер Р. Собор. М., 1987; *Мулярчик А.* Неоконсерватизм и американская литература // Проблемы американистики. М., 1990. Вып. 8; *Он же.* Поворот к многоликому реализму: Литература США в конце XX века // США: Экономика. Политика. Идеология. 1997. № 1; *Прохорова И.* Откровения зимы // ИЛ. 1988. № 3.

А.С.Мулярчик

МИННЕЗИ́НГЕР (нем. Minnesinger — певец любви) — куртуазный поэт в средневековой Германии. Творчество М., с 18 в. обозначаемое термином «миннезанг», возникло во многом под влиянием *трубадуров*. Однако М. создали лирические произведения, обладающие оригинальными чертами. В отличие от трубадуров и *труверов*, М. развивают более демократические жанры (*лейх*, *шпрух*), широко используют традиции немецкой народной лирики. Особого расцвета поэзия М. достигает в 13 в., а в 14 в. приходит в упадок и постепенно уступает место бюргерской поэзии (майстерзангу. — См. *Майстерзингер*). Наиболее известные М. — Вальтер фон дер Фогельвейде, Фридрих фон Хаузен, Конрад Вюрцбургский.

Лит.: *Пуришев Б.И.* Лирическая поэзия средних веков // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974; *Kuhn H.* Minnesangs Wende. Tübingen, 1967; *Sayce O.* The medieval German lyric 1150–1300. Oxford, 1982.

М.А.Абрамова

«МИР ИСКУ́ССТВА» — кружок, состоявший из учащихся петербургской школы художников К.И.Мая во главе с А.Н.Бенуа и К.А.Сомовым, в который входили Д.В.Философов, В.Ф.Нувель, Г.С.Калин, Н.Д.Скалон, Л.С.Розенберг (Бакст), А.П.Нурок, Е.А.Лансере. Существенную роль в его организации и финансировании сыграл С.П.Дягилев. Деятельность кружка, включавшая не только живопись, графику, но и поэзию, и литературную критику, переросла в культурно-эстетическое движение. С 1898 Д.С.Мережковский и З.Н.Гиппиус стали посещать «дягилевский» кружок (термин Гиппиус), а затем вовлекли и В.В.Розанова. Именно там Розанов встретил первое серьезное внимание к своим тогда еще новым идеям и «пугавшей его самого сексуальной философии» (П.П.Перцов).

Основатели кружка объявляли искусство особым, автономным от обыденной действительности миром, стремясь найти выход из тупика, в котором оказалась русская культура. Кружок «М.и.» собирался в квартире Дягилева (Литейный проспект, 45, с 1900 — Фонтанка, 11), там же проходили и первые «среды», постоянными участниками которых были Гиппиус, Розанов, Мережковский и приглашенные им Ф.Сологуб и Н.Минский. Объединение с «дягилевским» кружком позволяло символистам надеяться на создание собственного печатного органа, близкого им по своим художественным задачам. В результате состоявшегося в конце 1898 соглашения возник журнал «Мир искусства», первый номер которого вышел в ноябре 1898. Мережковские участия в организации журнала не принимали (их не было в Петербурге). Вернувшись из путешествия, они включились в работу. «В те годы Д.С.Мережковский был в разгаре своих идей, изложенных в философско-критическом исследовании «Лев Толстой и Достоевский», и никого (в кружке «Мира искусства») не оставлял с ними в покое...» (Перцов, 298). В 1899 Мережковский заканчивал вторую часть трилогии — «Леонардо да Винчи» и «щеголял на «средах» парадоксами во вкусе «Also sprach Zaratustra» (Маковский, 15). В том же 1899 мирискусники готовили 13–14-й номер журнала, посвященный А.С.Пушкину. Кроме обсуждения полемических статей и участия в подготовке журнала, на собраниях кружка поднимались вопросы религии и христианства; в частности, инициаторами их обсуждений были Мережковский и Гиппиус. Со стороны «дягилевской» группы мирискусников особенно живой интерес к этим вопросам проявляли Бенуа и Философов (Дягилев был чужд этим идеям). Между тем религиозные философы (Мережковский, Гиппиус, Розанов), составившие оппозицию художественному отделу журнала, и «дягилевской» группы начинали расходиться. В 1901 Мережковский, Гиппиус и Розанов, не переставая работать в журнале «Мир искусства», организовали *Религиозно-философские собрания* в Санкт-Петербурге. Они вышли из кружка в 1903, когда вместе с Перцовым начали создавать журнал «Новый путь». В 1904 журнал «Мир искусства» закрылся.

Лит.: *Гиппиус З.Н.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951; *Перцов П.П.* «Мир искусства» // Он же. Литературные воспоминания 1890–1902. М.; Л., 1933; *Евгеньев-Максимов В.Е., Максимов Д.Е.* Из прошлого русской журналистики. Л., 1930.; *Маковский С.К.* Дягилев // Он же. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955; *Розанов В.В.* Опавшие листья (Короб первый) // Он же. Уединенное. М., 1990.

О.Я.Алексеева

МИРА́КЛЬ (фр. miracle от лат. miraculum — чудо) — жанр западноевропейской средневековой религиозной драматургии, возникший во Франции в 13 в. М. имел стихотворную форму. В отличие от *мистерии*, инсценировавшей Библию, в М. сюжет, часто основывавшийся на *житиях* и *примерах*, строился на чудесном вмешательстве какого-либо святого в земные дела, способствующем благополучному разрешению конфликта. Особой популярностью пользовались М., в которых изображались чудеса Девы Марии («Миракль о Теофиле» Рютбёфа, ок. 1261; под названием «Действо о Теофиле» переведен А.Блоком, 1907). М. носили назидательный характер (святой часто помогал исправиться заблудшему герою). В Англии М. мог обозначать мистерию, многие черты М. присутствуют в испанских *ауто*. В начале 20 в. в Западной Европе происходит возрождение М. (в драматургии символистов, писателей-католиков).

М.А.Абрамовй

«МИРОВА́Я СКО́РБЬ» (нем. Weltschmerz; в том же смысле употреблялось фр. mal du siècle — болезнь века) — пессимистическое умонастроение; разочарование в мире и его ценностях, ведущее к меланхолии, резиньяции или отчаянию. Понятие «М.с.», введенное Жан Полем в романе «Зелина, или Бессмертие души» (1810, опубл. 1827) для описания пессимизма Байрона, позднее было осмыслено как ключевая тема литературы конца 18 — первой половины 19 в. История «М.с.» восходит к античности, знавшей сходные психологические состояния (Сенека говорит об

«оцепенении души, парализованной среди руин собственных желаний» — «О спокойствии души», II, 8), однако отводившей им незначительную роль во внутренней жизни человека. Прообразами «М.с.» можно считать средневековые понятия «отчаяния» и «уныния» (desperatio, accidia; последнее входило в состав семи смертных грехов), и ренессансное понятие «меланхолии». Однако если средневековое «отчаяние» мыслилось как антитеза «надежде» (spes), а ренессансная «меланхолия» понималась как болезнь, опасная («Самая опасная из наших болезней — презрение к собственному существованию» — М.Монтень. Об опыте, 1580), но излечимая (способы лечения изложены в «Анатомии меланхолии», 1621, Р.Бёртона), то М. с. на рубеже 18–19 вв. становится автономным и самодостаточным психологическим состоянием, которое уже не связывается с полюсом «надежды» и трактуется не как болезненная аномалия, но как единственно возможная достойная реакция на несовершенство мира.

Первые симптомы «М.с.» появляются в эпоху чувствительности («Страдания молодого Вертера», 1774, Гёте; «Прогулки одинокого мечтателя», 1782, Ж.Ж.Руссо). Романтизм создает галерею *героев*, проникнутых «М.с.»: Рене («Атала», 1801, Шатобриана), Рокероль («Титан», 1800–03, Жан Поля), Оберман («Оберман», 1804, Э.де Сенанкура), Манфред («Манфред», 1817) и Чайльд Гарольд («Паломничество Чайльд-Гарольда», 1809–18) Байрона; герои произведений А.де Мюссе, А.де Виньи. В России настроение «М.с.» с наибольшей силой выразилось в лирике А.С. Пушкина начала 1820-х и в поэзии М.Ю.Лермонтова. Среди многочисленных певцов «М.с.», ставшей модной темой романтической лирики, выделяются Н.Ленау и Дж.Леопарди. «М.с.», эмоциональная амплитуда которой простирается от скуки-меланхолии (ennui, spleen) до «совершенного и нескончаемого отчаяния» (Леопарди. Диалог Тимандра и Элеандра, 1827), всегда обусловлена тотальным и необратимым разрывом бытия и мира: мир больше не воспринимается как достойное место для бытия. Для протагониста «М.с.» в мире «больше нет новых радостей или новых истин, как нет и старых радостей или истин, которые сохранили бы свежесть» (Рокероль в «Титане»; Jean Paul. Werke. München, 1925. Bd 3. S. 262), «мир — лишь прах» (Дж.Леопарди. К самому себе, 1820-е). Сознание несовершенства мира нередко сопровождается и ощущением собственной ущербности: герой «Небожественной комедии»(1835) З.Красиньского обнаруживает в своем сердце дыру глубокую, как могила. «М.с.» проявляется не только на эмоционально-личностном, но и на философском, историко-социологическом уровне: Шатобриан в «Опыте о революциях древних и современных» (1797) отрицает идею прогресса и совершенствования человека; А.Шопенгауэр в трактате «Мир как воля и представление» (1819–44) дает философское обоснование «М.с.», рисуя пессимистическую картину мира как торжества слепой воли, ведущей к страданию. В годы европейской реакции (после 1815) и разгрома национальных революций (начало 1820-х) «М.с.» приобретает политическую окраску, проявляясь как убеждение в обреченности мира на вечное рабство («К чему стадам дары свободы? Их должно резать или стричь». — А.С.Пушкин. «Свободы сеятель пустынный...», 1823).

В раннем *романтизме* «М.с.» нередко сопровождается устремлением к иному, «подлинному» миру; в поэзии В.А.Жуковского «М.с.» — это «совершенное недовольство собою, миром, людьми, недовольство тихое, унылое и от того стремление за пределы мира» (Полевой Н.А. Очерки русской литературы. СПб., 1839. Т. 1. С. 121). Позднее эта вера в потустороннее утоление «М.с.» выражается все реже и слабее, подменяясь богоборческим бунтом, готовностью «вернуть Богу билет»: уже Ф.Р.де Шатобриан объясняет задержку в своем рождении тем, что «я сопротивлялся, жизнь не прельщала меня» («Замогильные записки», 1848–50. Кн. 1. Гл. 2); Байрон в «Каине» (1821) самого Бога изображает скучающим; А.Суинберн благодарит богов за то, что «ни одна жизнь не длится вечно» («Сад Прозерпины», 1866); Шопенгауэр разоблачает Христа как демагога (Schopenhauers Gespräche und Selbstgespräche. Berlin, 1889. S. 38). Умонастроение М. с., выработанное в романтизме, глубоко укореняется в европейской культурной традиции: ей во многом наследует и богооставленность антигероев Достоевского, и ужас от сознания «посредственности мира» (Г.де Мопассан. На воде, 1888), испытываемый героями Г.Флобера, Мопассана, Э.Золя, А.П.Чехова, и переживание абсурдности бытия в литературе 20 в. (Ф.Кафка, С.Беккет, Вен.Ерофеев и др.).

Лит.: *Котляревский Н.* Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нашего века. СПб., 1898; *Стороженко Н.* Поэзия мировой скорби. Одесса, 1895; *Rose W.* From Goethe to Byron: The development of «Weltschmerz» in German literature. L.; N.Y., 1924; *Kuhn R.* The demon of noontide: Ennui in Western literature. Princeton, 1976; *Bost H.* Der Weltschmerzler: Ein literarische Typus und seine Motive. Röhrig, 1994. *А.Е.Махов*

МИСТЕ́РИЯ (лат. misterium — таинство) — один из основных жанров западноевропейской драматургии позднего *Средневековья* (14–16 вв.). М. инсценировали Библию. Первоначально М. представляли собой живые картины, размещавшиеся либо на повозках, двигавшихся по городу вдоль неподвижной толпы (что более характерно для Англии), либо на стоящих неподвижно помостах, вдоль которых вереницей шли зрители (этот способ был более распространен во Франции). Лишь с середины 15 в. появляются М. с говорящими персонажами. М. устраивались, как правило, в честь какого-либо торжественного события и представляли собой пышное действо с огромным количеством действующих лиц (доходившим иногда до нескольких сотен), с текстом в несколько десятков тысяч строк. Иногда М. разыгрывались лишь в определенные дни недели и шли в течение многих месяцев. Обычно в них участвовали не профессиональные актеры, а горожане. Особые актерские братства, разыгрывавшие М., появились начиная с 15 в. Представление М. часто сопровождалось *интермедиями, в* первую очередь — *фарсами* и *сотти*. Наибольшее развитие М. получили во Франции и в Англии, но также ставились в Германии, Италии. В Испании роль М. играли *аута*. Во Франции наиболее известными авторами М. были А.Гребан и Ж.Мишель (оба — 15 в.), каждый из которых написал свою «Мистерию о страстях Господних». Если во Франции М. инсценировала любые эпизоды Священного Писания, то в Англии она включала лишь евангельские сюжеты. Наиболее полный и известный английский мистериальный цикл Йоркский (48 пьес неизвестных авторов). По образцу религиозных М. создавались также М. светские, посвященные великим историческим событиям. Светские М. целиком усвоили драматургическую технику и общую концепцию мира М. религиозных.

Самая ранняя из светских М. — «Осада Орлеана» (1429). Известна также М. «Разрушение великой Трои» (ок. 1450), написанная на легендарный античный сюжет. В 16 в. новые М. уже не создаются, а в середине столетия во Франции постановка М. на библейские сюжеты запрещается.

В начале 20 в. была предпринята попытка реставрации средневекового театра (Франция, Россия, Англия, Германия), в т.ч. и М. Особенно проявилось увлечение средневековой драмой в 1920–30-е в Кентербери, где ставились «Убийство в соборе» (1935) Т.С.Элиота, «Томас Кранмер Кентерберийский» (1936) Ч.Уильямса. Во Франции жанр М. оказал влияние на творчество П.Клоделя. В России М. пытался воссоздать А.Белый («Пришедшие», 1903). Образец трансформации М. в революционно-героическом духе представлен в «Мистерии-буфф» (1918) В.В.Маяковского.

Лит.: *Емельянова Т.В.* Жанр средневековой мистерии // Страницы. М., 1997. № 2, 4; *Woolf R.* The English mystery plays. L., 1972; *Rey-Flaud H.* Recherches sur la disposition du lieu dramatique dans le théâtre religieux à la fin du Moyen âge et au XVI siècle. Lille, 1974. *М.А.Абрамова*

МИСТИФИКА́ЦИЯ ЛИТЕРАТУ́РНАЯ — текст или фрагмент текста, автор которого приписывает его создание подставному лицу, реальному или вымышленному. М.л. противоположна *плагиату*: плагиатор заимствует чужое слово, не ссылаясь на автора, мистификатор, наоборот, приписывает другому свое слово. Главным отличием М.л. от обычного текста является создание образа *автора*, в воображаемых границах психического, социального и языкового мира которого возникает произведение. Образ подставного автора воплощается в стиле текста, поэтому М.л. всегда предполагает *стилизацию*, подражание литературному языку конкретного автора или подражание стилю эпохи, в границах которого создается социальный и культурный идиолект вымышленного автора. М.л., т.о., является удобной формой как для эксперимента в области стиля, так и для наследования стилевой традиции. С точки зрения типа подставного авторства М.л. делятся на три группы: 1) имитирующие древние памятники, имя автора которых не сохранилось или не было названо («Краледворская рукопись»); 2) приписанные историческим или легендарным лицам («Вортингерн и Ровена», 1796, выданная У.Г.Айрлендом за новонайденную пьесу У.Шекспира; продолжение пушкинской «Русалки», выполненное Д.П.Зуевым, изд. 1897; «Поэмы Оссиана», 1765, Дж.Макферсона); 3) переадресованные вымышленным авторам: «покойным» («Повести Белкина», 1830, А.С.Пушкина, «Жизнь Василия Травникова», 1936, В.Ф.Ходасевича) или «здравствующим» (Черубина де Габриак, Э.Ажар); вымышленный автор для убедительности снабжается жизнеописанием, а действительный автор может выступать в роли его издателя и/или душеприказчика. Некоторые произведения, получившие впоследствии мировую известность, были выполнены в форме М.л. («Путешествие Гулливера», 1726, Дж.Свифта, «Робинзон Крузо», 1719, Д.Дефо, «Дон Кихот», 1605–15, М.Сервантеса; «История Нью-Йорка, 1809, В.Ирвинга).

Важное свойство М.л. — временное присвоение ее автором чужого имени. Мистификатор буквально создает текст от имени другого; имя — первообраз языка и единственная реальность мнимого автора. Отсюда повышенное внимание к имени и его внутренней форме. Имя в М.л. связано, с одной стороны, с языком и *архитектоникой* текста (напр., свидетельство Е.И.Дмитриевой об укорененности имени Черубины де Габриак в поэтической ткани написанных от ее имени произведений), а с другой — с именем настоящего автора (*анаграмма*, криптограмма, эффект двойного перевода и т.д.). Заблуждение читателя и обнаружение подлога, два этапа рецепции М.л., следуют не из доверчивости читателя, но из самой природы имени, не позволяющей в границах литературной реальности различить действительного и мнимого его носителей. Цель М.л. — эстетический и/или жизнетворческий эксперимент. В этом состоит ее отличие от подделок, авторы которых руководствуются исключительно меркантильными соображениями (так, компаньон Гуттенберга И.Фуст втридорога продавал в Париже первые Майнцские Библии, выдавая их за рукописные книги), и намеренных искажений исторического события или *биографии* исторического лица. Подделки исторических памятников («Повесть о двух посольствах», «Переписка Ивана Грозного с турецким султаном» — оба 17 в.) и биографические лжесвидетельства («Письма и записки Оммер де Гелль», изд. 1933, сочиненные П.П.Вяземским) относятся к квазимистификациям.

История изучения М.л. начиналась с их собирания. Первые опыты каталогизации М.л. относятся к периоду позднего *Средневековья* — начала *Возрождения* и связаны с необходимостью атрибуции древних текстов. Опыты атрибуции древних и средневековых памятников заложили научные основы *текстологии* и критики текста как в Европе (критика «Константинова дара» Лоренцо Валла), так и в России, где частичные экспертизы рукописей проводились с 17 в. К началу 19 в. был накоплен обширный материал для составления справочников и классификации видов фиктивного авторства: М.л., *псевдонимов*, плагиата, подделок. В то же время стало ясно, что составление исчерпывающего каталога М.л. невозможно, наука о литературе бессильна произвести проверку всего своего архива, а филологические методы определения подлинности текста, особенно при отсутствии *автографа*, крайне ненадежны и способны давать противоречивые результаты. В 20 в. изучение М.л. перестало быть исключительно проблемой текстологии и авторского права, М.л. стала рассматриваться в контексте истории и теории литературы. В России о М.л. как предмете теоретического исследования впервые сказал Е.Л.Ланн в 1930. Интерес к М.л. был стимулирован вниманием к проблеме диалога, «своего» и «чужого» слова, ставшей в 1920-е одной из центральных философских и филологических тем; не случайно в книге Ланна ощутимо влияние идей М.М.Бахтина. Центральной проблемой М.л. в ее теоретическом освещении становится чужое имя и слово, сказанное от чужого имени. М.л. подчинена не только смене литературных эпох и стилей, но и меняющимся представлениям об авторстве и авторском праве, о границах литературы и жизни, реальности и вымысла. От античности до эпохи Возрождения, а в России до начала 19 в., в истории подставного авторства преобладают подделки древних рукописных памятников и М.л., приписанные историческим или легендарным лицам. В Греции с 3 в. до н.э. известен жанр фиктивных писем, созданных от имени известных авторов прошлого: «семи» греческих мудрецов, философов и политических деятелей (Фалеса, Солона, Пифагора, Платона, Гиппократа и др.). Цель подделки чаще была прагматическая: апологетическая (придание актуальным политическим и философским идеям

большего авторитета) или дискредитирующая (так, Диотим сочинил от имени Эпикура 50 писем непристойного содержания); реже дидактическая (упражнения в риторических школах для приобретения навыков хорошего стиля). То же значение М.л. имела в литературах средневековой Европы и в древней русской литературе. В эпоху Возрождения характер М.л. существенно меняется. Появляются и начинают преобладать М.л., приписанные вымышленным авторам, для которых мистификатор сочиняет не только текст, но и автора, его имя, жизнеописание, иногда портрет. В Новое время история М.л. состоит из неравномерных всплесков, главные из которых приходятся на эпохи *барокко*, *романтизма*, *модернизма*, что связано с присущим этим эпохам ощущением мира как языкового творчества. М.л. в Новое время могут носить заведомо шутливый, пародийный характер: читатель, по замыслу автора, не должен верить в их подлинность (Козьма Прутков).

Лит.: *Ланн Е.Л.* Литературная мистификация. М.;Л., 1930; *Лихачев Д.С.* К вопросу о подделках исторических памятников и исторических источников // Исторический архив. 1961. № 6; *Смирнов И.П.* О подделках А.И.Сулакадзевым древнерусских памятников: Место мистификации в истории культуры // ТОДРЛ. Л., 1979. Т. 34; *Нодье Ш.* Вопросы литературной законности // Он же. Читайте старые книги. М., 1989. Кн. 1; *Уайтхед Дж.* Серьезные забавы. М., 1986; *Попова Т.В.* Из истории греческого фиктивного письма // Античная поэтика. М., 1991; *Höfele A.* Die Originalität der Fälschung: Zur Funktion des literarischen Betrugs in England 1750–1800 // Poetica (Amsterdam). 1986. № 18.

И.Л.Попова

МИСТИ́ЧЕСКОЕ (греч. mystika — таинственные обряды, таинство). В узком смысле — греческая мистика, связанная с культами Деметры и Диониса. В более широком — сверхчувственный способ познания бытия, а также результаты этого познания. «Мистикой, — писал о. Сергий Булгаков, — называется внутренний (мистический) опыт, который дает нам соприкосновение с духовным, Божественным миром, а также и внутреннее (а не внешнее только) постижение нашего природного мира» (С. 308). Мистический опыт следует отличать от простого душевного состояния, настроения, которое, по словам Булгакова, ограничивается «заведомо субъективной областью, психологизмом». «Напротив, — подчеркивал философ, — мистический опыт имеет объективный характер, он предполагает выхождение из себя, духовное касание или встречу» (там же). Именно эта семантическая специфика определяет эстетическое преломление мистики в литературе. Мистику нужно отделять от фантастики, которая также может быть мистической по форме. Фантастика предполагает целенаправленное выдумывание, заведомый вымысел. Мистика переживается субъектом как подлинная реальность, хотя она и принимает причудливые формы. Формы мистического опыта бывают двух видов: внешнего и внутреннего. Внешний мистический опыт раскрывается как видения, зрительные представления. Внутренний опыт переживается как особые психофизические состояния, воспринимаемые без зрительных впечатлений, как особого рода чувства. Западная христианская мистика ориентировалась на первый тип опыта, восточная — на второй. Самыми прославленными мистиками в западном христианстве были Франциск Ассизский (1181 или 1182–1226), удостоившийся стигматизации как проявления мистического воздействия, и Игнатий Лойола, разработавший систему медитативных упражнений, направленных именно на зрительные образы. В восточном христианстве развивалась традиция внутренней мистики. Она осуществлялась как опыт «умного делания», в котором центральное место занимает т.наз. Иисусова молитва. Высшим результатом внутреннего делания становится «исихия» (молчание), в котором индивидуальный дух соединяется с Богом, входит с Ним в непосредственное энергетическое общение (богословское обоснование исихазма дано Григорием Паламой, 1296–1359). В некоторых случаях оно может реализовываться и в форме общения словом, сопровождаться видимым явлением духовного мира. Примером такого мистического восхождения может служить история преподобных Сергия Радонежского (1314–92) и Серафима Саровского (1759–1833). Многовековой опыт молитвенного делания собран в многотомной антологии аскетики «Добротолюбие», переведенной на церковнославянский язык молдавским иноком Паисием Величковским (1722–94). Самобытным мистическим памятником является «Лествица» преподобного Иоанна, игумена Синайской горы (7 в.). Опыт внутреннего делания в восточном, и в частности русском христианстве, породил феномен т.наз. старчества. Внутренняя мистика восточного христианства реализуется в апофатическом богословии Дионисия (Псевдо-Дионисия) Ареопагита (5 — начало 6 в., «Мистическое богословие», «Божественные имена», «Небесная иерархия» и др.).

Кроме христианской мистики, практика и теория духовного восхождения развивалась в разное время и в разных культурах. Самыми известными из них являются: Упанишиды, умозрительная часть ведийских священных сборников; древнекитайский мистический текст, созданный Лао-цзы; в древнегреческой культуре — учения Гераклита, пифагорейцев, Эмпедокла, Платона; иудейско-эллинское учение Филона Александрийского; в египетско-эллинском умозрении — т.наз. «герметические книги», связанные с именем Гермеса Трисмегиста; учения неоплатоников и гностиков; каббализм у евреев; суфизм у персов-мусульман. Самобытные мистические учения разработали также мистики Парацельс (1493–1541), Яков Бёме («Аврора, или Утренняя заря в восхождении», 1612), Эммануил Сведенборг («Тайны небесные», 1749–56. Т. 1–8), Мейстер Экхарт (ок. 1260–1327/28), Генрих Сузо (1295–1366), Иоганн Таулер (ок. 1300–61). Особое место принадлежит женской мистике, где духовный опыт приобретает подчас священно-эротические формы. Это Анжела из Фолино, Маргарита Кортонская (13 в.); Терезия Великая (15 в., «Автобиография»). В России близкий по направленности опыт связан с именем А.Н.Шмидт (1851–1905), по-своему пережившей мистику *Вечной женственности*. В 20 в. большое распространение имели теософия Елены Блаватской («Тайная доктрина», 1888) и антропософия Рудольфа Штейнера, которые модернизировали т.наз. *оккультизм*. Крупной фигурой в русской мистике был В.С.Соловьёв, создавший софиологическое (С.Н.Булгаков, П.А.Флоренский) и эсхатологическое (Н.А.Бердяев) направления религиозной философии 20 в. Уникальным мистическим произведением 20 в. является «Роза мира» (1958) Даниила Андреева. На англо-американскую культуру 20 в. оказала влияние также мистика индейцев, описанная Карлосом Кастанедой («Учения Дона Хуана. Путь знания индейцев яки», 1968).

С мистическими состояниями связан комплекс ощущений, которые могут стать предметом художественно-

го воплощения. Прежде всего мистическое состояние связывается с необычным опытом пространственно-временных связей, *хронотопа*. В искусстве такое психофизическое состояние часто предшествует творчеству и называется *вдохновением*. По сути дела, вдохновение в искусстве — это мистический трансценз, касание иного мира, духовного инобытия. Это переживание сознательно или бессознательно художник стремится воплотить в художественные формы. Можно говорить также об устойчивых мистических мотивах. Они имеют гносеологический характер и воплощают результаты Богопознания и познания космоса, космософию — где явления природы становятся символами высшей реальности. Такова, напр., роза Парацельса и многообразные космологические символы мировых *мифов*. Единственное мистическое переживание, дающее чувство духовного и воспринимаемое как красота, может конкретизироваться в зависимости от содержания духовности. Духовность Божественная психологически опознается как любовь, а физически как свет. Духовности Божественной противопоставляется демоническая. Она эгоцентрически поглощает окружающее в себя. Физически такая антибожественная духовность переживается как тьма, а в нравственной области как зло и ложь, которые не имеют собственного метафизического содержания, а является разрушением добра и правды. Мистику красоты лучше всего сформулировал Ф.М.Достоевский, сказав о ее двойственности: «Здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» («Братья Карамазовы». 3, III). Красота Божественная, подлинная обладает большой теургический силой, потому что переводит в материальный мир духовные созидательные энергии, рождает в душе человека любовь как опыт высшего мира, меняя его изнутри, а вместе с ним и окружающую действительность. В этом мистический смысл известного *афоризма* в романе Достоевского «Идиот» (3, V) Достоевского: «Красота спасет мир».

В истории мировой литературы М. раскрывалось в различных эстетических формах. Самой древней и полной формой М. в литературе является миф. Своеобразием мифологической мистики является то, что раскрывается она в полноценных, чувственно-телесных формах материального мира; это — чудесная реальность. Мифологическую природу имеют некоторые образные единицы, и в особенности *олицетворение* и *символ*. В средневековой литературе Западной Европы, Византии, Древней Руси М. было основой миросозерцания и эстетики. Однако М. в литературе разрабатывалось лишь в рамках религиозных жанров. В Западной Европе самыми разработанными жанрами мистико-религиозной литературы были *мистерии*, вышедшие из храмового литургического действия и представлявшие собой инсценировки библейских сюжетов, а также *миракли* — стихотворные драмы с сюжетом, основанным на чуде, которое совершает святой или Богородица. В мистериях и мираклях воссоздавалась ситуация вмешательства небесных сил в земные события, тем самым реализовывалось мистическое присутствие иного мира. Мистическая природа отличала эти жанры от *моралите*, где акцент делался на самой земной ситуации и имел нравственно-дидактическую направленность.

В русской средневековой литературе М. раскрывалось в жанрах *летописи*, *жития*, *поучения*. Летопись не просто фиксировала события, но и обозначала их историософскую перспективу. Интуитивно летопись опиралась на те книги Библии, которые понимаются как Священная История. Мистическая цель этих произведений — обозначить участие Божественных сил в историческом процессе, и дидактическое имело в них, как и в поучениях, эсхатологический характер. В житиях соединялось М., этическое и эстетическое. Критерием святости было чудо, физически явленное мистическое событие. Духовное переживалось автором жития как красота. Особое место в религиозной культуре и словесности занимал религиозный фольклор, в значительной степени свободный от догматических установлений. Среди жанров религиозного фольклора особенно мистически насыщенными являются легенды, включающие отголоски языческой мифологии (драконы, леший, водяные), и т.наз. *духовные стихи* — поэтические произведения мистико-космологического и житийного, но не канонического, а апокрифического содержания. В западной словесности самым значительным памятником этого типа является «Золотая легенда» (13 в.), ставшая основой *рыцарского романа*, *литургической драмы*, лирики и иконографии. В русской литературе это круг текстов, связанных с т.наз. «Голубиной книгой» (13 в.).

Принято считать, что в литературе эпохи *Возрождения* М. в собственном смысле слова отодвигается на второй план. Однако возвращение в эстетическое сознание античности с ее культом тела не поглощает М. в принципе. Античная телесность имела мифологическую — духовно-телесную — природу. Знаменательно, что христианское откровение о Богочеловеке Христе было воспринято именно эллинской, а не иудейской культурой. Кроме мистического подтекста, связанного с антиаскетическим отношением к телу, мистика реализуется в эпоху Возрождения в религиозной тематике и образах. Особо следует выделить «Божественную комедию» (1307–21) Данте, «Освобожденный Иерусалим» (1580) Т.Тассо, «Потерянный рай» (1667), «Возвращенный рай» (1671) Дж.Милтона. Новое эстетическое сознание соединяется здесь с традициями католической мистики и богословия. Важную роль М. играет в поэтике трагедий У.Шекспира, который по-своему возрождал традицию античной *трагедии рока*, где человек оказывался бессильным перед таинственными силами судьбы. Однако М. переживалось скорее в подтексте и воспринималось более широко — как иррациональное. Своеобразно мистика преломляется в эпоху *барокко*, стремящегося к «соединению несоединимого», что художественно реализовывалось в столкновении фантастики и реальности, античной мифологии и христианской символики. Поэтика барокко тяготела ко всему причудливому, изощренная образность развивала искусство восприятия (трактат «Остромыслие или Искусство изощренного ума», 1642, Б.Грасиан-и-Моралеса). М. как иррациональное исключалось из рационалистической, нормативной эстетики *классицизма*. В качестве внерассудочного М. отчасти появляется в эстетике *сентиментализма*. Мистический подтекст намечался здесь темой смерти и интуицией рока, входящими в эмоциональную модель «священной меланхолии». Возрождение интереса к М. происходит в творчестве романтиков. Универсальная интуиция двоемирия включает в себя двоемирие метафизическое, мистическое. Этим объясняется влечение романтиков к народной фольклорно-мифологической культуре. Решающее влияние на формирование мистического мировоззрения в литературе конца 18 — начала 19 в. оказало творче-

ство И.В.Гёте. В его драматической поэме «Фауст» (1808–31) реализуется единство М. и эмпирического, характерного для мифологической образности. М. изображается здесь как разновидность реальности. Близкий тип образного мышления по-своему конкретизируется в произведениях европейских и русских писателей: Новалиса, Э.Т.А.Гофмана, Дж.Байрона, У.Уитмена, У.Вордсворта, С.Т.Колриджа, У.Блейка, Р.Саути, В.А.Жуковского, Н.В.Гоголя и др. Гностический характер и философское осмысление мистика получает у поздних романтиков Э.А.По, В.Ф.Одоевского (новеллы), М.Ю.Лермонтова (поэма «Демон», 1829–39; стихотворения мистико-религиозного содержания). В рамках реализма М. становится приемом романтического *остранения*, средством философско-психологического анализа действительности и сближается с фантастикой (Гоголь. Нос, 1836; И.С.Тургенев. Клара Милич, 1883; Н.А.Некрасов. Железная дорога, 1864; Достоевский. Двойник, 1846). М. как иррациональное активно используется Достоевским в его романах («Братья Карамазовы», 1879–80). У Достоевского, Л.Н.Толстого, Н.С.Лескова, В.В.Розанова М. реализуется через развитие религиозно-философской проблематики. М. как философское, психологическое и эстетическое становится основой эстетики *символизма*. Теоретики символизма разрабатывают концепцию М. на всех стадиях творческого процесса; погружение в мистический мир — гностика, анамнезис (Вяч.Иванов, А.Белый, А.Блок, М.Волошин); художественное воплощение — символ, музыка как средства закрепления и передачи М.; теургия — уровень художественной реализации, восприятия. На некоторых символистов повлияли оккультные учения Е.Блаватской, А.Безант, Р.Штейнера (прежде всего на А.Белого и М.Волошина). В символизме развивалась мифологическая мистика Ф.И.Тютчева и В.С.Соловьёва. Русские символисты второй волны (Белый, Блок, Волошин) художественно разработали мистические мифологемы: Вечная женственность, Мировая Душа, Родина, богочеловек, Богоземля. Мифологемы символизма развиваются в уникальном мистико-художественном, мифологическом мире Д.Андреева — трактат «Роза мира», поэтический ансамбль «Русские боги» (1933–56). Свой тип символизма сам Андреев определяет как метареализм. Это мистический, мифологический реализм в его исконном понимании.

Лит.: *Булгаков С.Н.* Православие: Очерки учения православной церкви. М., 1991; *Он же.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994; *Джеймс В.* Многообразие религиозного опыта. СПб., 1992; *Лодыженский М.В.* Мистическая трилогия: Сверхсознание. Свет незримый. Темная сила. (1915). СПб., 1992; *Clark J.M.* The great German mystics. Oxford, 1949.

М.В.Яковлев

МИФ (греч. mythos — предание) — древнейшее сказание, являющееся неосознанно-художественным повествованием о важных, часто загадочных для древнего человека природных, физиологических и социальных явлениях, происхождении мира, загадке рождения человека и происхождении человечества, подвигах богов, царей и героев, об их сражениях и трагедиях. М. был порождением определенной фазы в развитии человеческого сознания, пытавшегося художественно, в виде персонификации, отразить действительность и объяснить ее посредством конкретно-чувственных образов и ассоциаций, перцепций, носящих своеобразно логический характер. Принципиальной особенностью М. является его синкретизм — слитность, нерасчлененность различных элементов — художественного и аналитического, повествовательного и ритуального. Мифологическое авторство характеризуется неосознанностью творческого процесса, поэтому М. предстают в качестве созданий коллективного и бессознательного народного творчества. Осознание индивидуального авторства, творческого процесса, развитие критического отношения к содержанию повествования — признаки новой ступени в развитии сознания, для которой характерно вырождение М., распад их синкретизма. Наиболее устойчивым проявил себя повествовательно-художественный аспект, сохранивший свое непосредственное влияние до настоящего времени и послуживший основой для развития сначала *аллегории*, а затем и других форм сознательного творчества. Утратив сакральность, лишившись «объясняющих» функций, М. не утратил художественной силы, сохранился в качестве простого, но необычайно живого, свежего, детски-наивного повествования.

Существует несколько десятков различных определений М., поэтому литературоведческое использование термина «М.» многообразно и противоречиво. Ряд литературоведов определяет М. как один из литературных жанров или модусов (Р.Чейс, Н.Фрай). Другие специалисты отвергают определение М. как жанра словесности, понимая его как цельную систему первобытной «духовной культуры» или «науки», в терминах которой воспринимается весь мир (С.Аверинцев), а также в качестве первобытной «идеологии» (А.Лосев), незрелой древней философии (Б.Фонтенель). К.Юнг видит в М.хранилище человеческого опыта, ценного для всех времен, тогда как З.Фрейд понимает М. как одну из форм суррогативного исполнения желаний. К оценке М. со стороны его психопрагматической функции склонны и сторонники антропологической школы (Э.Тейлор, Дж.Фрезер и их последователи), тогда как представители *«мифологической школы»*. (Я.Гримм, М.Мюллер) акцентировали внимание на творческой художественной стороне М. Специфика М. часто связывается исключительно с характером его общественной функции — одно и то же повествование может функционировать или как развлекательное (сказка), или как серьезное, сакральное, т.е. М. Многозначность термина «М.» усиливается введением в литературоведческий обиход понятия «современный М.», размывающего представление о границах древней мифологии. К мифотворческим временам причисляются эпоха *Возрождения* (Л.Баткин) и период *романтизма* (У.Трой), в качестве «современных М.» рассматриваются произведения модернистов (Р.Барт, Фрай, Д.Затонский). Первые попытки создать «новую мифологию» были предприняты Ф.Шеллингом и *йенскими романтиками*. Вырастающая якобы из «глубин духа», эта мифология с натурфилософией Шеллинга, исходящей из идеи тождества материального и духовного в основе, должна была стать объединяющим центром духовных, культурных, научных, художественных проявлений человека. Хотя искусственный синкретизм и синтез различных элементов в новую мифологию не состоялся, ее поиски и попытки создания энергично продолжаются.

«Современное мифотворчество» связывается обычно с научными теориями, философско-идеологическими доктринами и художественным творчеством — т.е. с тремя основными областями, получившими самостоятельное развитие после распада мифологического синк-

ретизма. В резко отрицательном значении термин «М.» употребляется для обозначения некоторых идеологических, политических, философских учений. Р.Барт называет М. все проявления буржуазной идеологии, а А.Гулыга в качестве «современного М.» называет фашистскую доктрину. Томас Манн, наоборот, следуя немецкой традиции с ее высокой положительной оценкой М., относил к последним не только выдающиеся философские системы (Ф.Ницше), но и творчество наиболее глубоких писателей (И.В.Гёте), хотя и отмечал возможность дегуманизации М.

В литературе 19–20 вв. не только широко используются древние М. (Т.Манн, А.Камю, Ж.П.Сартр), но и предпринимаются попытки создания произведений, структурно и по содержанию сознательно на них ориентированных (Г.Мелвилл, Т.С.Элиот, Дж.Джойс). Подобные произведения часто определяются литературоведами и критиками как М. Однако даже «Моби Дик» (1851) Мелвилла, не говоря уже об откровенно «сконструированных» высокоинтеллектуальных — «Улиссе» (1922) Джойса или «Бесплодной земле» (1922) Элиота, не является М. ни по характеру восприятия читателями, ни по своей функции. Они представляют собой не более чем мифоцентрические или мифопоэтические произведения. Трансисторическое понимание М. ведет к отрицанию его исторических границ и к терминологической путанице. Проблема связи М. и современной литературы наиболее последовательно может быть решена, если учитывать, что, развиваясь из М. как из своего естественного источника и сохраняя видовую связь с ним, литература вместе с тем преодолевала М., прямо отрекаясь от него (Вольтер) или используя его иронически (А.П.Чехов).

Лит.: Литература и мифология / Под ред. А.Л.Григорьева. Л., 1975; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976; *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978; *Козлов А.С.* Структурализм и мифологическое литературоведение США: Проблемы взаимосвязи и интерпретации // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. М., 1981; *Фрай Н.* Критическим путем. Великий код: Библия и литература // ВЛ. 1991. № 9/10; *Frye N.* Fables of identity. N.Y., 1963; *Eliade M.* Aspects du mythe. P., 1963; *Levi-Strauss C.* Mythologiques. P., 1964–71. Vol. 1–4; *White J.J.* Mythology in the modern novel. Princeton, 1971; *Rigghter W.* Myth and literature. L., 1975; *Gockel H.* Mythos und Poesie. Fr./M., 1981. *А.С.Козлов*

МИФОЛОГИ́ЧЕСКАЯ КРИ́ТИКА (англ. myth criticism) — направление в англо-американском литературоведении 20 в., именуемое также «ритуальной», «архетипной» критикой. «Ритуальная» ветвь М.к. берет начало в исследованиях Дж.Фрезера, «архетипная» порождена концепциями К.Юнга. В США, где генезис М.к. во многом предопределен работами швейцарского психолога, ее иногда именуют «юнгианской». Родиной «ритуальной», фрейзеровской ветви М.к. является Англия. Хронологически «ритуальная» критика, работы представителей которой появились в начале 20 в., предшествует «архетипной» юнгианской, заявившей о себе в конце 1910-х. Современная М.к. представляет оригинальную литературоведческую методологию, основанную преимущественно на новейших учениях о *мифе* как решающем факторе для понимания всей художественной продукции человечества, древней и современной. Все литературно-художественные произведения или называются мифами, или в них отыскивается столько структурных и содержательных элементов мифа (мифологем, мифем), что последние становятся определяющими для понимания и оценки данного произведения. Миф, т.о., рассматривается не только как естественный, исторически обусловленный источник художественного творчества, давший ему изначальный толчок, но и как трансисторический генератор литературы, держащий ее в определенных мифоцентрических рамках. В концепции Н.Фрая, изложенной в книге «Анатомия критики» (1957), история мировой литературы понимается как циркулирование по замкнутому кругу: литература сначала отделяется от мифа, развивая собственные, исторически обусловленные модусы, но в конечном итоге снова возвращается к мифу (имеется в виду творчество писателей-модернистов). Мода на миф, своеобразный мифоцентрический тоталитаризм, пришла на рубеже 18–19 вв., сменив презрительное и высокомерное отношение к мифологии со стороны рационалистов-просветителей. В отличие от классицистов, представители *предромантизма* и *романтизма* рассматривали стихийное народное творчество, включая и мифологию, как проявление высшей художественности, отмеченной свежестью и непосредственностью восприятия. Предтечами такого понимания мифа в 18 в. были Т.Блэкуэлл в Англии и И.Гердер в Германии. Доминирующим этот новый подход к мифу стал после появления философских трудов Ф.Шеллинга и литературно-теоретических работ немецких романтиков.

Философские, мировоззренческие трактовки мифа, продолженные вслед за романтиками Р.Вагнером и Ф.Ницше, а в 20 в. нашедшие выражение в диаметрально противоположных подходах к мифологии со стороны Т.Манна, ратовавшего за гуманизм, и теоретиков фашизма, стремившихся использовать миф в узко националистических интересах, были дополнены исследованиями антропологов, лингвистов и социологов.

Мифологическая школа в литературоведении 19 в. претендовала на объяснение ранних, фольклорных форм художественного творчества, выявляя мифологические темы и мотивы в *сказках*, *былинах*, *песнях*. В каждой стране, где существовало это направление, в т.ч. и в России, оно способствовало выявлению глубинных национальных истоков художественного творчества. М.к. 20 в. претендует на большее, стремясь свести всю современную художественную литературу к мифу, не только в генетическом, но и в структурном, содержательном и идеологическом планах.

Первая крупная школа современной М.к. возникла в Англии в начале 20 в. Она была результатом влияния идей Фрезера, английского исследователя древних культур, представителя антропологического направления в науке о мифе. Генезис этого направления связывается с именем француза Б.Фонтенеля, а его расцвет — с деятельностью английской антропологической школы (Э.Тейлор, Э.Лэнг и др.), продолжателем дела которой на рубеже веков был и Фрезер. Он известен многотомной работой «Золотая ветвь» (1890–1915). Если Тейлор разработал теорию «пережитков», Лэнг уделял много внимания проблеме тотема и древних религий, то Фрейзер сосредоточил усилия на изучении магии и связанных с нею сезонных ритуалов, игравших, по его мнению, исключительно важную роль в первобытных обществах и оказавших огромное влияние на художественную культуру древнего человека. Сами ритуалы были художественными действиями, а их словесными эквивалентами стали мифы, среди которых важнейший — миф об умирающем и возрождающемся божестве. Такими божествами были Осирис (у египтян), Адонис

(у греков), Аттис (у римлян). В числе учеников и последователей Фрезера, привлеченных научной глубиной и стилем его исследований, приближающим их к художественным произведениям, оказались многие литературно одаренные люди, попытавшиеся применить его теории в качестве инструмента литературоведческих исследований. Так возникла школа английской М.к., которую более точно можно определить как «ритуальную» критику, ибо первые ее представители были ортодоксальными последователями Фрезера. Они были связаны с Кембриджским университетом, поэтому нередко эту группу называют «кембриджской школой мифокритики». К первому поколению ее представителей относятся Э.Чемберс, Дж.Уэстон, Дж.Харрисон, Ф.Корнфорд и примыкавший к ним Г.Мэррей, работавший в Оксфорде. На более позднем этапе английскую М.к. критику представляли Ф.Рэглан и Р.Грейвс, достаточно твердо ориентировавшиеся на «Золотую ветвь» Фрезера. Выступившие в 1930-е К.Стилл и М.Бодкин не довольствовались позитивистской и эволюционистской направленностью идей Фрезера, тяготея в своих мифокритических построениях к метафизическим и «протоструктуралистским» (Стилл), а также фрейдистско-юнгианским, глубинно-психологическим взглядам (Бодкин).

Первым исследователем, применившим концепции Фрейзера для литературоведческих целей, был Чемберс, опубликовавший в 1903 труд «Средневековая сцена», в котором очевидно стремление дать новое фрейзеровское толкование некоторым элементам средневековой драмы. В последующих работах кембриджских мифологических критиков ритуальный метод анализа постепенно становился доминирующим. Наиболее известными мифокритическими работами 1910–20-х являются «Происхождение аттической комедии» (1914) Корнфорда, «От ритуала к роману» (1920) Уэстона.

Юнгианская ориентация вскоре начинает соперничать с фрейзеровской, а затем и вытеснять ее. Свидетельством тому может служить книга Бодкин «Архетипы в поэзии» (1934). Сам термин «*архетип*», хотя он и не был придуман К.Юнгом, в широкий литературоведческий обиход введен именно им. Архетип в понимании Юнга — основное, хотя и бессознательное средство передачи наиболее ценного и важного человеческого опыта из поколения в поколение. Архетип — производное и составная часть «коллективного бессознательного», которое цюрихский психолог противопоставлял индивидуальному бессознательному З.Фрейда. В «коллективном бессознательном» аккумулирована, по мнению Юнга, вся мудрость человечества. Уже этим одним Юнг противопоставлял свое учение ранним фрейдистским концепциям с их трактовкой «бессознательного» как резервуара подавленных эротических влечений, по своей природе узко эгоистических и общественно деструктивных. Идеальным проявлением «коллективного бессознательного» (по мысли не только Юнга, но и Ф.Шеллинга) были мифы, образы которых превратились в архетипы, стали основой всего последующего художественного творчества. Развитие современного искусства и литературы мыслится Юнгом как извлечение художником из запрограммированного в нем бессознательного более или менее замаскированных, «осовремененных» неизменных сущностей — «первоначальных образов», или архетипов. Архетипом Гамлета был Орест. Шекспир извлек этот образ из бессознательного, а не осознанно нарисовал копию, имея перед глазами модель. Работы Мэррея и Бодкин свидетельствовали о начале нового, глубинно-психологического юнгианского течения в английской М.к., хотя ее фрейзеровское начало и не было полностью отвергнуто. Об этом свидетельствуют, в частности, работы достаточно ортодоксальных последователей Фрезера: Рэглана и Грейвса, который в книге «Белая богиня» (1958), используя лунарную теорию мифа, во многом (как и в своих стихах) опирался и на ритуалистические концепции, разработанные в «Золотой ветви».

Особое место среди английских мифокритиков занимает Стилл, получивший известность после публикации книги «Вечная тема» (1936). В определенной степени продолжая эволюционистские традиции фрейзеровской школы, в частности, определяя ритуал и миф как нечто единое, что служит основой современного творчества, он вместе с тем преодолевает отчетливо выраженный позитивизм первых кембриджских мифокритиков. Стилл интересуется высшими духовными проявлениями человека, причем на всех стадиях его развития. Он, как и Лэнг, считает, что идея святости была присуща людям всегда и что поэтому «вечной темой» художественного творчества всех эпох является повествование о духовном падении и последующем моральном возрождении (а не просто о телесном умирании и воскресении, как считали ортодоксальные последователи Фрейзера). Очевидна библейская ориентация Стилла при определении «вечной темы», или мономифа, лежащего в основе всей современной литературы. Эта ориентация позволяет говорить о Стилле как об одном из основоположников религиозного течения в современной М.к., предшественнике работающих в США Дж.Кэмпбелла и М.Элиаде — крупнейших представителей этого течения. Современная М.к. получила наибольшее распространение в США; во Франции и Германии мифокритическая методология использовалась лишь в работах отдельных авторов, не став заметным течением в литературоведении. Речь идет именно о М.к., а не об учениях о мифе, появившихся в странах континентальной Европы даже в большем объеме, чем в Англии и США. Первые работы американских мифокритиков появились в конце 1910-х. Они были вызваны к жизни начавшими распространяться в США идеями К.Юнга. Типично юнгианским исследованием была статья Э.Тейлора «Шелли как мифотворец» (1871), появившаяся в «Журнале психопатологии», одним из первых начавшем печатать литературоведческие работы фрейдистского и юнгианского направления. Проникновение фрейзеровской методологии в литературоведение США начинается лишь с конца 1930-х, но в последующие десятилетия эта методология успешно соперничала с юнгианскими подходами. Учение Юнга о бессознательных каналах передачи художественного опыта давало возможность последователям Фрейзера преодолеть очевидную слабость их методологии. Отпадала необходимость в трудных поисках средств и путей передачи древних традиций.

Первым крупным американским мифокритиком является У.Трой, работы которого стали появляться в печати с конца 1930-х. В отличие от работ английских мифокритиков, Трой использует мифологический метод для анализа самой современной литературы, и не только для анализа творчества отдельных писателей, но и литературных направлений. Он стремится показать,

напр., что *романтизм* был не более чем «возрождением мифа в сознании Запада». Большое влияние на становление и развитие американской мифологической критики оказали работы Р.Чейза и Н.Фрая, выступивших в качестве как исследователей литературы, так и теоретиков рассматриваемой методологии. Чейз решительно осудил все попытки определить мифологию как древнюю идеологию. Миф — это только художественное произведение и ничего более, — утверждал исследователь. Фрай сочетает эволюционистский подход к мифу с элементами структурализма, широко использует как фрейзеровский, так и юнгианский подходы. Миф он представляет тем ядром, первичной клеточкой, из которой развивается вся последующая литература, возвращаясь на определенном витке к своим первоистокам. Модернистскую литературу Фрай понимает как новую мифологию. Мифоцентризм, по мысли Фрая, даст науке о литературе твердую основу, ибо «критика остро нуждается в координирующем принципе, в центральной концепции, которая, подобно теории эволюции в биологии, помогла бы осознать литературные явления как части одного целого» (Фрай, 16). Фрай повторяет вслед за Юнгом, что «первобытные формулы», т.е. «архетипы», постоянно встречаются в произведениях классиков, и, более того, существует общая тенденция к воспроизведению этих формул. Он даже определяет «центральный миф» всего художественного творчества, связанный с природными циклами и мечтой о золотом веке, — миф об отъезде героя на поиски приключений. Вокруг этого центра, по мысли Фрая, вращается вся литература с ее центростремительными и центробежными потенциями.

Опираясь на теоретические работы Чейза и Фрая, а также на исследования мифа Элиаде, Б.Малиновского, американская М.к. в 1940–60-е стала одним из ведущих литературоведческих направлений в своей стране. Ее использовали исследователи драмы (Ц.Барбер, Г.Вотс, Г.Вейзингер, Ф.Фергюсон, Т.Портер) и романа (Р.Кук, Ю.Франклин, Ф.Янг, Л.Фидлер, Дж.Луфборо). В меньшей степени применялась мифокритическая методология для анализа поэтических произведений. Мифологические критики в различных странах, в т.ч. и в России, много сделали в исследовании генезиса и типологических аспектов литературы, природы общечеловеческих «вечных» образов, символов, тем, конфликтов, в выявлении художественных инвариантов в литературах различных эпох.

Лит.: Литература и мифология / Под ред. А.Л.Григорьева. Л., 1975; *Козлов А.С.* Структурализм и мифологическое литературоведение США: Проблемы взаимосвязи и интерпретации // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. М., 1981; *Он же.* Мифологическое направление в литературоведении США. М., 1984; *Фрай Н.* Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987; *Грейвс Р.* Белая богиня. М., 2000; *Weston J.L.* From ritual to romance. Cambridge, 1920; *Bodkin M.* Archetypal patterns in poetry. N.Y., 1958. *А.С.Козлов*

МИФОЛОГИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА — научное направление, возникшее в эпоху *романтизма*. Концепции М.ш. основаны на эстетике Ф.Шеллинга и братьев А. и Ф.Шлегелей, согласно которой мифология была источником и «ядром» искусства. Применительно к фольклору эту идею разработали *гейдельбергские романтики* (Л.Арним, К.Брентано, Й.Гёррес). Наиболее полное выражение методология М.ш. приобрела в деятельности братьев В. и Я.Гримм. Согласно их теории, из мифа в процессе его эволюции возникли *сказка*, *эпос*, *легенда* и другие виды фольклора, который в целом является бессознательным и безличным творчеством коллективной «души народа». Последователи М.ш. — А.Кун, В.Шварц, В.Маннхардт (Германия), М.Мюллер, Дж.Кокс (Англия), А.де Губернатис (Италия), А.Пикте (Швейцария), М.Бреаль (Франция), А.Н.Афанасьев, Ф.И.Буслаев, О.Ф.Миллер (Россия). В М.ш. различают два течения: «этимологическое» (лингвистическая реконструкция мифа) и «аналогическое» (сравнение мифов, сходных по содержанию). В России принципы лингвистического изучения мифологии применил Буслаев в работах 1840–50-х (собраны в книге «Исторические очерки русской народной словесности», 1861. Т. 1–2). Солярно-метеорологическая теория разработана Миллером («Илья Муромец и богатырство Киевское», 1869). Своеобразным синтезом различных теорий М.ш. был труд Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1866–69. Т. 1–3). Воздействие М.ш. ощущается в ранних работах А.Н.Пыпина и А.Н.Веселовского. Впоследствии Буслаев, Пыпин и Веселовский отошли от М.ш. и подвергли ее научной критике. Некоторые идеи М.ш. разделял А.А.Потебня, однако он отрицал теорию М.Мюллера о «болезни языка» как источника мифологических образов. Методология и теория М.ш. не приняты последующим развитием науки, но ее историческое значение велико, поскольку она способствовала активному изучению фольклора, заложила основы сравнительной мифологии и поставила ряд существенных теоретических проблем в фольклористике.

Лит.: *Гайм Р.* Романтическая школа. М., 1891; *Нетушил И.* Мифологические теории // Мирный труд. 1902. № 2; *Кагаров Е.* Очерк современного состояния мифологической науки // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5; *Жирмунский В.М.* Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков // Записки неофилологического общества. 1915. Вып. 8; *Гусев В.Е.* Проблемы фольклора в истории эстетики. М.; Л., 1963; Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. *В.Е.Гусев*

МНОГОСОЮ́ЗИЕ, полисиндетон — повтор союза, ощущаемый как избыточный и употребляемый как выразительное средство, обычно — в положении *анафоры*: «И блеск, и шум, и говор волн» (А.С. Пушкин). Противоположная фигура — *бессоюзие* (асиндетон).

М.Л.Гаспаров

МОДЕРНИ́ЗМ (фр. moderne — новейший) — эстетическая концепция, сложившаяся в 1910-е и особенно интенсивно развивавшаяся в межвоенное двадцатилетие. Отдельные исследователи связывают возникновение М. с творчеством французских «*про́клятых поэтов*» 1870-х (П.Верлен, А.Рембо) или даже с публикацией книги Ш.Бодлера «Цветы Зла» (1857). Однако более принята точка зрения, согласно которой М. складывался в результате пересмотра философских основ и творческих принципов художественной культуры 19 в., происходившего на протяжении нескольких десятилетий, вплоть до первой мировой войны. Об этом пересмотре свидетельствует история таких школ и направлений в европейской культуре, как *импрессионизм*, *символизм*, новая драма, кубизм, *имажизм*, *футуризм* и ряд других, менее значительных. При всех, порою резких, различиях программ и манифестов, эти школы объединяет восприятие своей эпохи как времени необратимых исторических перемен, сопровождающихся крахом верований

и духовных ценностей, которыми жили предшественники. Возникшее на этой почве убеждение в необходимости радикального обновления художественного языка классического *реализма* дало основной импульс становлению М. как эстетической доктрины.

М. формируется в условиях приближающегося социально-исторического кризиса невиданных масштабов, апогеем которого стала мировая война. Эта атмосфера усиливает ощущение беспочвенности либерально-гуманистического умонастроения и верований в неуклонный общественный прогресс, которыми жил 19 в. Становится все более очевидным банкротство преобладавшего в те времена позитивистского миропонимания. Новые концепции в естествознании и в гуманитарных областях приводят к существенному изменению картины мира, непосредственно отзываясь и в искусстве М., философской установкой которого становится движение «a realibus ad realiora» («от реального к реальнейшему»). Принцип постижения сокровенного смысла за эмпирикой явлений и вещей отвечал духу этой культуры, художественные идеи которой близки тем философским учениям и научным доктринам периода формирования М., где поиск «реальнейшего» приводит к коренной ревизии позитивистских принципов и положений, основывающихся только на изучении «реального». Особую важность для творчества последователей М. имели концепция «*потока сознания*», экспериментально разработанная, а затем теоретически обоснованная в «Принципах психологии» (1890) американским философом У.Джеймсом, учение об интуиции и интерпретация жизненных процессов по аналогии с процессами сознания, предложенные в работах французского мыслителя А.Бергсона («Непосредственные данные сознания», 1889; «Творческая эволюция», 1907), доктрина психоанализа, созданная австрийским психологом З.Фрейдом («Я и Оно», 1923). Широкое воздействие на литературу и искусство М. оказала теория *архетипов* (образов, выражающих коллективное бессознательное), которую разработал К.Юнг, швейцарский последователь (а затем антагонист) Фрейда. Объективно некоторые особенности художественного видения М. (в частности, трактовка времени и пространства) обладают общностью с теорией относительности (1915) А.Эйнштейна.

Несмотря на отсутствие программного документа, сформулировавшего главные отправные посылки и эстетические устремления М., развитие этого направления в художественной культуре Запада и России выявляет устойчивость свойственных ему особенностей, позволяющих говорить об определенной художественной системе (в ряде работ предпочтение отдано другому термину — художественный *метод*). М. всегда с большей или меньшей последовательностью отказывается от принципа репрезентации, т.е. изображения действительности в системе реально присущих ей связей, которые воссоздаются под знаком достоверности и жизнеподобия, и неизменно противопоставляет этому принципу подчеркнутую условность картины, строящейся на идее художественной деформации, алогизма, игры смыслами: этим подчеркивается невозможность конечных, непререкаемых истин о мире и человеке. Жизненный факт воспринимается искусством М. не как данность, а обязательно как проблема. Господствует состояние «эпистемологической неуверенности» и признается неосуществимой та завершенность и аутентичность воссоздания мира во всем богатстве его связей, которая была главной творческой задачей для художественной культуры 19 в., развивавшейся в границах эстетики классического реализма. Для М. характерно пристрастие к изображению действительности как хаоса и абсурда; личность чаще всего описана в контексте ее отчужденности от социума, законы которого ею воспринимаются как непостижимые, алогичные и иррациональные. Ситуация отчуждения, с которой человек сталкивается и в общественной, и в частной жизни, постоянно убеждаясь в невозможности реального взаимопонимания и диалога с другими, порождает комплекс «несчастного сознания», воссозданный во многих наиболее значительных произведениях М., начиная с творчества Ф.Кафки.

Эта ситуация провоцирует как радикальный бунт против трагического — ввиду его онтологической бессмыслицы — «человеческого удела» (обычная проблематика литературы *экзистенциализма*), так и философскую рефлексию, итогом которой становится образ действительности как вечно повторяющегося круговорота, когда вновь и вновь выясняется, что личность, затерянная в «толпе одиноких», безнадежно утратила чувство осмысленности и целенаправленности своего существования (романы Дж.Джойса). Сознающий собственную нецелостность, герой литературы М. особенно напряженно размышляет о проблемах самоидентичности и приходит к убеждению, что для него стал невозможен выстроенный, завершенный, внутренне органичный образ самого себя. Разорванность, фрагментарность духовного и эмоционального опыта может ощущаться им элегически, с оттенком драматизма («субъективная эпопея» М.Пруста, проза В.Набокова американского периода), но подчас приобретает в М. и трагифарсовую трактовку с преобладанием элементов «*черного юмора*» (*театр абсурда* Э.Ионеско и С.Беккета, романы Дж.Барта и Т.Пинчона).

Пародирование некоторых наиболее укорененных философских и художественных верований, отличавших эпоху классического реализма, составляет важный элемент многих произведений М., начиная с самых ранних (драматургия и проза А.Жарри), и является неотъемлемой частью творческой программы таких школ, принадлежащих истории М., как *дадаизм* и *сюрреализм*. Вместе с тем для крупнейших представителей М. характерно стремление опираться на переосмысленные ими явления художественной культуры 19 в., которые в их трактовке, предопределенной творческими принципами самих толкователей, оказываются выведенными за рамки реалистической эстетики (так А.Белый прочитывает Н.В.Гоголя, оказавшего сильное влияние на его прозу, а Пруст сходным образом усваивает важные для него уроки Г.Флобера, у которого перенимается прежде всего, если не исключительно, идея произведения, свободного от любого рода идеологии и дидактики). В диалоге с традицией М. особое внимание уделяет литературе *романтизма*, в которой он обнаруживает некоторые мотивы и художественные идеи, получившие широкое развитие в его собственной практике, — власть отчуждения, исчезнувшая целостность жизненного опыта, зарождающаяся на этой почве «романтическая ирония».

Ранний М. отличается стремлением построить и художественно обосновать собственную концепцию человеческого опыта «в наше время» (так озаглавил первую

книгу Э.Хемингуэй, в молодости близкий М.). Эта концепция, требующая преодоления устаревшего, на взгляд приверженцев М., принципа «миметической референциальности» (т.е. осознанной соотнесенности художественного произведения с кругом явлений объективной реальности, признаваемых наиболее существенными для ее понимания), призвана выразить новое самосознание литературы, озабоченной не проблемами достоверного воссоздания действительности, но ракурсами и уровнями восприятия жизненного опыта. Однако еще признается, что этот опыт обладает определенного рода духовным содержанием («метафизика реальности»), а иногда писатели, принадлежащие М., даже находят в этом опыте, как Т.С.Элиот, некий трансцендентный смысл. Но по мере развития М. эта проблематика начинает играть менее значительную роль, уступая место самоценным экспериментам с художественным языком, которые приобретают все более формалистический (французский «*новый роман*», возвестивший программу борьбы с «ересью изобразительности»), а иногда и разрушительный характер (поздний С.Беккет, пришедший к идее «литературы молчания», т.е. к отказу от творчества, подменяемого пустыми страницами как жестом неприятия мира). Американский исследователь М. и последующей стадии «*постмодерна*» И.Хассан пишет, что на этой стадии, в отличие от «классического периода» М., в литературе становится возможным все, включая и «ритуальное уничтожение языка», и исчезают «метафизика», «трансценденция», «телеологичность», присущие художественной практике М., если, не игнорируя принципиальных различий между ними, говорить о Джойсе, Элиоте или Э.Паунде. Все они, а также английские писатели, примыкавшие к сложившейся в 1910-е группе «*Блумсбери*» во главе с В.Вулф, сыграли важную роль в разработке наиболее существенных положений литературной программы М., которая предполагала новые принципы построения художественного универсума (мифологизм, подчеркнутая субъективность индивидуального восприятия и переживания реальности, множественность обликов и трудность самоидентификации героя, обязательные и пространные отсылки к «культурной памяти», присутствующие непосредственно в тексте произведений, а нередко даже конструирующие этот текст). Существенное значение для писателей, принадлежавших к этому кругу (а впоследствии и для эстетики М. в целом), приобрели интенсивно ими развивавшиеся философские идеи Дж.Мура, чья работа «Принципы этики» (1903) доказывала невозможность разграничения критериев добра и зла на основании доктрин социальной эволюции или естественных, общепринятых норм, а также положения неогегельянца Ф.Г.Брэдли, изложенные в трактате «Видимость и реальность» (1893). Эта работа подвергла критике концепции самодостаточности эмпирического познания действительности и объявила недостоверным или, во всяком случае, неокончательным любое знание о ней, игнорирующее специфику преломлений реальности в индивидуальном восприятии.

Необходимую содержательную точность понятию М. придал Элиот. Ощущение кризиса идей и исчерпанности художественных возможностей, воплотившихся в искусстве классического *реализма*, у Элиота и близких ему по взглядам художников (П.Валери, Г.Бенн) перерастало в уверенность, что завершилась определенная эпоха в культуре, отмеченная господством гуманистической доктрины. Новая система философско-эстетических идей, в которой осуществляется поиск изобразительных форм, аутентичных для 20 в. (т.е. реализован принцип «современного видения», нормативный для М.), складывается у писателей подобной ориентации под знаком всесторонней критики гуманизма, которому противопоставляется апология надличностного творчества, противостоящего культу «декламирующей личности», которой не дано постичь высшие смыслы бытия. Передавая смятение личности, вместе с крахом гуманизма утратившей свои духовные опоры, аутентично воссоздавая «несчастное сознание», в котором происходит «непрерывное амальгамирование разнородного опыта», творчество, согласно Элиоту, становится противодействием отчаянию, выходом из тупика, приобщением к миру непреходящих нравственных и культурных ценностей. «Магистральный сюжет» произведений М., ориентированных на принцип «надличностного творчества», определен стремлением за воссоздаваемым хаосом «катастрофической» реальности обнаружить присутствие культурной традиции и активность духовных начал, которые придают бытию осмысленность и телеологичность. Поэтика, аутентичная для этого «сюжета», чаще всего представляет собой сплав трагедийности, *пародии*, лиризма, понятийных и визуальных ассоциаций, резко специфичный у каждого крупного художника (особенно органичным он оказался в одном из программных произведений М. — поэме Элиота «Бесплодная земля», 1922). Для данной поэтики характерно широкое использование *мифа* или мифологических реминисценций (ими подчеркивается устойчивость, «вечность» главных коллизий, проступающих через кажущуюся бессмыслицу «реального»), а также идея потока сознания, пришедшая на смену прежнему представлению о психологической устойчивости и однородности реакций индивидуума на внешний мир.

Новая система способов изображения и художественных ходов в литературе М. утверждается вместе с новым пониманием человека, когда наиболее существенным оказывается все личностное, нетиповое, выходящее за пределы социальной детерминированности (в этом отношении особую важность представлял опыт Д.Г.Лоуренса). Интроспекция, отмеченная особенно заинтересованным вниманием к области подсознательного, как и к образам-архетипам, становится способом проникнуть в сокровенные человеческие побуждения, приблизившись к истине и о природе человека, и о характере его связей с универсумом. «Ткань идей» в искусстве М. приобретает намного более существенное значение, чем попытки воссоздать «ткань действительности» в жизнеподобном облике. Художественная условность в самых разнообразных ее проявлениях доминирует в этой литературе, приверженной подчеркнуто субъективному изображению мира — нередко с ярко выраженными элементами *игры*, *иронии* и *травестии*. Подчас (напр., в *сюрреализме*) пародийное начало сочетается с отчетливо выраженной идеологической тенденцией: искусство осознается как мощное средство разрушения стереотипов и фобий логизированного, плоско рационалистического мышления.

С ходом времени в искусстве М. усиливается изначально ему присущее восприятие современности как

эпохи, когда ослабевают связи между людьми и всеобъемлющим становится *отчуждение*, делающее личность бессильной перед лицом абсурда, воцарившегося в общественной жизни. Эта ситуация сопровождается нарастанием в литературе М. устремлений к герметичности, фактической бессодержательности творчества, широко затронувших и поэзию (американская школа объективизма), и драматургию (*театр абсурда*, в особенности на поздней стадии развития), и прозу. Путь Джойса от «Дублинцев» (1914), книги, воплотившей некоторые основные эстетические идеи М., но вместе с тем создающей пластичный образ определенного социума, к «Поминкам по Финнегану» (1939), полностью замкнутым сферой экспериментов с композицией, точкой зрения и языком, может рассматриваться как пример эволюции, типичной для М. в целом.

Долгие годы считавшийся в западной эстетике некорректным для описания художественного процесса, термин М. утвердился в 1980-е не только в работах по истории литературы и искусства, но и в исторических трудах, где все более принятой становится концепция «модернистского сознания», определяющего характер целой эпохи, границы которой простираются от рубежа 19–20 в. до последней трети 20 в., когда вступает в свои права «постмодернистское время». Однако более принятым все-таки остается взгляд на М. как на явление, существенное для эстетики и истории художественной культуры на новейшем этапе развития. Универсальность М. как единственной эстетической системы, воплотившей «дух современности», проблематична, а возможность объективно воссоздать картину движения литературы и искусства в 20 в., исходя из приоритета М. как эстетики и направления, представляется лишь чисто гипотетической даже наиболее убежденным приверженцам доктрины, связывающей с М. все новые черты художественной культуры последнего столетия. В действительности М. существовал как эстетическая концепция и как направление в ряду других концепций и направлений, вступая с ними во взаимодействие, часто принимавшее сложный и даже драматический характер. Об этом свидетельствует наследие многих крупнейших художников 20 в. (В.Набоков, А.Камю, У.Фолкнер, Г.Гессе, О.Хаксли, Г.Гарсиа Маркес, С.Прокофьев, Ф.Феллини и др.), в разные периоды своей творческой жизни тесно соприкасавшихся с кругом идей и верований М., однако в целом ему не принадлежащих, хотя можно отметить несомненную родственность искусству М. как той проблематики, которая оставалась у них преобладающей, так и ряда используемых ими эстетических средств. Вместе с тем миф о всеохватном и подавляющем воздействии М. на современную художественную культуру опровергается творчеством некоторых самых значительных ее представителей, сохранивших твердую приверженность традиции, ассоциируемой с классическим реализмом или с романтизмом (И.Бунин, В.Ходасевич, А.Платонов, Дж.Стейнбек, П.Лагерквист, Г.Грин).

Лит.: Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Под ред. Л.Андреева. М., 1986; Современный роман / Отв. ред. Е.А.Цурганова. М., 1990; *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте. М., 1995; *Бланшо М.* От Кафки к Кафке. М., 1998; Modernism: 1890–1930. / Ed. M.Bradbury, J. McFarlane. Harmondsworth; N.Y., 1976; *Davis A.* An annotated critical bibliography of modernism. Brighton, 1982; *Karl F.* Modern and modernism. 1885–1925. N.Y., 1985; *Bergonzi B.* The myth of modernism and twentieth century. Brighton, 1986.

А.М.Зверев

МОДЕРНИ́ЗМ ИСПАНОАМЕРИКА́НСКИЙ (исп. modernismo) — специфическое для культуры Испанской Америки течение, обозначившееся в художественном сознании рубежа 19–20 вв. Типологически сополагается с эстетикой «модерна» («Ар нуво»). Находясь на пересечении многих идейно-художественных орбит своего времени — запоздалого *романтизма*, *символизма*, парнасства (см. «*Парнас*»), испанского философско-эстетического краусизма, декадентских веяний, — М.и. совокупно ассимилировал разнородные литературные формы с целью выработки собственного языка, способного выразить культурную индивидуальность Испанской Америки. Провозвестниками новой эстетики были кубинцы Х.Марти, Х. дель Касаль и мексиканец М.Гутьеррес Нахера. Признанный вождь движения — никарагуанец Р.Дарио, опубликовавший в 1888 сборник стихов «Лазурь», название которого воспринималось как символ и знамя нового искусства. Расцвет М.и. пришелся на 1900-е, когда на сцену выходят боливиец Р.Хаймес Фрейре, аргентинец Л.Лугонес, колумбиец Г.Валенсиа, мексиканцы Х.Х.Таблада, А.Нерво, С.Диас Мирон и М.Х.Отон. 1900 ознаменован появлением «Ариэля» Х.Э.Родо, в котором уругвайский мыслитель обосновал философско-эстетическую программу модернизма. С этого момента начинается взлет высокого модернизма, хотя некоторые ведущие мастера будут активно творить еще два десятка лет в сопряжении-отталкивании с эстетикой *авангардизма*.

М.и., совершивший основные завоевания в области художественной формы на почве поэзии, первоначально заявил себя в прозе, вернее, в тех гибридных, поэтизированных формах, с которыми начинали экспериментировать Гутьеррес Нахера и Марти. Жанровые проявления модернизма включают в себя, помимо поэзии, новеллистический опыт, богатую эссеистику и синтезный жанр «*хроник*». Ощущение всеобщего сдвига, вовлеченности в стремительный вихрь всемирного круговращения создавали новый образ мира, динамика которого воспринималась как циклическая ритмическая гармония, подчиняющая себе все сущее. Онтологический масштаб художественного мышления модернистов обусловливал создание грандиозных мифообразов; взывал либо к с творению идеала (мифотворчество) духовным усилием, либо к претворению идеала в собственном мифологизируемом облике (жизнетворчество). Эстетика жизнетворчества подразумевала неосознанное стремление творческой личности к ощущению себя субъектом действия, хотя бы и в экстраполированном пространстве искусства. Упования на новый идеал концентрировались в образе-символе Поэта, содержавшем специфически модернистскую апологию индивидуализма. Концепция Поэта составляет стержень творчества всех представителей модернизма. Поэт в их произведениях выступает как творец-демиург, преобразователь мира, титан, герой, воитель, обладатель истины, воплощение природной чистоты, национальной индивидуальности, сути латиноамериканского бытия. Титанизм образа Поэта заставляет модернистов привлекать для его выражения мифологемы Прометея, Христа, пророков. Эстетика М.и. основана на заимствовании инокультурных форм. При этом осуществляется не механическое заимствование, но парафрастическое обыгрывание, травестирование культурной модели. Травестийный *парафраз* выступает как структурообразующий принцип на всех уровнях модернистской поэтики, в которой смыс-

ловой акцент оказывается сдвинут с логического центра на деталь, с субъекта на атрибут, самостоятельное значение обретают фон, атмосфера, способ ритмической, композиционной организации.

М.и. явился первым индивидуальным выражением самосознания Испаноамерики как своеобразной цивилизационной формации. Он способствовал процессу культурообмена между Старым и Новым Светом, в результате которого состоялась — впервые после отпадения американских колоний от иберийской метрополии — новая духовная интеграция двух миров, обязанная стремлению Америки к осознанию себя субъектом исторического бытия.

Лит.: *Осповат Л.С.* Испаноамериканская поэзия конца XIX — начала XX века // Флейта в сельве. М., 1977; *Гирин Ю.Н.* Идейно-эстетические основы испаноамериканского модернизма // История литератур Латинской Америки. М., 1994; *Henriquez Ureña M.* Breve historia del modernisino. México; Buenos Aires, 1954; *Gullón R.* Direcciones del modernismo. Madrid, 1963; Estudios criticos sobre el modernismo. Madrid, 1968; El Modernismo / Ed. L.Litvak. Madrid, 1975; Modernismo visto por los modernistas. Madrid, 1980; Nuevos asedios al modernismo / Ed. I.Schulman. Madrid, 1987. *Ю.Н.Гирин*

МОЛИ́ТВА см. *Литургическая поэзия.*

«МОЛОДА́Я А́ВСТРИЯ» (нем. «Junges Österreich») — обобщающее название, объединяющее свободомыслящих, либерально и революционно настроенных австрийских поэтов и писателей предмартовской (накануне революции 1848) эпохи. Наиболее видные представители — А.Майснер, М.Хартманн и Х.Роллет. Среди старшего поколения оппозиционно настроенных писателей, во многом подготовивших «М.А.», — Анастазиус Грюн (псевдоним графа Антона Александра фон Ауэршперга, 1806–76), автор сборника стихотворений «Прогулки венского поэта» (1831), выступавший против режима Меттерниха, за просвещенную конституционную монархию, религиозную терпимость, свободу слова, социальную гармонию народа и дворянства, Карл Бек (1817–79), один из первых австрийских «предмартовцев», в стихах которого («Ночи. Закованная в броню лирика», 1838) звучали настроения «*мировой скорби*», а в образе Агасфера, Вечного Жида, воплощена мечта о свободе. Альфред Майснер (1822–85) — лирик, романист, драматург, автор романного цикла «Жижка» (1846), запрещенного австрийской цензурой. Как и прочим поэтам «истинного социализма», ему были свойственны филантропические иллюзии и утопические представления о социализме. В ранних стихах («Новые рабы» и «Демос», оба 1844) воспевал «отбросы» большого города, бродяг и проституток, требуя защиты прав человека. Испытал значительное влияние Грюна. Мориц Хартманн (1821–72) создавал проникнутые симпатией образы «простых» людей. Автор запрещенного австрийской полицией поэтического сборника «Чаша и меч» (1845), прославлявшего гуситов. В духе злой сатиры осудил половинчатость и слабость Франкфуртского Национального собрания в сборнике стихотворений «Рифмованная хроника монаха Маврикия», 1849), до конца жизни оставшись верным политическим идеалам своей юности. Херманн Роллет (1819–1904) — автор стихотворения «Немецкая весна», в абстрактно-аллегорической манере отразившего начальную стадию революции 1848–49.

Лит.: Junges Österreich / Hrsg. M.Pietra. Amsterdam, 1980.

А.В.Дранов

«МОЛОДА́Я АМЕ́РИКА» (англ. «Young America») — литературно-критическая группировка в Нью-Йорке, заимствовавшая свое название от возникавших в то время в Европе литературных и общественных организаций («Молодая Италия», 1831, «Молодая Англия», 1833; «*Молодая Германия*», 1834). Весной 1836 четверо молодых людей: Эверт Дайкинк (приобретший в дальнейшем известность как журналист и критик), Джерри Оулд, Уильям Джонс и Рассел Треветт организовали в Нью-Йорке клуб для литературных бесед, который назвали по первоначальному количеству его участников «Тетрактис». Вскоре к ним присоединились Корнелиус Мэтьюс, снискавший позднее известность как романист и драматург, Джордж Дайкинк (брат Эверта) и некоторые другие критики и писатели. Клуб вошел в историю под именем «М.А.», издававшийся им журнал «Арктур» (1840–42) сыграл существенную роль в развитии романтической эстетики в США и был, по мнению Э.А.По, одним их лучших журналов страны. Журнал вел борьбу за утверждение принципов национальной американской литературы. Один из наиболее активных деятелей «М.А.» — К.Мэтьюс развивал на страницах «Арктура» теорию американской драмы, основанной на традициях фольклорного юмора.

Взгляды младоамериканцев не составляли органического целого, однако члены «М.А.» участвовали во всех литературных спорах того времени. Американская критика разделилась на два лагеря: «демократов-националистов», к которым принадлежали и младоамериканцы, и «вигов-универсалистов», группировавшихся вокруг журнала «Нью-Йорк ревью». Для младоамериканцев понятие «американская литература» означало «новую литературу для нового человека в новый век». Для консервативных, «вигских», как их тогда называли, журналистов понятие «американская литература» ассоциировалось с представлением о крушении милых их сердцу патриархальных устоев и воцарении нового порядка, именуемого «анархия большинства». Редактор журнала «Никербокер мэгезин» Льюис Кларк, ревностный сторонник «вигов-универсалистов», вел в своем журнале кампанию против ограничения американской литературы национальной тематикой, ставя в пример В.Ирвинга и Г.У.Лонгфелло с их постоянным обращением к европейской жизни. Одно из наиболее ярких выступлений «М.А.» в полемике с Кларком и его сторонниками — речь Мэтьюса «Отечественные писатели, отечественные книги и отечественная критика», произнесенная 30 июня 1845. Среди младоамериканцев не было согласия по поводу того, существует ли американская литература. Журнал «Демокретик ревью» (1837–59), на страницах которого получали выражение идеи младоамериканцев, утверждал, что в стране развивается своеобразная национальная литература. К концу 1840-х «М.А.» распалась. Ее значение в культуре США определяется тем, что она впервые выступила с программой национального американского искусства. Воздействие идей «М.А.» испытали Г.Мелвилл, Дж.Г.Уитьер и особенно У.Уитмен, разделявший национальную программу «М.А».

Лит.: *Ковалёв Ю.В.* «Молодая Америка». Л., 1971; *Николюкин А.Н.* Американские писатели как критики. М., 2000; *Stafford J.* The literary criticism of «Young America»: A study in the relationship of politics and literature. 1837–1850. Berkeley; Los Angeles, 1952.

А.Н.Николюкин

«МОЛОДА́Я БЕ́ЛЬГИЯ» (фр. «Jeune Belgique») — бельгийская литературная группа, созданная в 1880 и объединившаяся вокруг одноименного журнала. М.Валлер (организатор и редактор), Ж.Экоуд, Ж.Роденбах, А.Жиро и Э.Верхарн полагали возможным и необходимым поощрение самостоятельной бельгийской франкоязычной литературы, независимой от французской. Эти авторы приветствовали и прославляли творчество умершего в неизвестности Ш.де Костера, воскресившего в высокой прозе легенду об Уленшпигеле. Национальное начало они видели в произведениях бельгийских авторов — К.Лемонье, Э.Пикара, О.Пирмеза. Молодые начинающие поэты поклонялись натуралисту Лемонье, приблизившись позднее, с точки зрения формы, к парнасцам и признав «Песни Мальдорора» (1868–69) Лотреамона. К 1893 к журналу присоединились И.Жиро и И.Жилкэн, начавшие критику *декаданса*. Дух журнала подхватили другие издания начала века: «Дюрандаль» (1894–1914); «Независимый журнал» (1898–99); «Лицо жизни» (1908–11); «Маска» (1910–14).

Лит.: *Веселовская М.* «Молодая Бельгия» // Молодая Бельгия. СПб., 1907.

О.В.Тимашева

«МОЛОДА́Я ВЕ́НА» (нем. «Wiener Moderne») — кружок австрийских поэтов, писателей, журналистов и литературных критиков (Вена, 1891–97) во главе с Германом Баром (1863–1934), объединившихся вокруг журналов «Модерне рундшау» (1890–91) и «Винер рундшау» (1896). Противопоставляя себя эстетике *натурализма*, участники «М.В.» разделяли позиции различных литературно-художественных течений — *символизма*, *импрессионизма*, *неоромантизма*, *декаданса*. Сам Бар проделал эволюцию от юношеского увлечения натурализмом к апологетике импрессионизма, в русле которого главным образом и действовала «М.В.», а с 1910-х — в русле экспрессионизма, что отразилось в его романе «О, человек!» (1910), в романах же последнего периода отдал дань настроениям мистицизма и шовинизма. Среди ведущих представителей «М.В.» — Артур Шницлер, Гуго фон Гофмансталь и Петер Альтенберг (псевдоним Рихарда Энглендера). К «М.В.» примыкали также Р.Беер-Хофман, Ф.Зальтен, Ф.Дёррман, О.Штёссль, Р.Ауэрнхаймер, Л.Ф.Андриан, П.Вертхаймер, Л.Эберман, Г.Шварцкопф, Ф.Шупп, П.Гольдман, К.Федерн. Большинству из них было свойственно пессимистическое в своей основе мироощущение, замкнутость в кругу малых форм, гипертрофированная изнеженность, «сенсибилизированность» и нервность стиля, едва ли не граничащая с патологией, тяга к «точечной» фиксации хаоса жизненной реальности. Для Бара образцом являлись французские символисты и О.Уайлд, а в философском плане — теоретические положения Э.Маха. Девизом Шницлера было выражение «Все мы играем; мудр тот, кто знает это». Мотивами смерти, обреченности, усталости от жизни, источника ужасного и безобразного, оскорбляющего мир изысканных грез, наполнены произведения Хофмансталя. Очарование чувственной пластики мира, прелесть телесного совершенства и женской красоты, музыкальный и цветовой хаос бытия, неясные движения души — в центре внимания миниатюрно-«микроскопической» прозы Альтенберга, которая хотя и представляла собой мозаику сиюминутных впечатлений, не была, однако, чужда тенденции к философским обобщениям. Основным местом собраний литераторов «М.В.» было венское кафе «Гриенштадль» на Михаэлерплац, получившее, после того как в нем обосновались члены «М.В.», шутливое название «Größenwahncafe», т.е. «кафе мании величия», что говорит о степени амбициозности «молодых гениев». Ряд литературоведов характеризует творчество «М.В.» как своеобразную австрийскую разновидность импрессионизма рубежа веков — «венский модерн», сложившийся, как писал его современник О.Вейнингер в книге «Пол и характер» (1903), «во время расплывчатости, смутных настроений и бессознательной философии».

Лит.: *Lorenz D.* Die Wiener Moderne. Stuttgart; Weimar, 1995; *Fuchs A.* Geistige Strömungen in Österreich. 1867–1918. Wien, 1949; *Johnston W.M.* Oesterreichische Kultur und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum. 1848 bis 1938. Wien, 1974; Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema Aktualität und Moderne / Hrsg. E.Brix, P.Werkner. München, 1990.

А.В.Дранов

«МОЛОДА́Я ГВА́РДИЯ» — литературная группа, возникшая в октябре 1922 по инициативе сотрудников журнала «Молодая гвардия», газеты «Юношеская правда» и при поддержке ЦК РКСМ. Первоначально состояла из 12 человек, в числе которых были А.Безыменский, А.Жаров, А.Веселый, А.Костерин, и расценивалась как «первый комсомольский отряд на подступах к искусству... как раз в то время, когда нэп ударил на идеологическом фронте» (На посту. 1923. № 1. С. 205). Молодые коммунисты предполагали объединить «марксистскую и литературную самообразовательную работу» с участием в жизни фабрично-заводских ячеек, связью с начинающими писателями на местах, с еженедельными выступлениями в рабочих аудиториях. В декларации «М.г.» отмечалось: «Группа КСМ поэтов и писателей — не литературная секта: мы не ограничиваем себя никакими догмами и не втискиваем себя ни в какие рамки» (Литературные манифесты. М., 1929. С. 180). Приветствуя «молодогвардейцев» в их первую годовщину, Л.Троцкий призывал комсомольцев «охватывать всю лестницу восхождения» (На посту. 1923. № 1. С. 170) читателей от малограмотных до студентов, обращать особое внимание на форму, простоту и точность. С «М.г.» сотрудничали участники кружка рабочих поэтов и беллетристов «Рабочая весна», который был образован в мае 1922 при газете «Рабочая Москва». Название принадлежало И.Доронину, чья книга «Гранитный луг» вышла под маркой кружка. В его активе насчитывалось около 60 человек, регулярно выступавших со своими произведениями на странице «Рабочее творчество» в газете, в заводских цехах и клубах. В предисловии к сборнику «Рабочая весна» (1922) говорилось о необходимости идти «по стопам Кириллова, Александровского, Гастева», чтобы дать широким массам рабочих ряд песен и рассказов «таких же пролетариев, как они сами, и отражающих собственное настроение этих масс и творческий трудовой процесс». Объединяясь с группами «М.г.» и «*Октябрь*», участники «Рабочей весны» перешли с позиций, близких «*Кузнице*», на платформу *МАПП*. Некоторые члены «М.г.» входили одновременно в группу «Октябрь», а затем в руководство МАПП и *РАПП*. Ряд писателей (Веселый, Костерин, М.Светлов), не довольных классовым догматизмом и непримиримостью к попутчикам, вышли в 1924 из «М.г.» и приняли участие в образовании группы «*Перевал*». Однако вплоть до ликвидации группировок (1932) «М.г.» продолжала объединять начинающих

писателей, давая им путевку в профессиональную литературу (альманах «Молодогвардейцы», 1924; сборник «Молодогвардеец: Трехлетие группы писателей «Молодая гвардия», 1926; «Молодогвардейцы: Литературно-художественная антология», 1930). В разные годы членами «М.г.» были М.Шолохов, А.Караваева, И.Рахилло, М.Колосов.

Лит.: Литературные манифесты. М., 1924; *Шешуков С.* Неистовые ревнители. М., 1970. *В.Н.Терёхина*

«МОЛОДА́Я ГЕРМА́НИЯ» (нем. «Junges Deutschland») — группа немецких писателей и журналистов, выразившая оппозиционные антифеодальные настроения, возникшие в общественной жизни Германии под влиянием Июльской революции во Франции (1830). В группу входили Карл Гуцков (1811–78), Лудольф Винбарг (1802–72), Генрих Лаубе (1806–89), Теодор Мундт (1808–61), Густав Кюне (1806–88). Не связанные организационно, они объединились на основе общности политических и эстетических воззрений. Осенью 1834 после их встречи во Франкфурте-на-Майне название «М.Г.» стало употребляться в печати. Г.Гейне вначале с сочувствием относился к деятельности младогерманцев. В «Романтической школе» (1836) он отмечал цельность писателей «М.Г.», которые не «хотят различать между жизнью и писательством, которые никогда не отделяют политики от науки, искусства от религии и которые одновременно являются художниками, трибунами и апостолами» (Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. Л., 1958. Т. 6. С. 214). Однако в дальнейшем произошло его резкое размежевание с «М.Г.».

Гуцков и его единомышленники ратовали за демократические свободы, сословное равенство и религиозную веротерпимость. Под влиянием утопического социализма Сен-Симона они провозгласили «эмансипацию плоти», осуждая ханжество аристократов и филистеров. На страницах немецкой прессы младогерманцы боролись за отмену феодальных привилегий, за демократизацию образования и науки. Они поддерживали поляков в их борьбе за независимость, основным средством общественных преобразований считали литературу и публицистику. Художественное творчество рассматривалось как средство пропаганды либеральных идей. Эстетические взгляды представителей «М.Г.» нашли свое отражение в лекциях Винбарга, прочитанных в Кильском университете и изданных отдельной книгой под названием «Эстетические походы» (1835), а также в работах Лаубе «Современные характеристики» (1835) и Мундта «Искусство немецкой прозы» (1837). Младогерманцы призывали к всестороннему охвату современной немецкой действительности, выступали за идеи исторического прогресса в жизни и литературе, отстаивали принцип народности как выражения национальных интересов. Им представлялось, что идея «универсальной романтической поэзии», провозглашенная *иенскими романтиками*, потеряла актуальность. Младогерманцы отдавали предпочтение прозе, поскольку проза, на их взгляд, более достоверно отражает современную действительность. Прослеживая историю развития немецкой литературы с момента перевода Лютером Библии до творчества Гёте, младогерманцы подчеркивали взаимосвязь и взаимовлияние жизни и искусства, эстетики и морали.

Эстетическая концепция «М.Г.» формировалась после смерти Гёте (1832) и утраты *романтизмом* своих позиций. Обвинив Гёте в отрешенности от общественной борьбы и усматривая в его творчестве отказ от злободневных проблем, младогерманцы укоряли веймарского олимпийца за эгоизм и холодность. Гуцков в очерке «Гёте на рубеже двух столетий» (1836) отмечал, что его наследие принадлежит эпохе *Просвещения*, но в современной действительности теряет свою актуальность. Столь же непримиримы были младогерманцы к романтикам, которых Винбарг сравнивал с пауками, запутавшимися в паутине своей фантастики. Гуцков обвинял иенских и *гейдельбергских романтиков* за то, что они вызывали у своих читателей тоску по прошлому, вместо того чтобы звать в будущее. Мундт в работе «Искусство немецкой прозы» объявил лирику женственной и бессодержательной, призывая выражать современное общественное содержание в прозе. В отличие от романтиков, младогерманцы предлагали находить идеальное не в фантазиях, а в реальности, во всем, что способствует всеобщему благу. Искусство, по Винбаргу, призвано отражать красоту общественного служения. Пример тому он находил в шиллеровском «Вильгельме Телле» (1804). Вместе с тем он сетовал, что польское восстание не нашло еще достойного отражения в литературе. Младогерманцы сотрудничали с немецкой печатью. Лаубе в 1834 стал редактором лейпцигской «Газеты для любителей изящного», Гуцков тогда же редактировал газету «Форум журнальной литературы», а затем «Немецкий телеграф». В этом издании сотрудничали все младогерманцы, а также Ф.Энгельс. Однако наиболее действенным средством пропаганды демократических идей все, кто входил в содружество «М.Г.», считали художественное творчество, и, прежде всего, роман о современности.

Первым политическим произведением младогерманцев стал цикл романов Лаубе «Молодая Европа» (1833–37). События в Польше нашли свое отражение и в повести Кюне «Карантин в сумасшедшем доме» (1835). Сюжетом романа Мундта «Памятник Шарлотте Штиглиц» (1835) послужила реальная история жены поэта Генриха Штиглица, покончившей жизнь самоубийством. Роман Мундта «Мадонна, беседы со святой» (1835) посвящен любви немецкого юноши к чешской девушке. Наиболее талантливым прозаиком и драматургом среди младогерманцев был Гуцков (трагедия «Уриэль Акоста», 1847, и другие его драматические произведения созданы, когда «М.Г.» прекратила свое существование). В раннем произведении «Письма безумного к безумной» (1831) отражена позиция немецкого интеллигента, который страшится бурлящих масс и вместе с тем уже разуверился в собственной романтической исключительности. В сатирическом романе «Маха-Гуру, или История одного бога» (1833) Гуцков выступает против догматов официальной церкви, обратившись к религии Тибета, где и происходит действие. Скандальный успех имел роман Гуцкова «Валли сомневающаяся» (1835) с сюжетом, напоминающим роман «Лелия» (1833) Жорж Санд или повесть Ф.Шлегеля «Люцинда» (1799). С критикой этого романа в штутгартской «Литературной газете» выступил Вольфганг Менцель, обвинивший автора в забвении христианских ценностей и политическом бунтарстве. Он намекал, что организация «М.Г.» опасна для существующего порядка. В ноябре 1835 «М.Г.» была запрещена указом прусского министра внутренних дел фон Рохова, а 10 декабря Союзный сейм принял решение, не только запрещающее печатать и распространять про-

изведения младогерманцев, но и упоминать их имена в прессе.

Лит.: *Мерінг Ф.* О «Молодой Германии» // Он же. Литературно-критические статьи. М.;Л., 1934; *Данилевский Р.* «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969; *Карабегова И.* Творчество К.Гуцкова в контексте «Молодой Германии». М., 1997; Das Junge Deutschland. Kolloquim zum 150. Jahrestag des Verbotes vom 10. Dezember 1835. Düsseldorf, 1987; Das Junge Deutschland / Hrsg. H.Koopmann. Darmstadt, 1993. *В.А.Пронин*

«МОЛОДА́Я ПО́ЛЬША» (польск. «Młoda Polska») — понятие, заимствованное из названия цикла программных статей А.Гурского в краковском журнале «Жыче» (1898) и поначалу в польском литературоведении обозначавшее совокупность новых (по сравнению с предшествующим периодом — позитивизмом) взаимопроникающих модернистских художественных тенденций, проявившихся в 1890–1918 — *натурализм*, *импрессионизм*, *символизм*, *экспрессионизм*, *неоклассицизм*. Позднее распространилось на весь период в целом, охватывая и реалистическое творчество. Иногда этот период называют *неоромантизмом*, имея в виду обращение ряда писателей к романтическим традициям (индивидуализм, лиризм, свободная форма и др.). Эстетическая программа «М.П.» была неоднородной. С.Пшибышевский (манифест «Confiteor» — «Исповедаюсь», 1899) и З.Пшесмыцкий (редактор наиболее значительного журнала польских модернистов «Химера», 1901–07) выступили с концепциями мистически окрашенного элитарного искусства против «искусства, имеющего какую-либо моральную или общественную цель» (Пшибышевский). Крупные писатели, прежде всего поэты и драматурги (К.Тетмайер, Я.Каспрович, Т.Мичиньский, С.Выспяньский), испытавшие влияние указанных концепций, со временем использовали символико-импрессионистскую младопольскую поэтику для осмысления общественно значимых политических и моральных проблем. Глубокие преображения реалистической прозы, взаимодействовавшей с новыми тенденциями, углубившей анализ психики, социальной и биологической сущности человека, связаны с именами вступивших в эти годы в литературу С.Жеромского, В.Реймонта, В.Берента, А.Струга и др. Новые значительные произведения были созданы прозаиками-реалистами старшего поколения (Г.Сенкевич, Б.Прус, Э.Ожешко, М.Конопницкая). Видным теоретиком культуры и критиком декадентского искусства был С.Бжозовский («Легенда Молодой Польши», 1910).

Лит.: Русская и польская литература конца XIX — начала XX в. М., 1981; Obraz literatury polskiej. Ser. V. Literatura okresu Młodej Polski. Warszawa, Krakow, 1968–75. T. 1–4; *Głowiński M.* Powieść młodopolska. Wrocław, 1969; *Krzyżanowski J.* Neoromantyzm polski. Wrocław, 1971; Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. 2-e Wyd. Wrocław, 1977; *Wyka K.* Młoda Polska. Krakow, 1977. T. 1–2; *Makowiecki A.* Młoda Polska. Warszawa, 1987; *Podraza-Kwiatkowska M.* Literatura Młodej Polski. Warszawa, 1992; *Hutnikiewicz A.* Młoda Polska. Warszawa, 1994. *В.А.Хорев*

МО́ЛОСС см. *Античное стихосложение*.

МОЛЧА́НИЕ — понятие, органично связанное с поэзией (пауза в конце строки), прозой и драматургией. После трудов австрийского философа Л.Витгенштейна, который последней фразой своего «Логико-философского трактата» (1921): «О чем невозможно говорить, о том следует молчать», — ввел понятие значимого М., эта категория активно осваивается современной западноевропейской литературой. Созерцательное молчание немецких мистиков (И.Экхарт); представления о М. немецких романтиков (Новалис, братья Ф. и А.Шлегели, Ф.Гёльдерлин); явления «языкового кризиса», особенно ярко проявившиеся в Вене в начале 20 в. (Ф.Маутнер, О.Нейрат, В.Крафт), взгляды философов Венского кружка и учение Витгенштейна оказали влияние на формирование представлений, характерных для многих немецкоязычных писателей и поэтов 20 в. В их творчестве понятие М. вступает в сложные синонимико-антонимические отношения с понятиями «слово», «речь», «язык» (Г.фон Гофмансталь, Г.Тракль, Р.Музиль, Г.Брох, Т.Бернхард), а также «жизнь» и «смерть». Так, в поэтике Готфрида Бенна (1886–1956) слово-творец короткой вспышкой озаряет вселенную («Слово», 1941), а исчезая, вновь возвращает ее во мрак небытия. Эрика Буркарт (Швейцария, р. 1921) полагает, что «наш родной язык — это молчание», именно «из молчания рождается слово» (ИЛ. 1998. № 9. С. 81), а единственный способ гармонизации вселенной — через слово к М., но к М. значимому. В творчестве Ингеборг Бахман (Австрия, 1926–1973) нашли свое выражение оба обозначенные выше подхода: М. бывает как значимым, т.е. продолжающим язык, расширяющим его выразительные возможности, так и абсолютным. Последнее отрицает язык, отменяет его, оно эквивалентно небытию, смерти. Под неотвратимым воздействием времени (которое в поэтике Бахман выступает как убийца) значимое М. с неизбежностью превращается у нее в М. абсолютное (роман «Малина», 1971).

В древнерусской традиции М. было связано с духовным очищением, сосредоточением перед предстоящим серьезным делом. Для литературной традиции 19 в. характерно понятие «тишины» — это и «вековая тишина» российской глубинки, и тишина, рожденная духовным осмыслением исторических трагедий (поэма Н.А.Некрасова «Тишина», 1856–57). Представление о М. как о наилучшем способе преодоления неполноты языка, невозможности адекватно выразить языковыми средствами мысли и чувства («Мысль изреченная есть ложь») выводится в стихотворении Ф.И.Тютчева «Silentium!» (1830). Предельным вариантом подобного восприятия М. можно считать «Поэму конца» (1913) эгофутуриста Василиска Гнедова, представляющую собой чистый лист бумаги.

Лит.: *Юрский С.* Кто держит паузу? 2-е изд. М., 1989; Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель / Сост. В.П.Руднев. М., 1993; *Лотман Ю.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. *Е.В.Соколова*

МОНГО́ЛЬСКАЯ ПОЭ́ТИКА. Письменная традиция монголов сравнительно молода. Дошедшие до нас памятники позволяют датировать ее возникновение 13 в. С этого времени литература монголов прошла несколько этапов, связанных со стадиальным развитием и влиянием на нее инонациональных традиций. Однако вплоть до начала 20 в. монгольская литература оставалась литературой средневекового типа, в ней сохранялись синкретизм литературных родов, тесная связь с фольклором, нечеткое разграничение функциональных и художественных начал, неразвитость элементов авторского творчества, аморфное состояние жанровой системы и соответственно — неразработанность жанровых обозначений. Учения о теории литературы в полном смысле

этого слова монголами до 20 в. не было создано, существовавшее — затрагивало лишь узкую область литературы. Понятия и термины были подвижны и зачастую не отражали даже родовых различий. Например, т у у ж (повествование) употреблялось для названия прозаических и поэтических, литературных и эпических произведений. Слово ш у л э г (стихи) обозначало поэтическую речь, но термина, определявшего *прозу*, долгое время не было. Иногда складывалась традиция употребления с тем или иным сюжетом или произведением устойчивого жанрового определения, которое т.о. становилось частью названия. К примеру, дидактические стихи о споре мальчика с богатырями Чингис-хана о вине известны под названием «Ш а с т р а о мальчике-сироте». Многие обозначения, воспринимаемые как жанровые, на самом деле указывают на внешние черты манускрипта или ксилографа. Так, термин с у д а р — изначально название канонических произведений буддизма, авторство которых приписывалось Будде Шакьямуни, постепенно стал обозначать несброшюрованную книгу, состоящую из длинных узких листов. В виду сказанного описание жанрового разнообразия монгольской литературы, а также проблем стихосложения и стиля, исходя лишь из ее собственных традиционных взглядов и классификаций, представляется трудновыполнимым. Использование понятийной и терминологической системы европейского классического литературоведения неизбежно, хотя, возможно, она и не вполне отражает специфику монгольской литературы 13–19 вв.

К наиболее древнему пласту относится жанр исторической *летописи* с элементами *эпоса*, представленный первым крупным памятником монгольской литературы — «Сокровенным сказанием монголов» (13 в.). Этот жанр обозначался монголами как т о в ч о о (сказание) и в видоизмененном виде просуществовал до начала 20 в. К 17 в. в произведениях, написанных в традициях «Сокровенного сказания», генеалогическое начало стало замещаться летописным, эпическое — литературным, легендарное — историческим. Соответственно они получили уже и другие обозначения — т о в ч (сказание), э р и х (четки), т у у х (история), т о л ь (зерцало). Между этими терминами нет четких различий, все они подразумевают прозаические произведения на историческую тему, преимущественно — о Чингис-хане и истории монгольского государства. Образцами этого жанра являются «Драгоценное сказание» Саган-Сэцэна (17 в.), «Хрустальные четки» Рашпунцага (18 в.), «Хрустальное зерцало» Джамбадорджа (19 в.).

Поэтические жанры 13–14 вв. восходят к фольклорному творчеству и шаманской поэзии. Это — песни (д у у), диалогические песни (х а р и л ц а а д у у), афористическая поэзия (с у р г а а л), восхваления (м а г т а а л), благопожелания (е р о о л), молитвы (з а л б и р а л), проклятия (х а р а а л), заклинания (ш и в ш л э г). Широко были распространены афористические стихи «Ключ разума» и «Поучения Чингис-хана», к чуть более позднему времени относится известная «Хвала шести тумэнов монголов». Эти жанры органично вошли в монгольскую литературу и просуществовали до 20 в., а некоторые из них продолжают быть продуктивными и в настоящее время. От раннего периода сохранилось также и несколько сочинений, относящихся к религиозно-философской поэзии. Их автор — Чойджи-Одсэр (14 в.), переводчик на монгольский язык буддийских текстов. Литературные версии эпических произведений носят название т у у л ь. До нас дошли ксилографические издания и рукописи многочисленных версий крупнейшей эпической поэмы «Гэсэриада», различные списки «Джангариады», «Хан-Харангуя». Они составляют книжную эпическую традицию. Это — произведения героического эпоса, полные фольклорных мотивов и повествующие о борьбе богатыря с врагами, чудовищами. Едва ли между ними можно провести четкую грань по жанровому признаку, но сложилось так, что «Гэсэриаду», в большей степени обладающую чертами героического эпоса, называли тууж («Гэсэрийн тууж»), а «Джангариаду», стоящую ближе к сказочному эпосу — улгэр («Жангарын улгэр»). Обозначение улгэр употреблялось и для эпических и книжно-эпических произведений малых форм — *сказок*, *новелл*, *басен*.

Появление начатков собственно художественной литературы в Монголии можно отнести 17 в., пришедшему на смену периоду, часто называемому «темным» из-за отсутствия письменных памятников (15–16 вв.). Подобные изменения связаны с широким распространением буддизма в его тибетской форме и с ним — буддийской литературной традиции. С этого времени тибетская литература становится для монголов классикой, и монгольская — развивается рядом с ней, частично погружаясь в нее, частично отталкиваясь от ее образцов. На характер монгольской литературы в этот период оказывает большое влияние переводческая деятельность, охватывающая переводы с тибетского языка буддийских канонических и неканонических произведений. Кроме того, она живет на фоне мощной письменной традиции функционального, специального назначения — философской, ритуальной, клерикально-исторической, биографической. Один из истоков монгольской *беллетристики* следует искать в ослаблении в данных жанрах функциональных начал и усилении развлекательного заряда. От этого времени до нас дошло несколько произведений, включенных в исторические летописи. К таковым относятся сюжетные повествования небольшого размера, имеющие эпический характер и называемые д о м о г. Они обычно рассказывают о каком-то одном эпизоде из жизни исторических лиц или мифологических персонажей: «Легенда об Аргасун-хорчи», «Легенда о Мандухай-Сэцэн-хатун». Возникает жанр тууж — «Повесть об Эндурэл-хане», «Повесть о Зеленой Дара-эхэ», «Повесть о небесной деве Нарангэрэл» и пр. Эти повествования, как правило, используют сюжеты индийского и тибетского сказочного фольклора, содержат в большей или меньшей мере проповедь буддийских идей, опираются на широкое устное бытование данных сюжетов и имеют прозо-поэтическое построение. Для обозначения подобных сочинений иногда употреблялись термины н а м т а р (жизнеописание) и ц а д и г (джатака).

Из тибетской литературы приходит и другой жанр. Это — циклы литературных сказок или новелл, использующих также сюжетику индо-тибетского происхождения. Некоторые из них имеют форму т а й л б а р (комментарий), в которой рассказываются те или иные истории, упомянутые в стихотворных дидактических трактатах индийских и тибетских авторов — комментарий к «Капле, питающей людей» индийского философа Нагарджуны (2 в.), комментарий к «Субхашите» тибетского поэта Сакья-пандиты (13 в.). Другие сохраняют форму индийских «обрамленных повестей» — «Повесть о Бигирмид-

жид-хане», «Волшебный мертвец», «Сказки попугая». Самым популярным поэтическим жанром этого периода является сургаал или с у р г а а л ы н ш у л э г (поучения, дидактические стихи) — «Поучения уратского Мэргэн-гэгэна» (18 в.), «Наставления попугая» Тоба-гэгэна (рубеж 18–19 вв.), «Песня о вселенной» Пятого Джебдзундамба-хутухты (1615–41). Большое количество поучений остается анонимным — «Сила одной буквы», «Четверостишья о том, что следует принять, а что — отринуть» и пр. Сургаалы основаны на идеях буддийской морали, но часто выходят за рамки узко религиозной проповеди и содержат фольклорные мотивы. Этот жанр восходит, с одной стороны, к афористической поэзии древности, а с другой — к тибетскому жанру л э г ш а д, характерной особенностью которого было сочетание поучений религиозного и светского характера. Развивается жанр вступительных (э х л э л и й н ш у л э г), вставных (з а в с р ы н ш у л э г) и заключительных стихов (т о г с г о л и й н ш у л э г). Монгольские переводчики и сочинители включали в свои труды стихотворные вступления, перебивки и заключения или колофоны, содержащие рассказ о традиции, на которую они опирались, своих учителях, теме и содержании сочинения, а также о себе. Наиболее известны заключительные стихи Саган-Сэцэна к его историческому труду «Драгоценное сказание» (17 в.), стихи Саджа-Дондова (18 в.) к его переводам тибетских сочинений «Манигамбум», «Бадмагатан».

Некоторые качественные изменения, свидетельствующие о формировании литературы нового времени, принес 19 в. Появляются новые жанры. Большой популярностью пользуются произведения, написанные в жанре у г (слово, жалоба). Это небольшие и, как правило, стихотворные сочинения, имеющие аллегорическую форму и критическую направленность, обращенную к человеческим порокам и общественному несовершенству. К этому жанру относятся «Разговор овцы, козы и коровы» Агванхайдава (1779–1838), «Жалоба старой коровы», «Слово сиротинки-антилопы» Ишсамбуу (1847–96), «Слово тающего снега», «Слово о хороших и плохих писцах» Хульчи-Сандага (1825–60). Начинает формироваться *драма* (ж у ж и г). Ее истоками явились диалогические песни, литературные произведения на религиозно-дидактические темы, написанные в форме *диалогов*, и тибетские театральные представления на мифологические темы. Самое крупное произведение этого жанра — сочинение Дандзанравджи (1803–56) «Жизнеописание лунной кукушки».

В этот период монгольская литература испытывает влияние другой крупной литературной традиции — китайской. На пересечении историко-генеалогических жанров монголов и жанра китайского средневекового романа возник монгольский исторический роман. С полном основанием можно говорить лишь об одном таком романе — «Синей книге» (1882) Инджинаша (1837–92), ставшем этапом в развитии монгольской литературы. Оно написано на классическую для монголов тему — о жизни Чингис-хана и продолжает традицию исторических летописей, однако содержит элементы вымысла, новые композиционные и стилистические решения. Автор назвал роман «Синей книгой» («Хох судар»), что отражает новое значение термина судар, появившееся в 18–19 вв., крупная прозаическая форма, написанная на историческую тему.

Развивается лирическая поэзия. Появление в произведениях *лирического героя* связано с гражданской, любовной, религиозной поэзией. Характерным для этого периода является творчество поэтов Гулрансы (1820–51), Хишигбата (1849–1916), Лувсандондова (1854–1909). В 19 в. стремительно вырастает роль сатирической поэзии. Таковы произведения Дандзанванджила (1854–1907), направленные против необразованности ламства, корыстолюбия князей, темноты аратов и т.д.

Характерная черта монгольской литературы 17 — начала 20 в. — развитие тибетоязычного творчества монголов. Первоначальные попытки ведения религиозной службы и монастырского обучения на монгольском языке сменились использованием тибетского. В результате появился большой класс образованных монахов, писавших по-тибетски, в т.ч. и литературные произведения. Многие из них создавали свои творения на двух языках. В русле этой традиции созданы произведения в жанрах намтар (жизнеописание), с а н с э р ж и м (ритуальные стихи при воскурении, вознесении богам жертвы вином или другой влагой), г у р (религиозно-философские стихи), лэгшад (дидактические стихи), ч о й д ж у н (история религии), д э л б (комментарий). Наиболее известны тибетоязычные авторы Дзая-пандита Лувсанпринлэй (1643–1715), Сумба-хамбо Ишбалджир (1704–88), Чахар-гэбши Лувсанчултим (1740–1810), Алашаньский Дандар-лхарамба (1759–1842), Дандзанравджа. Поэтическое творчество этих авторов опиралось на учение о поэтике индийского теоретика литературы 7 в. Дандина, описанное им в трактате «Кавьядарша». Популярность поэтики Дандина в Монголии имела истоки в его широком распространении в Тибете. Учение Дандина выявляло и регламентировало лингвистические элементы художественного произведения. Языковые поэтические средства (ч и м э г, перевод санскритского alamkāra — украшение) он подразделял на относящиеся к форме слова и к его смыслу. К первым он относил *аллитерацию*, *повторы* слогов и слов и пр., ко вторым — *сравнения*, *метафоры*, *гиперболы* и пр. Стремление монгольских авторов ориентироваться на установленный поэтикой Дандина канон привело к проникновению в поэтическое творчество монголов не только на тибетском, но и на монгольском языке большого количества образов и устойчивых *тропов* индийской поэзии. Так, большое количество *иносказаний*, *аллегорий*, символических образов в монгольской поэзии 17–19 вв. имеют индийские корни. Возникла традиция комментирования трактата Дандина, вылившаяся в особое направление литературного творчества и имевшая целью приспособить идеи индийского литературного канона к монгольской поэзии и строю монгольского языка. Примером такого комментария является сочинение Ханчин-хамбо Джамьянгарава (1861–1918) «Мелодичная песнь Эсруа».

Монгольская поэтика до начала 20 в. опиралась на сравнительно слабо развитую понятийную и терминологическую базу, которая в малой степени отражала жанровые черты произведения, скорее указывая на его тему и традиции, в которых оно было создано. С 1920-х Монголии под влиянием русской и европейской культуры стала развиваться новая литература. Она вызвала к жизни и новые представления о поэтике.

Вопрос о характере монгольского стихосложения до нашего времени не решен окончательно, хотя он нео-

днократно обсуждался в научных исследованиях. Его специфика обусловлена фонетическим, морфологическим и синтаксическим строем монгольского языка, в частности, такими чертами, как отсутствие ярко выраженного ударения, принадлежность к агглютинативным языкам и наличие фиксированного положения предиката в конце предложения. Это исключает тонический, силлабический или метрический принципы организации поэтической речи. Главными элементами монгольского стихосложения являются ритм, аллитерация первых слогов в строке и часто — синтаксический параллелизм. Для фольклорной поэзии характерны короткие строки, нечеткая строфика, строфа, чаще всего состоящая из двух строк, и нерегулярная аллитерация. Литературная же поэзия, несомненно, выросшая из устной, отличается сравнительно длинной строкой, более строгим делением на строфы, организованным средствами аллитерации и синтаксического параллелизма. Самая распространенная форма строфы — состоящая из четырех строк. Однако под влиянием танской поэзии Китая встречается и восьмистрочная строфа.

Лит.: *Владимирцов Б.Я.* Монгольская литература // Литература Востока: Сб. ст. Пб., 1920. Вып. 2; *Михайлов Г., Яцковская К.* Монгольская литература. М.,1969; *Михайлов Г.И.* Литературное наследство монголов. М., 1969; *Кара Д.* Книги монгольских кочевников. М., 1972; *Герасимович Л.К.* Монгольское стихосложение: Опыт экспериментально-фонетического исследования. Л.,1975; Литературные связи Монголии. М.,1981; *Неклюдов С.Ю.* Героический эпос монгольских народов: Устные и литературные традиции. М., 1984; Специфика жанров в литературах Центральной и Восточной Азии: Современность и классическое наследие. М.,1985; *Дамдинсурэн Ц.* Монгол уран зохиолын тойм. Улаанбаатар, 1957. Б. 1; 1977. Б. 2; 1968. Б. 3; *Цэрэнсодном Д.* Монгол уран зохиол (XIII — XX зууны эх). Улаанбаатар. 1987; *Heissig W.* Geschichte der mongolischen Literatur. Wiesbaden, 1972. Bd 1–2.

А.Д.Цендина

МОНОГАТА́РИ (япон. — рассказ о вещах) — общее название повествовательных жанров в японской литературе 9–14 вв. См. *Японская поэтика.*

МОНО́ДИЯ — (греч. monōidia, от monos — «один» и ōide — «песнь») — в античной литературе в широком смысле — сольное пение под сопровождение какого-либо музыкального инструмента. Платон (Законы, 764d/e) разделяет мусические искусства на хоровое пение (chōrōidia) и М., последняя включает рапсодию (т.е. рецитацию эпоса) и пение под кифару или флейту. Специально словом «М.» обозначалась сольная партия *трагедии*, исполнявшаяся актером. Трагическая М. должна выражать скорбь и страдание, поэтому она определяется, как плач, френ. Образец М. — партия Андромахи из одноименной трагедии Еврипида (строки 103–116). В современных изложениях древнегреческой литературы термин «М.» часто обозначает сольную лирику (мелос) в противоположность хоровой. М. в этом смысле представлена в творчестве Алкея и Сапфо. Однако такого разделения в древности не было. Между хоровыми и сольными мелическими композициями не существовало принципиальной разницы ни в метрике, ни в содержании. Торжественная лирика предназначалась исключительно для больших, хорошо подготовленных хоров, простейший мелос мог исполняться как хором, так и одним певцом.

Лит.: *Снелль Б.* Греческая метрика. М., 1999; *Bowra C.M.* Greek lyric poetry from Alcman to Simonides. 2 ed. Oxford, 1961; *Kirkwood G.M.* Early Greek monody. Ithaca (N.Y.), 1974.

А.Е.Кузнецов

МОНОДРА́МА (греч. monos — один; drama — действие) — драматическое произведение, исполняемое одним актером. В доэсхиловской греческой трагедии (Феспид) актер играл несколько ролей, меняя костюм и маску. Первая английская М. — пьеса Томаса Холкрофта «Таинственная история» (1802). В форме М. написана поэма А.Теннисона «Мод» (1855) и поэма Р.Браунинга «Фра Липпо Липпи» (1855). Во Франции к жанру М. относится лирическая сцена Ж.Ж.Руссо «Пигмалион» (1770), в Германии — «Прозерпина» (1778) И.В.Гёте, в Австрии — драма Ф.Верфеля «Человек из зеркала» (1920). В современной литературе к М. относится пьеса С.Беккета «Последняя магнитофонная лента» (1959). В русской М. актер либо обращался к зрителю («О вреде табака», 1886, А.П.Чехова), либо к безмолвному персонажу («Путник», 1903, В.Я.Брюсова, «Незнакомка», 1906, А.А.Блока). Свое продолжение М. получила в эстрадных и драматических моноспектаклях.

Лит.: *Евреинов Н.* Введение в монодраму. СПб., 1909; *Demmer S.* Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodrama. Köln; Wien, 1982.

А.Ф.Головенченко

МОНОЛО́Г см. *Диалогическая и монологическая речь.*

МОНОРИ́М (фр. monorime, от греч. monos — один и фр. rime — рифма) — стихотворение на одну рифму; частая форма в арабо-персидской поэзии, редкая в европейской (в средние века — предмет экспериментов, а позже — почти исключительно в шуточных стихах: «Когда будете, дети, студентами...», 1860-е, А.Н.Апухтина).

М.Л.Гаспаров

МОНОСТИ́Х (греч. monostichos — одностишие, от monos — один и stichos — строка, стих) — стихотворение из одной строки (обычно распространенного, легко узнаваемого стихотворного размера): напр., в строке М. «Покойся, милый прах, до радостного утра...» (Н.М.Карамзин, 1792) легко узнавался привычный в 18 в. 6-стопный ямб.

М.Л.Гаспаров

МОНТА́Ж (фр. montage — сборка) — способ построения кинематографического, театрального, а также литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения: в текстах соседствуют весьма разные предметы, впрямую между собой не связанные, удаленные друг от друга в изображаемом времени и пространстве. В качестве рабочего термина и творческого лозунга слово М. упрочилось в киноискусстве первых десятилетий 20 в. Впоследствии М. стал одним из опорных понятий у сторонников авангардизма. Функция М. при этом понималась как констатация случайных связей между фактами и явлениями, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от *катарсиса*, «фрагментаризация» мира, разрушение естественных взаимосвязей между предметами. Монтажностью в этом смысле отмечены эссеистика В.Б.Шкловского, проза Дж.Дон Пассоса, «Контрапункт» (1928) О.Хаксли, «Улисс» (1922) Дж.Джойса, *«новый роман»*. Термин М. используется и в более широком смысле: как активно проявляющая себя в произведении *композиция*, при которой внутренние, эмоционально-смысловые связи между персонажами, событиями, эпизодами оказываются более важными, чем их внешние, причинно-

временные сцепления. Такого рода М. позволяет художнику осваивать непосредственно не наблюдаемые, сущностные взаимосвязи явлений, углубленно постигать мир в его многокачественности, противоречивости и единстве. В романе М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» (1929–40) сюжетные линии «сцеплены» между собой монтажно: более ассоциативно, на уровне глубинно смысловом, нежели внешне, в качестве системы причин и следствий.

Лит.: *Эйзенштейн С.М.* Монтаж — 1938. — Вертикальный монтаж. — Пушкин-монтажер // Он же. Избр. соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 2; Монтаж: литература, искусство, театр, кино. М., 1988. *В.Е.Хализев*

МО́РА (лат. mora — *промежуток времени, пауза*), хронос протос (греч. chronos protos — первичное время) — в *античном стихосложении* нормальная продолжительность произнесения краткого слога, самая малая единица счета времени в стихе. Все остальные единицы стиха кратны М.: так, долгий слог равен, как правило, двум М., стопа ямба — трем М. и т.д. *М.Л.Гаспаров*

МОРАЛИ́СТЫ (фр. moralistes) — группа французских писателей 17 в., которые вслед за М.Монтенем (16 в.) в форме *максим* или *афоризмов*, *эссе* и *писем* обратились к анализу человеческой души. К М. относят Ф.де Ларошфуко («Максимы», 1665), Ш.де Сент-Эвремона («Размышления о духе римского народа...», 1663) и Ж.де Лабрюйера («Характеры, или Нравы нынешнего века», 1688). Сходные тенденции проявлялись и у писателей французского *Просвещения*: Л.де К.Вовенарга («Максимы», 1746), Н.С.Р.Шамфора («Максимы и мысли. Характеры и анекдоты», 1795).

Лит.: *Stackelberg J. von.* Französische Moralistik im europäischen Kontext. Darmstadt, 1982. *А.Н.*

МОРАЛИТЕ́ (фр. moralité от лат. moralis — нравственный) — аллегорическая дидактическая *драма* позднего *Средневековья* (конец 14–16 вв.) В М. с помощью аллегорических персонажей (олицетворяющих грехи и добродетели) изображена борьба добра и зла за душу героя, символизирующего весь человеческий род. М. — жанр, особенно ярко воплотивший те особенности средневекового мышления, которые связаны с символико-аллегорическим восприятием мира. Это проявляется в организации пространства сцены — своего рода модели мира, в особой логике построения образов, материализующих абстрактные понятия, «очеловеченные» с помощью конкретной детализации; в сюжете, построенном на столкновении антитетичных нравственных сил, которые одинаково присущи человеческой природе. Безусловное достижение авторов М. — организация сценического действия как развитие единой сюжетной линии, сконцентрированной вокруг одного или двух основных персонажей. Наивысшего расцвета М. достигают во Франции и в Англии. Наиболее известны французское М. «О разумном и неразумном» (1439), английские М. «Замок стойкости» (1405–25), «Человечество» (1465–70), «Всякий человек» (1495). В поздних М. (16 в.) усиливаются светские мотивы; христианская проблематика, связанная с грехопадением и его искуплением, все больше отступает на второй план. Во французском М. начала 16 в. «Осуждение пиршеств» чревоугодника подстерегают уже не грехи, а болезни, приводящие его к смерти. Английские М. 16 в. («Ум и Наука» Дж.Редфорда, анонимная «Республика» и др.) отмечены влиянием гуманизма. В 1599 их постановка была запрещена в Англии, однако традиционные М. разыгрывались вплоть до начала 17 в. и оказали существенное влияние на ренессансную английскую драму. В 20 в. была предпринята попытка возрождения многих средневековых драматургических жанров, в т.ч. и М.

Лит.: *Попова М.К.* Аллегория в английской литературе Средних веков. Воронеж, 1993; *Spivack B.* Shakespeare and the allegory of evil. N.Y., 1958; *Tuve R.* Allegorical imagery. Princeton, 1966; *Quilligan M.* The language of allegory. Ithaca; L., 1979; *Murrin M.* The allegorial epic. Chicago; L., 1980; *Freytag H.* Die Theorie der allegorischen Schriftdeutung und die Allegorie in deutschen Texten. Bern, 1982. *М.А.Абрамова*

МОРЕА́СА ГРУ́ППА (фр. Groupe de Maureas) — *группа поэтов-символистов* (П.Верлен, А.Рембо, С.Малларме), которых второстепенный поэт Жан Мореас (1856–1910) объявил носителями теоретических идей, провозглашенных им в манифесте «Символизм» (1886), хотя к моменту его выхода лучшие стихотворения этих поэтов были уже написаны. Манифест Мореаса лишь подвел итог поэтическим нововведениям предшествующих лет и предложил соответствующий термин. Новая поэзия, с точки зрения Мореаса, не должна быть перегружена фактами, носить декламационный и риторический характер. Ей следует трансцендентно выражать «первичные идеи». Мореас не сделал новых открытий, а только свел воедино некоторые мысли, возникшие у его великих предшественников, обращая внимание прежде всего на изменение ритма стиха, размера, строфики, существенные отличия романтической поэзии В.Гюго от поэзии парнасцев (см. *«Парнас»*). Последовавший за манифестом общий поэтический сборник «Страстный пилигрим» (1891) отразил позиции т.наз. «романской школы» (Мореас, Шарль Моррис, Морис Дюплесси, Эрнест Рейно, Реймон де ля Тайед), манифест которой («Манифест французской романской школы») Мореас опубликовал в том же году.

Лит.: *Косиков Г.* Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. *О.В.Тимашева*

МОРСКО́Й РОМА́Н — жанровая разновидность романа, взаимодействующая с другими его жанровыми формами: утопическим, философским, приключенческим, «воспитательным», романом-притчей, романом-путешествием. Наиболее отчетливо представлена в английской литературе. Дж.Конрад формулировал значение морской стихии в прошлом и настоящем Англии: «Это могло случиться только в Англии, где люди и море — если можно так выразиться — соприкасаются: море вторгается в жизнь большинства людей, а люди познают о море кое-что или все, развлекаясь, путешествуя или зарабатывая себе на кусок хлеба» (Конрад Дж. Избранное. М., 1959. Т. 1. С. 51). Генезис М.р. восходит к фольклору, к мифологии, к героическому *эпосу*, в которых по-своему отразился процесс освоения человеком окружающего мира. В основе древнегреческого мифа об аргонавтах лежит сюжет морского плавания героев (среди них были Ясон, Адмет, Мелеагр, Пелей) на судне «Арго» по Эгейскому и Черному морям в сказочную страну Колхиду за таинственным золотым руном. Мотив приключений посреди водной стихии с эпизодами бури, кораблекрушений составляет важнейшую сторону сюжета «Одиссеи» Гомера. Во многом аналогичные ситуации обнаруживаются в «Энеиде» Вергилия. Истоки английского М.р., как наиболее «репрезентативного» для данной

жанровой формы, относят к эпохе раннего *Средневековья:* точкой отсчета обычно называется памятник англосаксонской литературы «Моряк» (975), анонимный герой которого повествует об опасностях жизни посреди океанских волн. Разрушение устоявшихся представлений о границах мира, колонизация новых земель, великие географические открытия, появление отважных капитанов (Колумб, Магеллан, Васко де Гама) в эпоху *Возрождения* вызывают к жизни документально-дневниковые книги о путешествиях. В романе Д.Дефо «Жизнь и пиратские приключения славного капитана Сингльтона» (1720) морское пространство предстает как средство, открывающее путь к обогащению. Судьба человека на необитаемом острове — одна из важных тем литературы, начиная с *диалогов* Платона («Тимей», «Критий»), описавшего легендарную процветавшую страну на острове Атлантида, рухнувшую в глубины океана. В «Утопии» (1515–16) Т.Мора на затерянном среди моря острове автор создает некое совершенное государственное и общественное устройство. Философский смысл обретают события на острове в трагикомедии «Буря» (1612) У.Шекспира, этом «гимне прекрасному человечеству», ожидающему счастья, равно как и описание идеального государства в «Новой Атлантиде» (1627) Ф.Бэкона. Проблема индивидуального существования *«естественного человека»* вне цивилизации поставлена в «Робинзоне Крузо» (1719) Дефо, включающего элементы М.р., что дало стимул для появления различных *«робинзонад»* в других литературах.

Сюжет морского путешествия, связанного с посещением неизведанных стран и островов, широко использовался для создания сатирической *аллегории;* Такова четвертая часть романа Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533–64). Аналогичный прием лежит в основе «Путешествия Гулливера» (1726) Дж.Свифта. Сходный прием, восходящий к Рабле и Свифту, использует Г.Мелвилл в романе «Марди» (1849), философской аллегории на тему исследования мира. В «Острове пингвинов» (1908) А.Франса развитие пингвинской цивилизации — это сатирическое истолкование истории Франции. В названных произведениях «морской» аспект в целом играет подсобную роль. Г.Филдинг и О.Голдсмит критически описывают систему рекрутирования корабельных экипажей. Жестокие порядки на корабле, тяжелые издевательства офицеров над низшими чинами — тема романа Т.Смоллетта «Приключения Родерика Рендома» (1748).

Новый аспект морской темы раскрывается в литературе романтической эпохи. Морская, океанская стихия — один из излюбленных и многозначных образов, *метафора,* которая обычно соотносится с душевным состоянием *лирического героя* Дж.Байрона (в «Паломничестве Чайльд-Гарольда», 1809–18, «восточных поэмах»), П.Б.Шелли, С.Т.Колриджа («Сказание о старом мореходе», 1798), В.Гюго, А.С.Пушкина («К морю», 1824), Г.Гейне (цикл «Северное море», 1825–26). Своеобразно преломляется морская проблематика в романе Гюго «Труженики моря» (1866), изображение мощи водной стихии соединяется с апофеозом деяний простых людей, рыбаков. Формирование главных признаков жанра связано с творчеством В.Скотта и Дж.Ф.Купера.Скотт представляет океан своеобразным действующим лицом, Купер показывает корабль и моряков как социальный организм, пишет о морском деле как о ремесле, требующем высокого профессионализма. Однако закрепление жанра М.р., формирование его определяющих констант многие исследователя связывают с именем английского писателя Фредерика Марриета (1792–1848). Пройдя длительную школу флотской службы, прежде чем взяться за перо, Марриет создал серию М.р. («Морской офицер Френк Милдмей», 1829; «Королевская собственность», 1830; «Служба на купеческом корабле», 1832; «Приключения Питера Симпля», 1834; «Персивал Кин», 1842), которые пользовались широкой популярностью. У Марриета корабль — это социальный феномен, организм, подчиненный особой регламентации, «ритуалам моря». Новаторство Марриета в освоении морской темы отмечали его современники (В.Ирвинг, Ч.Диккенс, У.М.Теккерей) и писатели более позднего времени (Р.Л.Стивенсон, Конрад, В.Вулф, Т.С.Элиот, Э.Хемингуэй). Критик М.Макграф употребил выражение «век Марриета», имея в виду его воздействие на развитие жанра. По мнению Конрада, Марриет трансформировал форму М.р., раскрыв своеобразие бытия личности в океане «между небом и волной». Во второй половине 19 в. Г.Мелвилл активно осваивал морскую тему сначала в документальном повествовании («Тайпи», 1846; «Ому», 1847), затем в романе «Белый бушлат» (1850), показав быт американского военного судна, что явилось прологом к созданию его романа «Моби Дик» (1851). Модификацией морского романа становится роман о пиратах. Стивенсон, продолжая линию Скотта и Марриета, создает роман «Остров сокровищ» (1883).

Морская тема по-новому преломляется в рамках научно-фантастического романа Жюля Верна («Дети капитана Гранта», 1867–68; «Таинственный остров», 1875; «Вокруг света за 80 дней», 1872). Писатель впервые вводит мотив пребывания в водных глубинах, что связано с появлением подводной лодки («Двадцать тысяч лье под водой», 1869–70). Для Конрада существенно не столько воспроизведение флотского быта, сколько философское осмысление океанской стихии, как особой сферы человеческого бытия («Негр с Нарцисса», 1897; «Лорд Джим», 1900; «Ностромо», 1904). События второй мировой войны дали стимул для появления новых образов. Таков роман Г.Вука «Восстание на «Кейне» (1951). В современном М.р. усиливается притчевое символическое начало: «морская трилогия» У.Голдинга («Ритуалы дальнего плавания», 1986; «Две четверти румба», 1987; «Огонь внизу», 1989), синтезирующая традиционную структуру М.р. с мифологическим элементом.

В России у истоков маринистики стоят А.А.Бестужев-Марлинский (повесть «Фрегат «Надежда», 1833) и Н.А.Бестужев («Опыт истории российского флота», 1822). Своеобразным «флагманом» русской морской литературы был К.М.Станюкович, выходец из потомственной семьи моряков, дебютировавший очерковой книгой «Из кругосветного плавания» (1867), автор «Морских рассказов» (1888). Жанр морской очерковой книги путешествия разработал И.А.Гончаров в «Фрегате «Паллада» (1855–57). В русской литературе 20 в. М.р. получил дальнейшее развитие в творчестве А.И.Новикова-Прибоя (эпопея «Цусима», 1932), Л.С.Соболева (роман «Капитальный роман», 1932) С.Н.Сергеева-Ценского (эпопея «Севастопольская страда», 1937–39).

Лит.: *Вильчинский В.Г.* Советские писатели-маринисты. Л., 1979; *Струкова Т.Г.* Английский морской роман XIX–XX веков. Воронеж, 2000; *Lloyd C.* Captain Marryat and the old Navy. L.; N.Y., 1939; The Oxford book of the sea / Ed. J.Raban. Oxford; N.Y, 1992. *Б.А.Гиленсон*

МОСКО́ВСКАЯ АССОЦИА́ЦИЯ ПРОЛЕТА́РСКИХ ПИСА́ТЕЛЕЙ см. *МАПП.*

МОСКО́ВСКИЙ ДВОРЕ́Ц ИСКУ́ССТВ существовал с 1919 по февраль 1920 в помещении усадьбы А.Н.Долгорукова (Поварская, 52). Созданный Наркомпросом, М.д.и. был призван стать центром «развития и процветания научного и художественного творчества, объединения деятелей искусства на почве взаимных интересов для улучшения условий труда и быта» (РГАЛИ. Ф. 589. Оп. 1. Ед.хр. 1. Л. 1).

Во главе М.д.и. стоял комитет, в который входили писатели Андрей Белый, П.В.Орешин, Б.Л.Пастернак, Б.А.Пильняк, А.С.Серафимович, В.Ф.Ходасевич, Г.И.Чулков, В.Г.Шершеневич, художники К.Ф.Юон, С.Т.Коненков и др. Председатель правления — И.С.Рукавишников. Было организовано четыре отдела: литературный, изобразительных искусств, историко-археологический, музыкально-театральный, каждый из которых возглавлялся мастером. Так, мастером литературного отдела был вначале Вяч.Иванов, затем философ и переводчик Г.А.Рачинский. В М.д.и. проходили циклы лекций А.Белого «Теория художественного слова», М.О.Гершензона «Русская литература пушкинского периода», Рукавишникова «Литературные беседы»; на семинарских занятиях обсуждались рефераты «Пути культуры» Белого, «Я, мы и вы» Рукавишникова. Эта деятельность послужила основой для организации Высшего литературно-художественного института им. В.Я.Брюсова. Успехом пользовались выступления поэтов различных направлений, проходившие дважды в неделю, по понедельникам и пятницам. Существенную поддержку М.д.и. оказывал А.В.Луначарский, выступавший здесь с лекциями и чтением своих произведений. В вечерах поэзии и диспутах участвовали А.А.Блок, В.Я.Брюсов, К.Д.Бальмонт, С.А.Есенин, В.В.Маяковский, М.И.Цветаева.

При М.д.и. работали научно-художественные курсы, где читались лекции «Литература и общественность» (П.С.Коган), «Северная литература» (Ю.И.Айхенвальд) и др. В залах театров и клубов по инициативе членов М.д.и. проходили доклады-митинги, обсуждения произведений с участием Ю.К.Балтрушайтиса, Р.Ивнева, А.И.Южина, В.И.Немировича-Данченко и др. Среди неосуществленных замыслов был проект создания Пантеона деятелей революции, который должен был «затмить вековые постройки тиранов, вроде пирамиды Хеопса» и выявить величие свободных граждан для «вековых очей грядущих поколений». Не удалось наладить и выпуск журнала (под маркой Дворца искусств издана лишь книга Рукавишникова «Стихотворения». М.,1919). Столичному Дворцу искусств принадлежало право контроля за деятельностью филиалов, в числе которых, помимо Дома искусств в Петрограде, были организации в Нижнем Новгороде, Костроме и др. городах.

Лит.: *Евстигнеева А.Л.* Особняк на Поварской (Из истории Московского Дворца Искусств) // Встречи с прошлым. М., 1996. Вып. 8.

В.Н.Терёхина

МОСКО́ВСКИЙ ЛИНГВИСТИ́ЧЕСКИЙ КРУЖО́К (МЛК) — научное общество (1915–24), объединившее несколько десятков русских филологов и литераторов. Членами-учредителями МЛК были студенты историко-филологического факультета Московского университета Ф.Н.Афремов, П.Г.Богатырев, А.А.Буслаев, С.С.Рогозин, П.П.Свешников, Р.О.Якобсон и Н.Ф.Яковлев. Проект устава МЛК акад. Ф.Е.Корш представил во 2-е отделение Императорской академии наук в конце 1914. Предполагавшееся с согласия Корша избрание его почетным председателем МЛК не состоялось: подписанное акад. А.А.Шахматовым разрешение на образование кружка для занятий вопросами языковедения, стихосложения и поэтики народного словесного творчества было получено в Москве в день смерти Корша. Первым председателем МЛК был избран Якобсон, находившийся на этом посту до отъезда за границу (1920). Позднее обязанности председателя МЛК исполняли М.Н.Петерсон (до сентября 1920), Буслаев (до октября 1922), Г.О.Винокур (до марта 1923) и Яковлев (до ноября 1924).

МЛК быстро перерос рамки студенческого кружка. Среди его действительных членов были С.И.Бернштейн, С.М.Бонди, О.М.Брик, В.М.Жирмунский, С.О.Карцевский, М.М.Кенигсберг, А.М.Пешковский, Е.Д.Поливанов, Ю.М.Соколов, Б.В.Томашевский, Ю.Н.Тынянов, В.Б.Шкловский, Г.Г.Шпет, Б.И.Ярхо и др. В работе МЛК принимали участие поэты С.П.Бобров, О.Э.Мандельштам, В.В.Маяковский, в меньшей степени Н.Н.Асеев и Б.Л.Пастернак. Как вспоминал Б.В.Горнунг, поэты относились к МЛК с «подобострастным почтением». «Исключительную настойчивость» в установлении контакта с филологами проявил Мандельштам: летом 1922 он организовал в помещении кружка несколько бесед о поэзии и новейших методах ее изучения — эти встречи, если верить воспоминаниям Горнунга, «ничего не дали поэтам, но были интересны членам кружка» (Институт Русского языка РАН. Лаборатория экспериментальной фонетики. А–790).

Трудно найти филологическую дисциплину, обсуждению вопросов которой МЛК не посвятил бы хотя бы одного своего заседания. Самые разные проблемы теории и истории литературы, теории и истории языка занимали молодых российских ученых. Однако сильной стороной Московского лингвистического кружка был, в первую очередь, не широкий диапазон интересов, не привлечение новых, дотоле неизвестных фактов, а умение посмотреть по-новому на старое и, казалось бы, хорошо известное. Как сказал Буслаев на праздновании пятилетия МЛК, задача кружка — «методологическая революция» (Институт русского языка РАН. Рукописный отдел. Ф. 20. Л. 81). Члены МЛК по большей части имели хорошую методологическую и теоретико-лингвистическую подготовку; они внимательно следили за достижениями западноевропейской лингвистической мысли (так, первое в России обсуждение «Курса общей лингвистики» Ф.де Соссюра состоялось именно в МЛК). Якобсон уверял, что «из М.л.к. пришли первые толчки к дальнейшему развитию фонологической проблематики и в московской, и в пражской языковедческой среде» (Якобсон Р.О. Московский лингвистический кружок // Philologica. 1996. Т. 3. № 5/7. С. 367). Многие представители и левого («младофутуристического»), и правого («младоакмеистического») крыла МЛК считали себя последователями феноменологии Э.Гуссерля и учениками Шпета — главного русского гуссерлианца (поэтому они были очень внимательны к проблеме структуры знака и его внутренней формы).

Так же как петроградские «формалисты», москвичи считали, что «анализ искусства есть», по определению Кенигсберга, «анализ форм выражения, словесных

форм» (Шапир М.И. М.М.Кенигсберг и его феноменология стиха // Russian linguistics. 1994. Vol. 18. № 1. P. 73). Однако говорить о принадлежности МЛК к *«формальной школе»* можно лишь с оговорками. Формализм понимает содержание как форму и ищет оформленности содержания; *структурализм* понимает форму как содержание и ищет содержательности формы. В первом случае содержание берется как данность, а описание языка (формы) остается целью; во втором случае исходной точкой оказывается форма (язык), исследование которой должно привести к овладению эстетическим содержанием. В этом отношении направление МЛК следует определить скорее не как формализм, а как предструктурализм: членами кружка форма рассматривалась, в первую очередь, в оппозиции к содержанию, а не к материалу. Москвичи шли к поэтике от лингвистики, а петроградцы — от теории литературы. В МЛК предпочитали говорить не о различных функциях одного языка, а о разных функциональных языках, среди которых совершенно особое место занимал язык поэтический, т.е. язык в его эстетической, или, как стали говорить позже, в его поэтической функции. С этой точки зрения поэтика трактовалась как одна из ведущих лингвистических дисциплин.

Многие мысли, прозвучавшие на заседаниях МЛК, предвосхитили позднейшие открытия, существенно опередив время; кое-что (в т.ч. неопубликованное) сохраняет свою актуальность и поныне. Но отсутствие у МЛК печатных органов и издательской базы, недостаток авангардной броскости в организации научного быта, а также глубокие внутренние противоречия привели к тому, что символом русского формализма стал всемирно известный *ОПОЯЗ*, тогда как основная работа по созданию новой филологии велась в недрах МЛК. Хотя московский кружок просуществовал недолго и прямое его влияние на развитие русской и мировой филологии по многим причинам было затруднено, опосредованное стимулирующее его воздействие несравнимо с каким бы то ни было другим. По словам первого председателя кружка, «в 1926 году организационная модель М.л.к. заодно с его научными планами и достижениями легла в основу новоучрежденного Пражского Лингвистического Кружка... наследие московских инициаторов обнаруживается в многочисленных «лингвистических кружках», возникших в различных странах света и усвоивших через пражский образец и наименование, и внутренний строй, и многое из мыслей и замыслов... характерных для М.л.к.» (Якобсон Р.О. Московский лингвистический кружок. С. 368).

Лит.: *Винокур Г.* Московский лингвистический кружок // Науч. изв. Академ. центра Наркомпроса. 1922. Сб. 2; *Якобсон Р., Богатырев П.* Славянская филология в России за годы войны и революции. [Berlin], 1923; Томашевский и Московский лингвистический кружок // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1977. Вып. 422; *Тоддес Е.А., Чудакова М.О.* Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф.де Соссюра и деятельность Московского лингвистического кружка: (Материалы к изучению бытования научной книги в 1920-е годы) // Фёдоровские чтения. 1978. М., 1981; *Шапир М.И.* Материалы по истории лингвистической поэтики в России (конец 1910-х — начало 1920-х годов) // Изв. ОЛЯ. 1991. Т. 50, № 1; Протокол заседания Московского лингвистического кружка 26 февраля 1923 г. // Philologica. 1994. Т. 1. № 1/2; *Баранкова Г.С.* К истории Московского лингвистического кружка: Материалы из рукописного отдела Института русского языка // Язык. Культура. Гуманитарное знание: Научное наследие Г.О.Винокура и современность. М., 1999; *Jakobson R.* To the history of the Moscow linguistic circle // Logos semantikos: Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu, 1921–1981. Berlin; N.Y.; Madrid, 1981. Vol. 1; *Matejka L.* Sociological concerns in the Moscow linguistic circle // Language, poetry and poetics: The generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij. Berlin; N.Y.; Amsterdam, 1987; Letters and other materials from the Moscow and Prague linguistic circles, 1912–1945. Ann Arbor, 1994. *М.И.Шапир*

МОТИ́В (позднелат. motions — движение) — термин, заимствованный из музыковедения. М. как простейшая повествовательная единица был теоретически обоснован в «Поэтике сюжетов» (1897–1906) А.Н.Веселовского, интересовавшегося по преимуществу повторяемостью М. в повествовательных жанрах разных народов как основы «предания», «поэтического языка», унаследованного из прошлого. По мнению А.Л.Бема, М. — это «предельная ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закрепленная в простейшей словесной формуле» (с. 231). Так, М., объединяющий три произведения: «Кавказский пленник» (1840–41) А.С.Пушкина, «Кавказский пленник (1828) М.Ю.Лермонтова и «Атала» (1801) Ф.Р.де Шатобриана, — любовь чужеземки к пленнику и смерть героини.

Ведущий М. в одном или во многих произведениях писателя может определяться как *лейтмотив*. Таков М. дороги в лирических отступлениях Н.В.Гоголя в поэме «Мертвые души» (1842), в стихотворениях «Бесы» (1830) Пушкина, «Родина» (1841) Лермонтова, «Тройка» (1846) А.Н.Некрасова, «Русь» (1915) С.А.Есенина, «Россия» (1908) А.А.Блока. Можно говорить об особой роли как лейтмотива, так и М. в организации второго, тайного, смысла произведения, другими словами, — *подтекста*, подводного течения.

Лит.: *Бем А.* К уяснению историко-литературных понятий // Изв. ОРЯС. 1918. Т. 23. Кн. 1; *Викторович В.* Понятие мотива в литературоведческих исследованиях // Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972; Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: От сюжета к мотиву / Отв. ред. В.И.Тюпа. Новосибирск, 1996; *Силантьев И.В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: Очерк историографии. Новосибирск, 1999; *Гаспаров Б.М.* Из наблюдений под мотивной структурой романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Slavica Hierosoly mitana. Jerusalem, 1978. Vol. 3; *Frenzel E.* Motive der Weltliteratur. Stuttgart, 1976. *Л.Н.Целкова*

МОТИВИРО́ВКА, в узком смысле — композиционный прием, служащий обоснованием использования в художественном произведении сюжетного хода, эпизода, группы эпизодов, внесюжетных элементов; в широком смысле — постановка явлений формы и содержания художественного произведения в контекст причинно-следственных отношений, логическое объяснение элементов и механизмов внешнего (поступков персонажей, событий) и внутреннего (жизни души и сознания) действий. В исследование М. большой вклад внесли формалисты. Особенно много внимания в их работах было уделено изучению функций М. (прежде всего композиционно-стилистических), их взаимосвязей внутри произведения, а также их эволюции.

Античная литература прибегала к чисто условным, мифологическим М.: вмешательству в ход действия богов, влиянию на сюжет их воли, гнева, капризов («Илиада», «Одиссея» Гомера, «Энеида» Вергилия, драматургия Эсхила). Роль условной М. могли играть родство или двойничество персонажей, их мнимая смерть или разлу-

ка, путешествия, неожиданная встреча и узнавание (новая аттическая комедия, драматургия Плавта и Теренция, сатирико-бытовые, авантюрно-фантастические романы Петрония и Апулея — «Сатирикон» (1 в.) и «Метаморфозы» (2 в.), греческие любовно-авантюрные романы — «Левкиппа и Клитофонт» (3–4 вв.) Ахилла Татия, «Эфиопики» (3 в.) Гелиодора, «Дафнис и Хлоя» (2–3 вв.) Лонга. В целом набор М. был ограничен. В средневековой, а затем в ренессансной литературе М. могла служить Божественная воля провидения, воля случая, вмешательство злых сил («Песнь о Нибелунгах», 13 в.; «Песнь о Роланде», 12 в.; древнерусские повести), совпадения и недоразумения («Декамерон», 1350–53, Дж.Боккаччо),.ситуация нравственного выбора («Божественная комедия», 1307–21, Данте), приключения и уловки героя (*плутовской роман*). *Готический роман* воспользовался мистико-фантастическими, иррациональными М. («ужасы и тайны» в романах А.Радклиф, Х.Уолпола, Ч.Мэтьюрина). Эта тенденция позже была переосмыслена романтиками. Опора на разум и логику, финальное торжество общественных интересов над частными, долга над чувством, добродетелей над пороками мотивировали перипетии и развязки многих классицистических и просветительских произведений (драматургия П.Корнеля, Ж.Расина, Мольера, «Путешествие Гулливера», 1726, Дж.Свифта, «Робинзон Крузо», 1719, Д.Дефо). Исходя из идей социального, исторического и психологического детерминизма и стремясь к воспроизведению «правды жизни» в жизнеподобных формах, литература 19 в. использует широкий диапазон различных М., и в рамках одного произведения может существовать несколько видов «оправданий». Среди реалистических М. можно выделить социально-психологические, национально-исторические, социально-экономические, политические, семейно-бытовые, физиологические.

В литературе второй половины 19 — начала 20 в. происходит модернизация репертуара М. — все большую роль приобретают «квазимотивировки»: введение того или иного элемента художественной системы произведения мотивируется событиями из жизни человеческой души и сознания в целом (сны, галлюцинации, мечты, бред, мистическое стечение обстоятельств, ассоциации, символика, мифы, парадоксы, воспоминания). Постмодернистская литература, декларируя разрушение цельности мировосприятия и часто опуская некоторые смысловые звенья, провоцирует читателя самого искать «завуалированную» М. или предлагает целый набор М., альтернативных или взаимодополняющих («плюрализм», отсутствие единой мотивации, *игра* М. в притчах Х.Л.Борхеса, романе «Имя Розы» (1983) У.Эко, повести-притче Вен.Ерофеева «Москва — Петушки» (1969), «Лолите» (1955) В.В.Набокова, некоторых произведениях Дж.Фаулза.

Лит.: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996.

О.В.Соболевская

МУЗЫКА́ЛЬНОСТЬ — эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой; возникает в результате того, что некоторые общие для литературы и музыки приемы и структурные принципы в определенных культурно-эстетических ситуациях воспринимаются как музыкальные по преимуществу. Представление о М. в литературе становится возможным лишь в таких культурах или эстетических системах, которые рассматривают музыку как некий универсальный язык, принципы которого в той или иной мере разделяются литературой. Эффект М. всегда остается в значительной степени иллюзорным, поскольку якобы «музыкальные» приемы в литературе на самом деле либо имеют общеэстетическую природу, либо были заимствованы музыкой из области словесного творчества, а специфически музыкальные средства выразительности, связанные с фиксированной звуковысотностью, литературе недоступны.

Вплоть до 18 в. представления о литературной М. не существовало: немногочисленные высказывания об общности литературы и музыки исходили из идеи универсальной гармонии, в равной мере проявляющей себя в литературе и музыке. Так, Данте называет поэтов, сочинителей *канцон*, «armonizantes verba» — «те, кто красиво, гармонично соединяют слова» («О народной речи», II, 8; 1304–07); музыка отличается от поэзии лишь тем, что в ней «гармонизированы» не «слова», а «тоны», таким образом, оба искусства одинаково подчинены Божественной гармонии. Из аналогичного представления о всеобщей гармонии, воплощающей себя и в слове, и в музыкальном звучании, исходит Джордж Паттенхэм, когда в трактате «Искусство английской поэзии» (1589) определяет поэзию как «искусство говорить и писать гармонично», а стихи и рифмы — как «род музыкального высказывания, вследствие определенного согласия в звуках, услаждающих слух».

В конце 18 в., когда *предромантизм* вырабатывает представление о музыке как естественном, непосредственном языке человеческого чувства (Ж.Ж.Руссо, И.Г.Гердер, К.Ф.Мориц), а немецкие романтики усматривают в музыке универсальный язык природы и искусства, возникает идея М. как эстетического качества, фактически заменившего для романтиков категорию гармонии: литература и музыка теперь уже не соподчиняются на равных универсальной гармонии, но литература подчиняется принципам М. Одним из первых о М. литературного произведения заговорил Ф.Шиллер, когда в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–96) разделил поэзию ни «пластическую» и «музыкальную»: первая «подражает определенному предмету», вторая «вызывает определенное состояние души, не нуждаясь для этого в определенном предмете». Романтики выдвигают тезис о М. как «естественном» свойстве литературы: «Разве не дозволено, разве не возможно мыслить тонами и музицировать словами и мыслями?» — вопрошает Л.Тик во вступительной «Симфонии» к комедии «Перевернутый мир» (1799). Идея М. как стихийной основы всякого художественного творчества позднее нашла применение в поэтике символизма («музыки прежде всего» требует от поэзии П.Верлен — «Поэтическое искусство», 1874) и сохранила объяснительную силу для самосознания многих литераторов 20 в., которые в наблюдениях над собственным творчеством нередко варьировали известное признание Шиллера (в письме к Гёте от 18 марта 1792) о том, что «поэтической идее» «предшествует определенное музыкальное состояние души»: «Настоящая экономия — в том, чтобы сначала написать мелодию; все мы сочиняем стихи на какой-то мотив» (Эзра Паунд, эссе «Я собираю члены Осириса», 1911–12); «при писании... мысль

очень часто оказывается чистым продуктом ритмической потребности: она вставлена ради каданса, а не ради нее самой...» (Mann Th. Gesammelte Werke. Berlin, 1955. Bd 11. S. 762). Общие для литературы и музыки приемы, делающие возможным эффект М., охватываются понятием *повтора* в различных его видах (*анафора, рефрен, лейтмотив, параллелизм,* на звуковом уровне — *аллитерация*). Усложненный, неточный повтор (напр., обращенный параллелизм — *хиазм*) может восприниматься как проявление вариативности, характерной для музыкального развития. В стихотворном тексте повторяющиеся элементы словесной ткани могут занимать более или менее сильную позицию (напр., усиливаться восклицанием или ослабляться вопросом, выделяться или ослабляться ритмически) и тем самым образовывать линию интонационного нарастания или спада, что также напоминает о музыкальных принципах развития.

Известная общность структурных принципов литературы и музыки обусловлена прежде всего изначальным синкретизмом музыки и слова: так, песенная форма с ее куплетностью является общей для поэзии и литературы (четырехстрочной поэтической строфе соответствует четырехтактовое музыкальное предложение), к древним вокально-поэтическим формам, общим для музыки и поэзии, относится также т.наз. форма бар (ААБ: два куплета и припев — т.наз. Abgesang), представленная в песнях *трубадуров, труверов, миннезингеров, мейстерзингеров,* в протестантском хорале. Другим фактором, обусловившим общность многих структурных принципов музыки и словесности, явилось огромное влияние *риторики* на развитие музыкальных форм Нового времени: принцип трехчастности, характерный для сонатной формы, отразил трехчастную структуру ораторской речи (exordium — medium — finis), «разработка» как элемент музыкальной формы возникает не без влияния учения о таких обязательных элементах ораторской речи, как confirmatio и confutatio («обоснование» и «опровержение»). К общим для музыки и литературы структурным принципам относится и т.наз. «закон золотого сечения», принадлежащий, по-видимому, к фундаментальным принципам эстетической *архитектоники:* «золотое сечение» (т.е. такое внутреннее деление произведения на две части, при котором целое относится к большей части так же, как бóльшая часть относится к меньшей) обнаружено во многих музыкальных и поэтических произведениях, отличающихся особой гармонией композиции.

Поскольку музыка в своем развитии нередко ориентировалась на принципы словесности, т. наз. «музыкальные» приемы в литературе порой на самом деле оказываются сугубо словесными по своему происхождению: литература и литературоведение, обращаясь к музыке как к «чужому», находят в ней забытое «свое». Так, принцип музыкальной полифонии как одновременного сосуществования голосов, реализованный, согласно концепции М.М.Бахтина, в романах Ф.М.Достоевского, на самом деле не является имманентно-музыкальным: полифония, по мнению ряда современных исследователей, изначально «была попыткой создать музыкальный эквивалент литературной и теологической техники аллегории», стремившейся показать наличие в каждой букве библейского текста нескольких одновременно существующих смыслов и тем самым достичь эффекта «мистической одновременности» событий истории (Winn, 75, 87–88).

Попытки писателей сознательно имитировать специфически музыкальные эффекты достаточно редки; таковы, напр., «Симфонии» к комедии Л.Тика «Перевернутый мир» и к пьесе К.Брентано «Густав Ваза» (1800), в которые введены «партии» говорящих музыкальных инструментов (напр., «соло первой скрипки» у Тика, представляющее собой монолог), что, по мнению авторов, позволяет имитировать симфоническое развитие. Перенесение в поэзию названий музыкальных жанров («Quasi una fantasia», 1889, А.А.Фета, «Симфонии», 1902–08, А.Белого), как правило, не сопровождается воссозданием в словесной ткани структурных признаков данного музыкального жанра. В то же время литературоведы весьма широко практикуют экстраполяцию на литературное произведение структурных принципов европейской музыки. Наиболее характерны попытки применения к словесному тексту музыкальных форм: песенной, сонатной, фуги и др. В качестве повторяющихся элементов, необходимых для идентификации музыкальной формы, здесь могут выступать ритмические фигуры, отдельные слова, мотивы, темы. О.Вальцель усматривает трехчастную песенную форму ($А_1$ — Б — $А_2$) в тематической структуре некоторых стихотворений И.В.Гёте (Walzel O. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin, 1923. S. 352–353). Сонатная форма была усмотрена в «Симфонии» к «Густаву Вазе» К.Брентано (Дж.Фетцер обнаружил здесь все ее элементы: экспозицию, разработку, репризу, коду; Fetzer, 208–209), в послании А.С.Пушкина «К вельможе» (1830) (Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» // Поэзия и музыка. М., 1973) и других литературных произведениях. Идея сонатной формы применительно к трагедиям У.Шекспира была разработана О.Людвигом в середине 19 в. Людвиг находит у Шекспира экспозицию главной и побочной партий (под главной партией понимается идея, воплощаемая главным героем, под побочной — противостоящие герою силы), разработку, проявляющуюся в дроблении и развитии тем и мотивов, и репризу с «кодой», которые приносят успокоение и примирение. Людвиг обращается в своем анализе и к полифоническим формам: Отелло и Яго сравниваются у него с «темой» и «ответом» в фуге. Полифоническую форму использовал для объяснения структурных принципов комедии Ф.Троян: комедийный сюжет, в котором суровый «отец» противостоит интригам юной пары влюбленных и в конце концов сдается, понимается Трояном как полифоническая структура, характерная для фуги: непреклонный отец уподоблен неподвижному доминантовому органному пункту, на фоне которого разворачивается контрапунктическая игра верхних голосов, в финале бас наконец «поднимается к тонике» и диссонанс разрешается в полном кадансе (Trojan F. Das Theater an der Wien, Schauspieler und Volksstücke in den Jahren 1850–1875. Wien; Leipzig, 1923. S. 18–20). Обращаются литературоведы и к более редким музыкальным формам: так, контрастно-составная двухчастная форма была обнаружена О.Соколовым (с. 223) в повести Н.В.Гоголя «Невский проспект» (1835).

Другое направление в обосновании М. литературного произведения связано с выявлением *лейтмотивов* (понятие, заимствованное литературоведами из музыкознания еще во второй половине 19 в.), которые могут образовывать сложную разветвленную структуру, напоминающую о композиции позднеромантических музы-

кальных драм или симфонических поэм (так, в романе Гёте «Избирательное сродство», 1809, исследователи выделяют свыше 20 лейтмотивов. См. Walzel, 361). Хайнц Штольте в своем анализе немецкой придворной поэзии *Средневековья* рассматривает композицию произведения как определенную взаимную соотнесенность, «созвучие» мотивов и вводит для определения этой соотнесенности понятие «мотивной рифмы» (Motivreim) (Stolte H. Eilhart und Gottfred: Studie über Motivreim und Aufbaustil. Halle, 1941. S. 24). Особое направление в изучении М. поэтического текста связано с анализом мелодического начала в поэтической интонации и исходит из идеи «слуховой филологии» (основанной Э.Зиверсом в 1890-х) о том, что стихотворение существует прежде всего в звуковой, и лишь затем — в зрительной форме (последователь Зиверса Ф.Заран пытался даже записывать мелодику стиха нотами). Дальним предшественником «слуховой филологии» был К.Г.Шохер, который в книге «Должна ли речь навсегда остаться скрытым пением?..» (1791) расположил гласные звуки как музыкальный звукоряд и впервые попытался записать декламацию нотами. В России это направление представлено книгой Б.М.Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (1922), в которой под «мелодикой» понимается «развернутая система интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т.д.» (Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 333), т.е. теми явлениями, которые являются общими для литературы и музыки. Феномен «мелодики» позволяет, согласно Эйхенбауму, реализовать в поэзии многие принципы музыкального развития: чередование нарастаний и спадов, «принцип трехчастности» (Там же. С. 360), характерный для сонатной и некоторых других музыкальных форм, принцип периода с симметричным распределением кадансов.

М. в художественном тексте может связываться не только с теми или иными приемами и структурами, но и с видимым отсутствием структурности, с «текучестью», преобладанием слитности над расчлененностью. Представление о музыке как «стихии чистой текучести» возникло в эпоху *романтизма* (Новалис определяет музыку как «оформленную текучесть». Novalis. Schriften. Stuttgart, 1968. Bd 3. S. 259) и нашло высшее выражение в книге А.Ф.Лосева «Музыка как предмет логики» (1927), где «чистое музыкальное бытие» определено как «предельная бесформенность и хаотичность», как «всеобщая внутренняя текучая слитность всех предметов» (с. 23–24). Уже Новалис применяет подобное представление о музыке к литературе: в «Вильгельме Мейстере» Гёте господство «мелодических акцентов» над логическими знаменует «волшебный романтический порядок», «который не различает начала и конца, большого и малого»; сказка, по Новалису, должна быть «бессвязной», как «музыкальная фантазия» (Там же. S. 326, 280–281). И позднее в литературоведении существовало мнение, что «литература в целом становится музыкальной именно тогда, когда проявляет презрение к любым ясно различимым элементам формы» (Fetzer, 206–207). Так, Э.Штайгер отождествляет М. в литературном произведении с «расплавленностью», отсутствием четко выраженных структурных членений (Staiger E. Grungbegriffe der Poetik. Zürich, 1959. S. 70). Вместе с тем М., понятая как такая аструктурная текучесть-слитность, предполагает не разрушение логико-синтаксической структуры текста как некую негативную самоцель, но возникновение в тексте таких надлогических связей, при которых внешняя связность становится ненужной. Пример такой надлогической связности-текучести — наличие в тексте ряда «слов-символов», «не желающих ни подчиняться, ни «сочиняться» в логико-синтаксической схеме», но вступающих в надлогическую и надсинтаксическую перекличку, словно «слова-ноты определенной мелодии (Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 38–39, 89); такой тип М. обнаруживается Г.А.Гуковским в романтической лирике В.А.Жуковского.

Лит.: *Соколов О.* О «музыкальных формах» в литературе // Эстетические очерки. М., 1979. Вып. 5; *Розенов Э.К.* Закон золотого сечения в поэзии и музыке // Он же. Статьи о музыке. М., 1982; *Махов А.Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. М., 1993; *Азначеева Е.Н.* Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь, 1994. Ч. 1–3; *Вейдле В.* Музыка речи // Музыка души и музыка слова: Лики культуры: альманах. М., 1995; *Ludwig O.* Shakespeare-Studien. Leipzig, 1872; *Peacock R.* Probleme des Musikalischen in der Sprache // Weltliteratur. Festgabe für F. Strich zum 70. Geburtstag. Bern, 1952; *Mittenzwei J.* Das musikalische in der Literatur. Halle, 1962; *Scher S.R.* Verbal music in German literature. New Haven, 1968; *Fetzer J.* Romantic Orpheus: Profiles of Clemens Brentano. Berkeley, 1974; *Winn J.A.* Unsuspected eloquence: A history of the relations between poetry and music. New Haven; L., 1981. *А.Е.Махов*

МЮНХГАУЗИА́ДА — обозначение произведений, сюжетами которых являются фантастические истории, якобы произошедшие на самом деле (чаще всего во время странствий, войны или охоты), связываемые обычно с именем реального лица, барона Карла Фридриха Иеронима фон Мюнхгаузена (1720–91), служившего одно время в русской армии и участвовавшего вместе с ней в двух турецких походах. В 1785 немецкий писатель Рудольф Эрих Распе, живший в Англии, опубликовал анонимно свой перевод на английский язык книги «Удивительные приключения и похождения барона Мюнхгаузена в России», составленной по опубликованным также анонимно и без ведома барона в 1781 и 1783 в берлинском альманахе «Спутник веселых людей» рассказам, озаглавленным «М-х-з-новы истории». Распе пополнил книгу сюжетами из *немецких народных книг*, *шванков*, *фацеций*. В 1786 вышло расширенное издание книги Распе — «Возрожденный Гулливер». Немецкий поэт Г.А.Бюргер, в соавторстве с Г.Л.Лихтенбергом, переработал и дополнил книгу Распе, переведя ее обратно на немецкий язык и опубликовав анонимно под названием «Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения барона фон Мюнхгаузена» (1786). Имя Мюнхгаузена становится нарицательным для фантазера-лгуна, а описание его приключений получает продолжение. В 1789–94 Г.Т.Л.Шнорр издает три тома дополнений к похождениям барона. В 1791 в Петербурге выходит перевод-переработка И.П.Осипова книги о Мюнхгаузене Бюргера — «Не любо, не слушай, а лгать не мешай». В 1833–34 были опубликованы два тома Л.фон Альвенслебена «Редкая, удивительная и полная правдоподобных приключений судьба г-на фон Мюнхгаузена II (младшего)». Наиболее известен роман-*пародия* К.Иммермана «Мюнхгаузен, история в *арабесках*» (1838–39) о внуке барона Мюнхгаузена, мастере утонченной лжи, которому, однако, слава деда-лгуна мешает убедить своих слушателей. Новая волна М. приходится на начало 20 в. В 1900 вышли книги немецких писателей — роман Г.Эйленберга «Мюнхгаузен» и драма Ф.Линхарда «Мюнхгаузен». Писатель-фантаст Пауль Шеербарт, основавший в 1893 «Кружок фантастов», вы-

пустил роман «Мюнхгаузен и Кларисса» (1906), в котором 180-летний барон появляется в 1905 в Берлине и повествует о новых похождениях в Австралии. В 1933 поэт-драматург В.Газенклевер написал антифашистскую мелодраму «Мюнхгаузен» (пост. 1948), в которой герой перенесен в современное общество, и если ранее любовным похождениям Мюнхгаузена не уделялось должного внимания, то теперь стареющий авантюрист вступает в брак с молоденькой девушкой, которая доводит его до разорения и смерти. Традиции М., уходящей корнями в глубь веков (Лукиан) и непосредственно связанной с литературой 17–18 вв. о чудесных путешествиях («Иной свет, или Государства и империи луны», 1647–50, С.Сирано де Бержерака; «Шельмуфский», 1696, Х.Рёйтера; «Путешествие Гулливера», 1726, Дж.Свифта), могут быть прослежены и в других национальных литературах («Необычайные приключения Тартарена из Тараскона», 1872, А.Доде; пьеса Г.И.Горина «Самый правдивый», пост. 1976, опубл. под названием «Тот самый Мюнхгаузен», 1986).

Лит.: *Бюргер Г.А., Распе Р.Э.* Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения барона фон Мюнхгаузена / Изд. подгот. А.Н.Макаров. М., 1985; *Schweizer W.R.* Münchausen und Münchausiaden. München; Bern, 1969. *А.Н.*

«МЮ́НХЕНСКИЙ КРУЖО́К ПОЭ́ТОВ» (нем. Münchner Dichterkreis) — поэтическое объединение, соз-данное в 1852 по инициативе баварского короля Максимилиана II («Круглый стол короля Максимилиана»). Ведущие места в кружке занимали Э.Гейбель и П.Хейзе. Членами кружка были также Ф.М.Боденштедт, Ф.Дан, Ф.Дингельштедт, М.Грейф, Я.Гроссе, В.Гертц (Хертц), Х.фон Линг, В.Х.Рииль, Я.Шеффель, А.Ф.Шак и др. Члены кружка собирались на «симпозиумах» Максимилиана II, а также на заседаниях образованного ими «Общества крокодила» (1856–63), название которого взято из стихотворения Линга). Деятельность кружка прекращается после смерти Максимилиана II (1864) и выхода из кружка его фактического руководителя Гейбеля (1868). Члены кружка создавали стихотворения, эпические произведения и пьесы преимущественно исторического и романтического содержания, придавая особое внимание их классической форме. Участники «М.к.п.» были противниками объединения «*Молодая Германия*» и выступали против *реализма* и *натурализма.* Их поэзия характеризуется строгостью формы, тщательностью рифм, изысканностью стилистики, ей присущ академизм.

Д.М.Новожилов

Н

НА́ДПИСЬ — 1. Древний текст на твердом материале (в Египте, на Ближнем Востоке, в Греции и др.). В 1663 Ж.Б.Кольбер основал в Париже Академию надписей и литературы для изучения истории и для рассмотрения надписей на королевских зданиях; 2. Малый стихотворный жанр, восходящий к античной *эпиграмме*: надписи на «восшествие на престол», «коронации», «тезоименитства», «иллюминации», «маскарады», «новый год»; «спуск корабля» и пр. М.В.Ломоносова; «На статую играющего в бабки» (1836), «К портрету Жуковского» (1818) А.С.Пушкина. *А.Н.*

«НАИ́ВНОЕ И СЕНТИМЕНТА́ЛЬНОЕ» (нем. naiv, sentimentalisch) — понятия, выражающие две возможности создания художественной образности. Впервые появились в статье Ф.Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–96), причем термин «сентиментальный» был специально придуман Шиллером для обозначения особого рода размышляющей литературы. Шиллер исходит из того, что существуют два типа художников: «С обоими может быть связана высокая мера человеческой правды» (Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 467). «Наивный» художник стремится к наиболее полной передаче действительности, он непосредственно чувствует и воссоздает сам предмет. «Сентиментальный» — творит художественный образ опосредованно, он только «стремится» к природе — рассуждает о впечатлении, о чувстве, которое производит на него этот предмет и тем самым выражает некие идеи, «идеальный» уровень, т.е. идеал. Первый тип, по Шиллеру, преобладает в античном искусстве (хотя может встречаться, и в современности), второй преимущественно развивается в культуре Нового времени. «Наивная» манера характеризует И.В.Гёте, который в целом ориентируется на античные образцы, «сентиментальная» поэзия свойственна самому Шиллеру. Эта концепция получила дальнейшее развитие в немецкой эстетике, причем «Н. и с.» могло быть истолковано прямо противоположным образом. Если у Шиллера образцом наивной поэзии является У.Шекспир, то А.Шлегель видит в нем преднамеренность и рефлексию. В.фон Гумбольдт показал на примере творчества Гомера и Л.Ариосто, что «наивный» поэт создает максимально индивидуализированный характер, автор же при этом отступает на второй план; задача «сентиментальной» поэзии — выявить личность самого творца и его идеальный мир. Ф.Шеллинг дал философскую интерпретацию этих понятий, но и абсолютизировал их обособленность. Он показал особенности современной, «сентиментальной» эпохи, связав творческий процесс прежде всего с рефлексией над самим творчеством. Отсюда у Шеллинга возникает понятие романтической незавершенности, незаконченности произведения искусства. Понятия «классического» и «романтического» в эстетической теории Гегеля также во многом восходят к этим шиллеровским идеям. Подобная дихотомия, имеющая несколько условный характер, противопоставляет скорее не правдоподобное и идеализирующее искусство, но символический и аллегорический тип образности, как его понимала немецкая эстетика рубежа 18 — 19 вв. Выражение «идеи» непосредственно в чувственном образе, свойственное античному искусству, которое именно поэтому носило символический характер, противопоставлялось своеобразию современного «аллегорического» искусства с его «нарушением» границ автономного образа (образ создается не сам по себе, а «для чего-то» — для выражения тех или иных идей или понятий).

Лит.: *Асмус В.Ф.* Шиллер как философ и эстетик // Он же. Немецкая эстетика 18 в. М., 1963; *Meng H.* Schillers Abhandlung «Über naive und sentimentalische Dichtung». Frauenfeld; Leipzig, 1936; *Weigang P.* A study of Schiller's essay «Über naive und sentimentalische Dichtung» and a consideration of its influence in the 20-th centuty. N.Y., 1952.

И.Н.Лагутина

НАПЕ́ВНЫЙ СТИХ — 1. В *мелодике стиха* — один из трех основных интонационных типов (наряду с говорным и ораторским). В русской поэзии разработан преимущественно В.А.Жуковским, А.А.Фетом, А.А.Блоком; наиболее употребителен в интимной камерной лирике. Тематическая композиция строится не на логическом, а на эмоциональном развертывании, с чередованием усилений и ослаблений эмоционального напряжения; усиления отмечаются риторическими вопросами, восклицаниями, обращениями; в малых жанрах важную роль играют *повторы*, *параллелизмы* и пр.; в целом фразы симметричны, ритм и синтаксис совпадают, *переносы* редки, чередование интонационных повышений и понижений плавно и упорядочено. Различаются три усложняющихся вида Н.с.: куплетный, песенный и романсный. 2. В метрике и ритмике «напевным стихом» иногда называют *тактовик*, имитирующий русский *народный стих* (И.С.Рукавишников); в таком значении термин малоупотребителен. *М.Л.Гаспаров*

НАПРАВЛЕ́НИЕ, ТЕЧЕ́НИЕ, ШКО́ЛА — исторически складывающиеся в ходе *литературного процесса* художественные общности. Под Н. первоначально понимали общий характер всей национальной литературы или какого-то ее периода, а также цель, к которой ей следует стремиться. В 1821 профессор Московского университета И.И.Давыдов заявил, что от ученых обществ «русская словесность может и должна получить настоящее свое направление» (Вестник Европы. 1821. № 23. С. 183); в 1822 определить Н. и успехи русской литературы призвал профессор А.Ф.Мерзляков; в 1824 В.К.Кюхельбекер напечатал статью «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». В статье И.В.Киреевского «Девятнадцатый век» (1832) «господствующее направление умов» конца 18 в. определялось как разрушительное, а новое — как состоящее «в стремлении к успокоительному уравнению нового духа с развалинами старых времен... В литературе результатом сего направления было стремление согласовать воображение с действительностью, правильность форм со свободою содержания... одним словом, то, что напрасно называют классицизмом, с тем, что еще неправильнее называют романтизмом» (Европеец. Жур-

нал И.В.Киреевского. 1832. М., 1989. С. 12). Как результат Н. умов упоминались последние произведения И.В.Гёте и романы В.Скотта. Кс.А.Полевой прямо применил слово «Н.» к неким этапам литературы, не отказываясь и от более широких его значений. В статье «О направлениях и партиях в литературе» он назвал Н. «то, часто невидимое для современников внутреннее стремление литературы, которое дает характер всем или по крайней мере весьма многим произведениям ее в известное, данное время... Основанием его, в общем смысле, бывает идея современной эпохи или направление целого народа (Московский телеграф. 1833. Ч. 51. № 12. С. 595). Критика тех лет упоминала разные Н.: «народное», «байроническое», «историческое», «немецкое», «французское». П.А.Вяземский в книге «Фон-Визин» (1830) выделял сатирическое Н. в русском театре от А.П.Сумарокова до А.С.Грибоедова. Центральным понятием Н. стало в критике В.Г.Белинского, Н.Г.Чернышевского, Н.А.Добролюбова. В разговорной речи «писатель с Н.» означало писателя тенденциозного. Вместе с тем под Н. понимали самые разные литературные общности. Ф.М.Достоевский в антидобролюбовской статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве» (1861) признает наличие литературных партий «в смысле несогласных убеждений» и «необходимость дельного направления в литературе» («мы сами жаждем, алчем хорошего направления и высоко его ценим»), но он против узкого понимания общественной пользы искусства «направлением утилитаристов».

Постепенно наряду с понятием «Н.» начинает употребляется почти синонимичное, но более нейтральное, не связанное с демонстративной тенденциозностью, понятие «Т.». Оно также отличается неопределенностью, иногда еще большей, чем «Н.», — как в брошюре Д.С.Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1893). К.Д.Бальмонт в статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1904) тесно связал *символизм* «с двумя другими разновидностями современного литературного творчества, известными под названием декаденства и импрессионизма», считая, что на самом деле «все эти течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток, но, во всяком случае, они стремятся в одном направлении».

Литературоведение первой трети 20 в. охотно использовало по отношению к самым значительным литературным общностям термин *стиль* в широком искусствоведческом смысле (П.Н.Сакулин, В.М.Фриче, И.А.Виноградов и др.), иногда — «стиль эпохи»; о «стилях эпохи» вспоминали и много позднее (Д.С.Лихачев, А.В.Михайлов). Советские теоретики пытались упорядочить употребление слов «Н.» и «Т.», исходя не столько из их исторического функционирования, сколько из своих логических построений. Наибольшее распространение получила точка зрения, согласно которой Н. — большие литературно-художественные общности, формируемые единством творческого *метода*: *классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм*. Принято было также считать Н. ренессансный и просветительский «реализм», *барокко, натурализм*, символизм, *социалистический реализм. Маньеризм, рококо, предромантизм* (отождествлявшийся с сентиментализмом), *импрессионизм, экспрессионизм, футуризм* вызывали в этом смысле сомнения. Неопределенным был статус *модернизма*, которым ортодоксальная советская теория предпочитала не заниматься. А.Н.Соколов внес в распространенную элементарную схему коррективы. Он признал, что в основе Н. — близость содержательных принципов. Но, напр., романтический период может продолжить свое существование за пределами романтического Н. (творчество А.А.Фета, А.К.Толстого, Я.П.Полонского); бывают и Н., не выработавшие собственного метода, как сентиментализм, сложившийся в борьбе с классицизмом и подготовивший новый, романтический метод. Т. было признано разновидностью Н., выделяемой по эстетическому, а чаще идеологическому принципу. Романтизм делился на революционный (в смягченном варианте — прогрессивный) и реакционный (в смягченном варианте — консервативный). Во французском классицизме разграничивали Т., основанное на традиции рационализма Р.Декарта (П.Корнель, Ж.Расин, Н.Буало), и Т., больше усвоившее сенсуалистскую традицию П.Гассенди (Ж.Лафонтен, Ж.Б.Мольер). В русском реализме 19 в. У.Р.Фохт противопоставил психологическое и социологическое Т. По самым разным признакам выделяли несколько Т. в социалистическом реализме. Г.Н.Поспелов развел «литературные Н.» и «идейно-литературные Т.»: вторые не являются составляющими первых, те и другие только пересекаются. Более важными представляются Т. Они отличаются идейно-художественной областью, прежде всего, общностью проблематики. Н., по Поспелову, выделяются по принципу наличия творческих программ, и до классицизма их не было. Т. же признаются на ранних стадиях литературного развития, начиная с античности. Реализм делится как на Т., так и на Н. — по различным признакам.

Западное литературоведение обычно игнорирует понятие Н. и Т. как схоластические. Р.Уэллек и О.Уоррен подчеркивают несовпадение самосознаний литературных общностей и их обозначений исследователями: в английском языке наименование «Эпоха гуманизма» впервые зафиксировано в 1832, «Ренессанс» — в 1840, «романтизм» — в 1831 (у Т.Карлейля) и затем в 1844 (английские романтики так себя не называли; ок. 1849 к ним причислили С.Т.Колриджа и У.Вордсворта). Однако ввиду наличия программ, манифестов, фактов сходства между национальными литературами Уэллек и Уорен настаивают на необходимости понятия периода.

Ш. — небольшое объединение литераторов на основе единых художественных принципов, более или менее четко сформулированных теоретически. Ш. была в 16 в. группа *«Плеяда»*. В 18 в. немецкий классицист И.Х.Готшед выступал против барочной напыщенности *«второй силезской Ш.»*. На рубеже 18–19 вв. сложилась *«озерная школа»* английских романтиков. В начале 1820-х распространились понятия «романтическая поэзия», «романтический род», «романтическая школа». В.А.Жуковского и позже именовали основателем русской «романтической школы» (Галатея. 1830. Ч. XII. № 7. С. 10). Русский реализм вызревал в рамках *«натуральной Ш.»*

Лит.: *Соколов А.* Художественный метод и литературное направление // Проблемы реализма в мировой литературе. М., 1959; *Жирмунский В.М.* Литературные течения как явление международное. Л., 1967; Творческие методы и литературные направления. М., 1987; *Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. 2-е изд. М., 1989.

С.И.Кормилов

НАРО́ДНИКИ — поколение литераторов, сформировавшееся под влиянием литературы 1850–60-х (критики Н.А.Добролюбова, Н.Г.Чернышевского, Н.А.Некрасова,

прозы Ф.М.Решетникова, В.А.Слепцова и др.) и народнических идей, наиболее отчетливо сформулированных в работах П.Л.Лаврова «Исторические письма» (1868–69) и В.В.Берви-Флеровского «Азбука социальных наук» (1871) и «Положение рабочего класса в России» (1869). Наиболее значительных художественных достижений литераторы-Н. достигли в прозе (хотя многие пробовали силы и в поэтическом творчестве). Наивысший расцвет народнической литературы пришелся на 1870-е — первую половину 1880-х. Среди писателей этой плеяды Н.Н.Златовратский (роман «Устои», 1878–83, повесть «Крестьяне-присяжные», 1874–75), Н.Е.Каронин-Петропавловский (цикл «Рассказы о парашкинцах», 1880), Н.И.Наумов, (рассказы «Деревенский торгаш», 1871, «Юровая», 1872, вошедшие в цикл «Сила солому ломит», 1874); Ф.Д.Нефёдов (цикл статей «Наши фабрики и заводы», 1872 и «На миру», 1872; А.И.Эртель («Записки Степняка», 1879–83). Выходцы из разных слов общества (но чаще всего разночинцы), Н. по-разному были связаны с общественной практикой (участие в «хождении в народ», агитационная деятельность), однако основные положения народничества были для них непреложны: «критически мыслящая личность» (термин Лаврова), способная осознать свой долг перед народом, выносящим на своих плечах все бремя технического и культурного прогресса, и крестьянская община, являющаяся прообразом идеально устроенного социалистического общества. Этими убеждениями и были предопределены особенности *стиля*, проблематики и тематики произведений Н.: с одной стороны, стремление к фактографичности, «суровому реализму» в изображении крестьянской жизни и быта (это качество делает их наследниками *шестидесятников*), с другой — идеализация крестьянского характера, делающая их произведения часто мелодраматическими, сентиментальными. У Н. угнетаемый крестьянин — носитель высших моральных ценностей. Крестьянский мир, мир общины рисуется ими как замкнутый, практически не подверженный развращающему влиянию извне. Это мир внеисторический, не связанный с социальными процессами, происходящими в стране. После того как деятельность Н. столкнулась с непониманием и враждебностью крестьян, наступает разочарование. В начале 1880-х в произведениях писателей-Н. усиливаются мотивы недоумения перед неясной реальностью, не подчиняющейся теоретическим схемам. В произведениях позднего периода начинает изображаться распад общины, нравственный упадок крестьянского мира. Возникают и сомнения в способности «критически мыслящей личности» быть понятым народом, сомнения в тех ценностях, которые интеллигенция способна принести крестьянам. Н. работали в разных жанрах, но особое предпочтение отдавали *роману*. Их художественное мышление шаблонно, стиль эклектичен. Наиболее ярким писателем, испытавшим сильное влияние народничества, является Глеб Успенский: его очерк «Власть земли» (1882) содержит, пусть и наивные, но оригинальные размышления о причинах привязанности крестьянина к своему хозяйству. Черты народнической идеологии и стилистики можно увидеть в ряде произведений М.Е.Салтыкова-Щедрина, Некрасова.

Лит.: *Спасибенко А.* Писатели-народники. М., 1968; *Горячкина М.* Художественная проза народничества. М., 1970. *М.С.Макеев*

НАРО́ДНЫЙ СТИХ, р у с с к и й — стихотворные формы, употребительные в устной народной поэзии. Различают три основных типа. 1. Говорной стих — употребителен в *пословицах*, *поговорках*, *загадках*, прибаутках, присказках и т.п.; это текст, четко расчлененный на зарифмованные речевые отрезки, обычно со смежными рифмами, без всякой внутренней ритмической организации («Ложкой кормит, а стеблем глаз колет», «Доселева Макар огороды копал, а ныне Макар в воеводы попал»). 2. Речитативный стих — употребителен в *былинах* (см. *Былинный стих*), *исторических песнях, балладах, духовных стихах*, *причитаниях*; он нерифмованный, с окончаниями женскими или чаще диктилическими (см. *Клаузула*). Наиболее частый вид — 3-иктный, развившийся из общеславянского 10-сложного стиха; промежутки между сильными местами (*иктами*) здесь колеблются от 1 до 3 слогов, так что строки этого размера могут звучать и как *хореи* («Как во сла́вном было го́роде во Ки́еве»), и как *анапесты* («Как во сла́вном во го́роде Ки́еве»), и как *тактовики* («Как во сла́вном во го́роде во Ки́еве»), и как *дольники* «Как во сла́вном го́роде Ки́еве»). У разных сказителей этот размер обладает различной степенью строгости и разнообразия. Реже употребляются размеры 2-иктный (напр., в былине о Щелкане) и 4-иктный (в некоторых исторических песнях). 3. Песенный стих — употребителен в лирических песнях; ритм его тесно связан с напевом и колеблется между сравнительно строгим строением (4- и 6-стопный хорей) и очень сложными вариациями (зависящими от напева), законы которых до сих пор не вполне исследованы. Несколько более прост стих частушечных (см. *Частушки*) и плясовых песен, имеющий вид дольника на хореической основе. В литературном стихе говорной тип Н.с. лег в основу досиллабического стихосложения 17 в.; речитативный стих воспроизводился в «Песнях западных славян» (1834) А.С.Пушкина, «Песне про царя Ивана Васильевича...» (1838) М.Ю.Лермонтова; имитации песенного типа (частушечных размеров) встречаются у современных поэтов. *М.Л.Гаспаров*

НАРРАТОЛО́ГИЯ (фр. narratologie, англ. naratology от лат. narrare — рассказывать) — теория повествования. Как особая литературоведческая дисциплина со своими специфическими задачами и способами их решения оформилась в конце 1960-х в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиции коммуникативных представлений о природе искусства, о самом модусе его существования. Поэтому по своим установкам и ориентациям Н. занимает промежуточное место между структурализмом, с одной стороны, и рецептивной эстетикой и «критикой читательской реакции» — с другой. Если для первого в основном характерно понимание художественного произведения как в значительной степени автономного объекта, не зависимого ни от своего *автора*, ни от *читателя*, то для вторых типична тенденция к «растворению» произведения в сознании воспринимающего читателя. Н., стремясь избежать крайностей этих позиций, не отбрасывает самого понятия «глубинной структуры», лежащей, как считают ее представители, в основе всякого художественного произведения, но главный акцент делает на процессе реализации этой структуры в ходе активного «диалогического взаимодействия» писателя и читателя. Фактически на нынешнем этапе своего существования Н. может рассматриваться как современная (и сильно трансформированная) форма *структурализма*,

поскольку у подавляющего большинства структуралистски ориентированных исследователей 1970–80-х четко выявилась тенденция к переходу на нарратологические позиции.

Основные положения Н.: 1) коммуникативное понимание природы литературы; 2) представление об акте художественной коммуникации как о процессе, происходящем одновременно на нескольких повествовательных уровнях; 3) преимущественный интерес к проблеме *дискурса;* 4) теоретическое обоснование многочисленных повествовательных инстанций, выступающих в роли членов коммуникативной цепи, по которой осуществляется передача художественной информации от писателя к читателю, находящихся на различных полюсах процесса художественной коммуникации. Коммуникативная природа литературы (как и всякого другого вида искусства) предполагает: 1) наличие коммуникативной цепи, включающей отправителя информации, отправителя сообщения (коммуниката), т.е. автора литературного произведения; сам коммуникат (в данном случае литературный текст); получателя сообщения (читателя); 2) знаковый характер коммуниката, требующий предварительного кодирования знаков текста отправителем; 3) систему обусловленности применения знаков, т.е. закономерно детерминированной соотнесенности, во-первых, с внелитературной реальностью (принцип отражения действительности в искусстве, менее всего учитываемый современными нарратологами, предпочитающими в своих теориях не выходить за пределы контекста культуры, верифицируемого письменно зафиксированными «культурными текстами») и, во-вторых, с художественной традицией как системой принятых литературных конвенций. Последние два условия и делают в принципе возможным сам процесс коммуникации, позволяя читателю содержательно интерпретировать литературный текст на основе собственного жизненного опыта и знания литературной традиции, т.е. на основе своей литературной компетенции. Под литературной традицией в широком смысле слова понимается принадлежность коммуницируемой знаковой структуры, т.е. текста, системе литературных *жанров* и ее в ней место, ее тематическая и образная связь с литературным направлением, фольклором, национальной и интернациональной литературной традицией, а также с традициями других видов искусства и духовной деятельности (философии, эстетики, этики, религии).

Нарратологами был предпринят пересмотр основных концепций теории повествования с начала 20 в.: русских формалистов В.Я.Проппа, В.Б.Шкловского и Б.М.Эйхенбаума; принцип диалогичности М.М.Бахтина; англо-американской индуктивной типологии техники повествования (в более узком смысле проблематику *точки зрения*, разработанную в основном П.Лаббоком и уточненную Н.Фридманом); немецкоязычной комбинаторной типологии З.Лайбфрида, В.Фюгера Ф.Штанцеля и В.Кайзера, опирающейся на давнюю традицию немецкого литературоведения разграничивать формы повествования от первого (Ich-Fonn) и третьего (Er-Form) лица: работы О.Людвига (1891), К.Фридеманн (1910). Значительное воздействие на .формирование Н. оказали также концепции чешского структуралиста Л.Долежела и русских исследователей Ю.М.Лотмана и Б.А.Успенского. Самым тесным образом Н. связана со структурализмом, недаром отправным пунктом для любого нарратолога служит статья Р.О.Якобсона «Лингвистика и поэтика» (1958), где он предложил схему функций акта коммуникации. Особую роль сыграли труды французских структуралистов А.Ж.Греймаса, К.Бремона, Ц.Тодорова, Ж.К.Коке, раннего Р.Барта, пытавшихся «во всей массе рассказов, существующих в мире», отыскать единую «повествовательную модель, безусловно формальную, т.е. структуру или грамматику рассказа, на основе которой каждый конкретный рассказ рассматривался бы в терминах отклонений (Barthes, 7) от этой базовой глубинной структуры. Эти поиски логико-семантических универсальных моделей «повествовательных текстов» и привели к созданию той, по определению Г.К.Косикова, «структурной поэтики сюжетосложения», от которой отталкивались и которую под воздействием коммуникативных и рецептивно-эстетических идей развивали нарратологи, стремясь преодолеть структуралистское представление о замкнутости и автономности литературного текста и сместить акцент на те уровни функционирования текста, где четче всего проявляется его дискурсивный характер. Основные представители Н. (Барт, Долежел, Ж.Женетт, М.Баль, В.Шмид, Дж.Принс, С.Чэтман, Ю.Мюзарра-Шредер, Я.Линтвельт и др.) выявили и теоретически обосновали иерархию повествовательных инстанций и уровней, определили специфику отношений между повествованием, рассказом и историей. Иногда в рамках Н. выделяют специфическое направление — «анализ дискурса», относя к нему позднего Барта, Ю.Кристеву, Л.Дэлленбаха, М.Л.Пратт, М.Риффатерра, В.Бронзвара, П.Ван ден Хевеля, Ж.М.Адама, Ж.Курте, К.Кебрат-Ореккиони.

Сторонники «дискурсивного анализа» (Кристева, Дэлленбах, Ван ден Хевель) в основном заняты исследованием внутритекстовой коммуникации, понимаемой ими как взаимоотношения разных дискурсов: дискурса текста и дискурса персонажей, дискурса о дискурсе (моего дискурса о моем дискурсе, моего дискурса о его дискурсе, его дискурса о моем дискурсе), дискурса в дискурсе (своем или чужом). В «дискурсивном анализе» изучается круг вопросов о рефлексивности и *интертекстуальности* художественного текста, близкий проблематике взаимоотношения «своего» и «чужого слова», как она была сформулирована Бахтиным.

Лит.: *Косиков Г.К.,* Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984; *Barthes R.* Introduction à l'analyse structurale des récits // Communications. P., 1966. № 8; *Kristeva J.* Narration et transformation // Semiotica. The Hague, 1969. № 4; *Van den Heuvel P.* Parole, mot, silence: Pour une poétique de l'énonciation. P., 1986. *И.П.Ильин*

НАТИВИ́ЗМ (англ. native — родной, туземный) — культурное и литературное движение в рамках американского *романтизма* на раннем этапе (1820–30-е). Его смысл в эстетико-философском освоении и осмыслении Америки, ее природы, истории, нравов, политических и общественных институтов. Н. отразил тот этап становления национальной литературы США, когда художники слова, с одной стороны, стремились усвоить европейский художественный опыт, а с другой — выражали потребность в самоидентификации, в выявлении самобытности американского общества, Нового Света. Выдающуюся роль сыграла книга государственного деятеля, историка и литератора Алексиса де Токвиля «Демократия в Америке» (1838). В нем описывалось государственное устройство, духовная жизнь Соединенных Штатов. Н. как процесс художественного освоения американс-

кого континента был длительным; его пик приходится на романтическую эпоху; позднее на рубеже 19–20 вв. Дж.Лондон открывает читателям красоту Аляски, страны «белого безмолвия». Писателей привлекала жизнь индейских племен (у Купера), быт *фронтира*, плантаторский уклад Юга. Стихия мореплавания, китобойный промысел, столь важный для США, — все стало основой для становления *морского романа*, нашедшего свое воплощение у Дж.Ф.Купера («Лоцман», 1823; «Красный корсар», 1828; «Морская волшебница», 1830 и др.) и особенно Г.Мелвилла («Белый бушлат», 1850; «Моби Дик», 1851). *«Местный колорит»* Юга в романтическую эпоху присутствует в произведениях Дж.Кеннеди («Робинзон Подкова», 1835) и У.Симмса, прозванного «южным Купером» («Гай Риверс», 1834; «Гончие границы», 1840). Историко-культурная и бытовая специфика такого региона, как Новая Англия, нашла свое эстетическое выражение в произведениях Н.Готорна, Г.Торо, Г.У.Лонгфелло. Классиком Н. стал Купер, запечатлевший в своей пенталогии о Кожаном Чулке многие особенности фронтира, картины природы, жизнь индейцев, социальные отношения и конфликты внутри складывающегося общества США. Этот американский колорит Купера во многом определил его исключительную популярность в России в 1830–40, что было отмечено русскими критиками (Н.Полевой, В.Белинский). Скептически относился к идеям Н. поэт и прозаик Оливер Холмс (поэма «Урания», 1846).

Лит.: Ковалёв Ю.В. Американский романтизм: Хронология, топография, метод // Романтические традиции американской литературы XIX и современность. М., 1982; *Lewis R.W.B.* The American Adam: Innocence, tragedy and tradition in the nineteenth century. Chicago, 1955.

Б.А.Гиленсон

НАТУРАЛИ́ЗМ (фр. naturalisme; от лат. natura — природа) — один из основных стилей литературы 19–20 в. Впервые программно заявил о себе во Франции в 1860-е (литературно-критическая деятельность Э.Золя, Э. и Ж.Гонкуров). В «Словаре французского языка» (1863–72) Э.Литтре Н. соотнесен с античным эпикурейством. Современный смысл придал Н. художественный критик Ж.А.Кастаньяри (1831–88). До него эту дефиницию применяли в Англии, характеризуя романтическую поэзию, а позже в ином значении в России (в 1846 Ф.В.Булгарин полемически назвал авторов «Отечественных записок», печатавших *«физиологические очерки»*, *«натуральной школой»*). В статье, опубликованной в «Courier de dimanche» (13 сентября 1863), Кастаньяри, противопоставляя «идейности» жанровой живописи Г.Курбе работы Э.Мане, описывает Н. как максимальную интенсивность художнической манеры и возвращение линии и цвету их истинного значения. Закрепляет Н. в качестве категории литературного сознания Золя, впервые давший описание признаков Н. (драма современной жизни; «физиологическое» изучение темперамента, поставленного в зависимость от среды и обстоятельств; искренность, ясность, естественность языка) в предисловии ко второму изданию (1868) романа «Тереза Ракен». Впоследствии Золя многократно уточнял эти положения (сборники статей «Экспериментальный роман», 1880; «Романисты-натуралисты», 1881; «Натурализм в театре», 1881). К началу 1880-х Н. стал обозначением не только творческих приципов постфлоберовского поколения, а также кружка близких Золя молодых авторов (П.Алексис, Ж.К.Гюисманс, А.Доде, Г.де Мопассан, А.Сеар, Л.Энник), напечатавших под его патронажем сборник новелл «Меданские вечера» (1880), но, в интерпретации Г.Брандеса («Натурализм в Англии», 1875), и общей приметой новых литературных приемов и политического радикализма всей словесности 19 в.

С середины 1880-х французский Н. оказывает влияние на английских и американских писателей-натуралистов (Дж.Мередит, С.Батлер, Дж.Гиссинг, А.Беннетт, ранний Дж.Мур, Х.Гарленд, Ф.Норрис, С.Крейн). Преодоление «золаизма» младонатуралистами (публикация Гюисмансом романа «Наоборот» в 1884; «Манифест пяти», 1887) и Э.Гонкуром (роман «Шери», 1884), неприятие Н. символистами и авторами католической ориентации (роман П.Бурже «Ученик», 1889) провели верхнюю хронологическую границу французского Н. как отчетливо маркированного стиля. Литературоведением позитивистской ориентации (Ф.Брюнетьер, П.Мартино) Н. во Франции отводится место между *романтизмом* и *символизмом*. Г.Лансон в «Истории французской литературы» (1894) именует Н. эпоху 1850–90, а его провозвестником считает Г.Флобера, автора одновременно романтического и натуралистического. Иная оценка натуралистов намечена в поздних сочинениях Ф.Ницше, «Вырождении» (1892–93) М.Нордау, трактате «Что такое искусство?» (1897–98) Л.Н.Толстого, где Н. оценивается как примета эпохи *декаданса* последней трети 19 в., отразившего в своих стилях кризис европейского гуманизма. Противопоставление «духа» и «плоти», свойственное русской культуре, предопределило отрицательное отношение к французскому Н. у самых разных авторов (М.Е.Салтыков-Щедрин, Ф.М.Достоевский, В.С.Соловьёв). Однако в 1890–1900-е эта антитеза размывается и натуралистический дионисизм в соединении с мистикой пола и семьи дают основания для поисков «божеской плоти», «третьего Завета», «неба вверху, неба внизу», «двужалого Эроса», интереса к хлыстовству в творчестве В.В.Розанова, Д.С.Мережковского, Вяч.И.Иванова. На Западе интерес к «ползучему натурализму» (выражение А.Белого) в начале 20 в. обновлен резонансом ницшеанских идей о мифе и опрощении, деятельностью О.Вейнингера, З.Фрейда, К.Г.Юнга, Г.Ле Бона, Р.Штейнера, что преломилось в творчестве А.Жида, Д.Г.Лоуренса, Г. и Т.Манна, Г.Гессе, но этот Н. эпохи модернизма (предугаданный в пьесах Г.Ибсена, Ю.А.Стриндберга, Ф.Ведекинда 1890-х) не получил соответствующей идентификации.

Исключением стало *марксистское литературоведение*, усилиями Г.Лукача («К истории реализма», 1939; статьи о Н. и реализме в «Литературной энциклопедии» 1929–39) определившее Н. как недолжное («декадентское») отклонение от «высокого» («классического», «критического») «реализма» О.де Бальзака и Л.Толстого. Натуралист в отличие от реалиста, по Лукачу, довольствуется поверхностным наблюдением жизни, узко профессионален. Реализм же благодаря гражданской активности и социально-классовому подходу анализирует фундаментальные стороны общественной жизни и судьбы отдельных людей в ходе общественного развития. Если у Лукача, несмотря на «мелкобуржуазный пессимизм», Н. условно включен в сферу «послефлоберовского реализма», представлен крупными писателями, обладает формальными признаками, то в советском литературоведении (не посвя-

тившем проблеме натурализма ни одной монографии) признан либо «начальным этапом» эволюции к «реализму» (путь Золя от «физиологизма» «Терезы Ракен», 1867, к поддержке революционного пролетариата в романе «Жерминаль», 1884), либо вырождением «реализма» (поздний Мопассан) и его «антиподом», чем-то весьма частным. Среди русских писателей «натуралистами» признаны лишь немногие второстепенные бытописатели (Д.И.Мамин-Сибиряк) и «декаденствующие» авторы рубежа 19–20 в. (Л.Н.Андреев в ряде произведений).

Ограничительные определения (протокольное описание бытовой стороны жизненных явлений без их критического отбора, типизации, идейной оценки; антисоциальный, биологический подход к человеку; повышенный интерес к отталкивающим подробностям быта и низменным проявлениям человеческой природы; фатализм; фетишизм), а также намерение доказать, что, многократно говоря о Н., западные писатели имели в виду именно «реализм», исказили подлинную литературную конфигурацию 19 в., но главное — не убедили в том, что у «реализма» имеется своя территория, которую можно обособить от романтизма и Н. К тому же Н. описан вне соотнесения с другими нериторическими стилями, не определена его функция в различных литературных поколениях, эпохах, национальных литературах.

Культурологический смысл Н., как это видится в конце 20 в., определен ускорением секуляризации, кризисом дворянско-имперской культуры, урбанизмом и индустриализацией, множеством научно-технических открытий, формированием системы «позитивных» буржуазных ценностей, а также решительным пересмотром риторической традиции и классического типа литературной условности, что ранее было намечено как несколькими поколениями романтиков (все чаще сополагавших поиск абсолюта с социальной и национальной средой постнаполеоновской Европы), так и бытописательством писателей *бидермайера*. Н. — литературный отклик на позитивизм, хотя напрямую из него не выводим и, несмотря на программное опровержение «идеализма», тесно связан с романтической культурой. Вместе с тем, Н. намеревался освободить литературу от христианской дидактичности, классицистическо-академических и романтических «штампов», грез и «мистицизма» с тем, чтобы сделать ее актуальной, приблизить к науке, вынудить отказаться от воображения в пользу детерминированности литературного слова. Для натуралиста документальность и фактографичность связаны с таким личным опытом, переживанием, которые конкретны, заявляют о себе «прямо», минуя в сознании все абстрактное, но вместе с тем получая непосредственную физиологическую окраску, настроение. Заземление «лирического» переживания посредством темперамента и его фильтров — способ натуралистического отбора. Во внимании к «документу» (утверждающему экспрессивные возможности художественного языка) Н. вдохновлялся фотографией (дагерротип открыт в 1839), успехом Всемирных выставок и панорам, живописью Э.Делакруа, «барбизонской школы», Э.Мане, импрессионистов. Идеологически Н. связан с «Курсом позитивной философии» (1830–42) О.Конта, «Системой логики» (1843) и «Принципами политической экономии» (1848) Дж.С.Милля, «Принципами психологии» (1855) и «Основными началами» (1862–86) Г.Спенсера, «Происхождением видов путем естественного отбора» (1859) Ч.Дарвина, «Жизнью Иисуса» (1863) Ж.Э.Ренана, «Введением в этюды по экспериментальной медицине» (1865) К.Бернара, «Капиталом» (т. 1, 1867) К.Маркса и, в определенной степени, с пантеизмом, в разной степени свойственным философии становления (морфологизму) И.В.Гёте, историзму Г.В.Ф.Гегеля, натурфилософии Ф.В.Шеллинга, иллюзионизму А.Шопенгауэра.

В широком плане можно определить Н. как биологизм — опыт синтетического понимания одушевленной и неодушевленной (материально-предметной) природы через эволюцию самой природы, имманентно природе, посредством истолкования происходящего посюсторонне, без всякой опоры на Священное Писание, богословие, метафизические системы. Н. создает неклассическую картину мира — бытия без трансцендентных оснований, саморазвивающегося, циклически возвращающегося к самому себе. Н. через дедукцию и индукцию описывает происходящее сходство и различие ближайших звеньев эволюции. В масштабе «широкого Н.» как либеральной биологическо-социологической концепции прогресса и способов эволюционного приспособления части (организма) к целому (среде) среди писателей имеются не только свои материалисты и атеисты, но и агностики, иррационалисты. Первые структурируют репрезентацию мира внешней по отношению к литературе идеологической установкой, в результате чего обозначается конфликт между отцами и детьми, «прогрессом» и «реакцией», общественными «верхом», «головой» и «низом», «дном», «голодом» гражданского служения и «сытостью» мещанского компромисса, фальшью социального футляра и инстинктивной правдой пола, передовой женщиной и обскурантом-мужем. Вторые, различая двойственность природы и занимая позицию не реформаторов мира, а его созерцателей, трактуют мир феноменально (ограничивая себя иллюзионным аспектом телесности, «кантовским» мерцанием мира в явлениях) или творят из биологии иррациональную идею (социума, почвы, вещи) — религию плоти, эстетику *мифа*, примитива, опрощения. Для большинства натуралистов биологически общее важнее биологически частного, так как организм вынужден приспосабливаться к среде (познаваемые или непознаваемые законы социума, рода, пола, бессознательного), хотя это может противоречить его личной «воле» и быть источником роковой гибели — катастрофы, трагикогероического призвания.

Биологизм мироотношения определяет отношение Н. к задачам творчества. Натуралисты сравнивают себя с естествоиспытателем, медиком, знатоком низовой народной жизни, экспериментатором, инженером литературы, психологом, создателем этюдов и очерков, репортером. У одних декларация беспристрастности обусловлена верой в биологическое единство мира в писателе, в то, что все в художественном слове детерминировано (бытом, идеологией, наследственностью, климатом, производственными отношениями) и автор лишь структурирует в своем сознании готовый материал, позволяя внешней природе говорить сквозь природу внутреннюю, и, следовательно, «опредмечиваться» и «отражаться» в себе. У других диктуется желанием зафиксировать «один тон», «естественность» личного художественного языка как языкового импульса, вступающего в химическую реакцию со средой и тем самым фиксирующего ее отражение в натуре автора, подобии фотографической пластинки. В той мере, в какой натуралист настаивает на полной референциальности своего языка, «жизнеподо-

бии», он сродни живописцу, метафорические возможности которого ослаблены. Натуралист склонен к поэтике экспрессии (виденья, «грез наяву», «галлюцинаций»), вживания в предмет, такому типу иллюзорности, который имеет подчеркнуто физиологический характер. Установка на телесность Н. не мешает натуралисту импровизировать, жить в творчестве. Он и всевидящее око, «камера», привязан к этому миру, и отчуждает себя от него, сводя свою художественную роль к ферменту, реактиву, витальной силе. Натуралистическая двойная жизнь создает иллюзию объективности искусства, отвечает мечте Гёте о «субъективной эпопее». Жизнь как поток самопроизвольных комбинаций, отражаясь в глубинном экране писательской восприимчивости («зеркале»), одушевляется, — получает настроение, трепет, ритм. Красота трактуется Н. как интенсивность и даже физиологичность восприятия. «Натуралист» занят вчуствованием в предмет, славит жизнь во всей ее непосредственности. Как моралист он отрицает те проявления цивилизации, которые закрепощают природное в человеке (церковь, дворянство, армия, чиновничий аппарат, карьеризм, брак по расчету; узаконенное государственное насилие над «малыми» мира сего — женщинами, детьми, стариками, крестьянами, солдатами, представителями национальных меньшинств, городских низов и даже животными; безличная механическая сила новейших фабрик, железных дорог; академическое, салонное и массовое искусство), утопически мечтает об «освобождении» человека, предлагая свои версии достижения как коллективного (род, община, трудовая коммуна, стачка, революционное единство, военное братство), так и личного (разные формы побега от цивилизации — из города в деревню, лес, на остров, к индейцам и аборигенам; с Севера на Юг: в Италию, Египет, Алжир, Мексику; с Запада — на Восток и в Океанию; «другая страна» свободной любви, наркотиков, язычества) земного рая.

Насилие над природой (природой труда, полового влечения, социальных отношений) делает весь парадиз «хрустальных дворцов» и «аванпостов цивилизации» насмешкой над человеком, гротеском. Плох не человек, — утверждают натуралисты, не его самая позорная «профессия», а лицемерное и продажное общество, которое не предоставляет ему шанс стать лучше, реализовать заложенное в нем природой, морочит «нового Адама» лжерелигией денег и собственности. В то же время многие натуралисты восхищены энергией «современности» и, одушевляя городские рынки, мосты, биржи, трамваи, поезда, аэропланы, поэтизируют их. Амбивалентно и отношение Н. к природе творчества. Для общественников от Н. это противоречие между «деланием», «реформизмом», «правдой» вечного потока жизни и «эгоизмом», «элитарностью», «ложью искусства», что чревато отречением от писательства ради прямого социального учительства. Для индивидуалистов — конфликт между «жизнью» и «жизнетворчеством», «жизнью» и смертью, сознательным и бессознательным, биологическим лицом и социальной маской. Для эстетов и адептов живописности — несовпадение физического бытия стиля, порядка, и его феноменальности, текучести.

Пропорционально желанию раствориться в «жизни», а также инстинктивному доверию к стихийной правде происходящего в Н. проявился страх природы, «темных аллей». В отличие от «жизни», человек (и писатель) наделен сознанием. Там, где природа не знает противоречий, человек поставлен перед фатальностью «распада атома», смерти в одиночку, насилия. Некоторые натуралисты усматривают в творчестве эквивалент «неопалимой купины», противопоставляя своему уходу «общее дело», *унанимизм*. Этот пафос коллективизма у натуралистов в 20 в. подкреплен интересом к коммунистическому строительству в СССР, идеям В.И.Вернадского, А.Швейцера, Т.де Шардена, М.Ганди, восточной мистике. Многие натуралисты придерживаются стоической позиции, находя в кратковременной феерии личного стиля откровение творческого начала в материи, «праздник, который всегда с тобой». Кто-то склонен драматизировать свой уход, усматривать в нем «плач» и «обман» жизни, внушавшей через творчество иллюзии, а затем сбросившей «маску», обернувшейся своей косной, вязкой, враждебной ко всему единичному стороной — местью «богов», обманывающих людей в их самых естественных желаниях: любви, желании продлить свой род. На иррациональную трактовку природы творчества в 19–20 в. повлияли А.Шопенгауэр, Ф.Ницше, З.Фрейд (мотивы отцеубийства, кастрации, неудовлетворенности культуры), экзистенциалисты. В мотивах разочарования, утраты иллюзий, самопоедания, вырождения, безумия, самоубийственности творчества, «мести» природы всему, что имеет индивидуальность, Н. развивает романтическое представление о тождестве любви и смерти. Образ смерти (всеуравнивающей силы природы, «ямы», «западни») — один из самых сильных в натуралистических жизнеописаниях и циклах (творчество Гонкуров, Золя, Мопассана, Л.Толстого, Гарди, Драйзера, Мартен дю Гара, Бунина, Стейнбека). За время эволюции Н. от 19 к 20 в. природа в нем стала *символом*. Это и *пастораль*, обновление, самореализация, прогресс, хор, «мир», и противоестественность, вырождение, проклятие, крик, «война».

Формированию литературной эстетики Н. в 19 в. сообщили импульс литературно-критические и публицистические работы Ш.О.Сент-Бёва, И.Тэна (во Франции), М.Арнолда, У.Морриса (в Англии), Г.Брандеса (в Скандинавии), В.Г.Белинского, В.В.Стасова, Н.Г.Чернышевского, Н.А.Добролюбова, Д.И.Писарева, Н.К.Михайловского (в России), т.наз. *«разгребателей грязи»* и В.В.Брукса, Г.Менкена (в США). Их объединяет представление о «народническом» призвании литературы, которая ради «взросления» общества и пробуждения его «от сна» борется против художественных и идеологических «догм», а также намерение поставить изучение словесности на научную (обществоведческо-социологическую) основу. Весьма известен «тэновский метод», впервые изложенный его автором во введении к «Истории английской литературы» (1863–64), где дается концепция национального искусства как «расы — среды — момента», что получило затем развитие в русле близкой Н. *культурно-исторической школы*, много сделавшей для популяризации главных «иконоборцев» второй половины 19 в. (Золя, Ибсен, Толстой, Гауптман, Стриндберг, Гамсун, Шоу). Не меньший резонанс имела мечта русских разночинцев о гражданском «реализме» — защите в литературе интересов «униженных и оскорбленных». Крайне важна для Н. публицистическая деятельность самих писателей-натуралистов (от идеи мелиоризма у Дж.Элиот до симбиоза Фрейда, мистики пола и марксизма у позднего Т.Драйзера), многократно рассуждавших о художественном и социальном (социально-религиозном, ре-

формистском, анархическом, социалистическом) назначении своего творчества. Под влиянием Золя, Л.Толстого, *культурно-исторической школы* (утвердившей натуралистическое истолкование Бальзака и Ибсена), театральных постановок на тему «жизни не по лжи» к концу 19 в. сложилось международное представление о Н. как современном эпосе и его жанровых образованиях: цикле романов, *«романе-реке»*, «великом американском романе», книге нежестко связанных между собой новелл, аналитической «драме идей». В 20 в. к ним добавились «экспериментальный» (ориентированный на эстетику кинодокумента и монтажа), «документальный» и «производственный роман».

Развитие Н. связано с движением от пограничных романтическо-натуралистических форм (бытописательный роман бидермайера, натуралистическая проблематика в романтическом «романе идей» и *«романе воспитания»*) к опять-таки пограничным — натуралистическо-символистским (импрессионистическим, неоромантическим) образованиям. В 1860-80-е Н. выразил свои возможности прежде всего в романе. В 1890-е в центре его интересов — драма. Новый виток Н. наметился вместе с преодолением (и усвоением на натуралистической основе) символизма в начале 20 в., что коснулось своеобразия модернистской неоромантичности и ее поэтики «примитива» (в *экспрессионизме*, *экзистенциализме*). Дальнейшие отзвуки Н., ассимилированного теми или иными стилями эпохи *модернизма*, пришлись на 1930-е и 1960-е. В 19 в. Н. переходит от конкретных «физиологических этюдов» к «общественной физиологии», а затем снова возвращается, на этот раз «психологически» и «импрессионистически», к частным случаям, не ограничивая себя изображением социальных низов и «запретных тем». Если во Франции Н. истощил свой потенциал к 1890-м, имел точки соприкосновения с литературными поколениями как середины столетия, так и декаданса, то в других странах (США, отчасти Германии и Англии, Испании) стал принадлежностью культуры 20 в., что позволило ему стать сферой интеграции донатуралистических и постнатуралистических тенденций («Улисс», 1922, Джойса). Н. дает о себе знать в творчестве практически всех писателей 1850–1980-х, которые в разной степени «переболели» им в поисках своей художнической самости. Тем не менее историко-литературно у Н. есть четко выраженные оппоненты — авторы католической и православной ориентации (нарицательное имя Бернар в «Братьях Карамазовых», 1879–80, у Достоевского), значительная часть романтиков, символистов и модернистов (отрицательно относившихся ко всему «естественному», отстаивавших превосходство «искусства» над «жизнью», положение о «лжи» и нереференциональности художественного произведения), постмодернисты (пережившие разбегание литературной материи и смерть единого литературного «тела»), формалистско-эстетское искусствоведение.

Как целостный литературный стиль 19 в. Н. проявился прежде всего в прозе. Вопрос о Н. в поэзии специально не ставился, хотя в типе экспрессии многих поэтов второй половины 19 — начала 20 в. можно говорить о «натуралистическом» преобладании материи (тоники) и *«потока сознания»* стиха над его звукосмыслом. В сфере театра (и особенно «новой драмы») Н. больше относится к режиссерской работе с актером (вживание в роль и актерское перевоплощение в «системе Станиславского»), репертуару выросших из театральных клубов «свободных театров» (парижский Театр Антуана, берлинская «Свободная сцена» О.Брама, лондонский «Независимый театр» Дж.Грейна), зрительскому восприятию «неприятных пьес» (активизация зала и втягивание его в «полемику» на гражданские темы), чем к писательской идее, которая, как у Ибсена (повлиявшему на Н., но ему внеположному даже в «Привидениях», 1881, «Гедде Габлер», 1890) неприкрыто романтична. Манифесты авторского театрального Н. — работы о театре Золя (ставившего свои романы на сцене), предисловие Ю.А.Стриндберга к «Фрёкен Юлии» (1888), «Квинтэссенция ибсенизма» (1891) Б.Шоу. Они в большей или меньшей степени реализованы в «Отце» (1887) Стриндберга, «Перед восходом солнца» (1889) Г.Гауптмана, «Семье Зелике» (1890) А.Хольца и И.Шлафа, «Профессии миссис Уоррен» (1894) Б.Шоу, «На дне» (1902) М.Горького, «Страстях под вязами» (1925) Ю.О'Нила, ряде пьес Б.Бьёрнсона, Э.Брие, Г.Зудермана, Ф.Ведекинда, Л.Андреева, С.Выспяньского, Дж.Верги, Х.Бенавенте-и-Мартинеса. Наиболее последовательный и разнообразный натуралистический драматург — Гауптман. В литературоведении с Н. пересекаются возможности *биографического* и *культурно-исторического методов*, различных видов социологизма (П.Коган, В.Переверзев), марксистского (В.Беньямин), а также фрейдистского подхода к словесности, который в противовес генетизму позитивистов обосновал натуралистическое представление о бессознательном в творчестве и его *архетипах*.

Поэтика Н. соответствует его основным проблемным узлам («моралист» приспособления к среде и поступков, ведущих к выживанию; телесность, реализующаяся как в «аппетитах» общества, его «чревоугодии», так и физиологизме социума, живущего посредством анонимных сил — денег, крови, желаний, жертвоприношений — скрытой животной жизнью; цикличность развития общественного организма и его «болезней»; социальное и историческое возмездие, предопределенное насилием над большими и малыми «организмами» — семьей, ремеслом, земными недрами; противоречие любви и борьба в ней между волей и «человеком-зверем», сознательным и бессознательным; пол как сфера рокового непонимания между мужчиной и женщиной; месть природы в «безумии» творчества). Н. провел черту между в чем-то архаичными раннеромантическими стилями, где сосуществовали элементы нормативной и ненормативной поэтики, и «современностью», экспрессией «литературы нервов». Выразившись прежде всего в эпических жанрах (прозаизм натуралистических пьес породил определения «пьеса для чтения», «драма состояния»), Н. создал канон социально-проблемной прозы и способов ее написания.

Главные открытия Н. — новая концепция писательства (опора на личный опыт и его стилизацию; репортерство — сбор материала и «вживание» в него, изучение специальной литературы, языка конкретной среды, дифференциация литературных «приемов» в зависимости от художественной задачи и актуальности темы), установка на «безличность» — такой метод письма, при котором произведение как бы «вынашивается», «пишется самим собой», и автор отвечает прежде всего за естественность и концентрацию стиля, инженерию метода (*«точки зрения»* по Г.Джеймсу). Н. утвердил особый,

стремившийся к преодолению описательности «рассказывания», тип психологизма, или «показ» (фиксация внутреннего и внешнего состояния персонажей посредством «отражений», того, на что достаточно произвольно, но вместе с тем фиксированно направлены лучи их «зрения», «слуха», «обоняния»). Его разновидности — импрессионистический «*подтекст*», а также «*внутренний монолог*», который постепенно трансформируется в «*поток сознания*» — эффект текучести восприятия, которое, смешивая в сознании прошлое и настоящее, высокое и низкое, делает их «сейчасными», предметом экспозиции, панорамы. Тематизм Н. нередко приводит к ослаблению сюжетности (ее призвана компенсировать телесность «кусков жизни»), нарушению композиционных пропорций, что отчасти восполняется «очерковой» неразрывностью наррации (подчеркнутой тематической рамой имени, профессии, родовой принадлежности), общим «настроением» (героическим или трагическим пафосом), нагнетанием однотипных деталей (натуралистических *лейтмотивов*), аллегоричностью *детали* (говорящие имена; одушевление животных). По характеру воздействия на читателя Н. тяготеет к документальному, шоковому, гипнотическому воздействию — т.е. к тому, что в 1910-е стало прерогативой кинематографа. Кинематографические аспекты репортерски поданной жизни «на лету» попытались передать посредством «*монтажа*» (параллельного ведения разнородных повествовательных линий) А.Дёблин («Берлин, Александерплац», 1929), Дж. Дос Пассос (трилогия «США», 1930–36).

В национальных литературах Н. по-разному и в разное время обозначил свои приоритеты («физиологизм» и «*импрессионизм*» французской, «бытописательство», «реализм» и «правдоподобие» русской, «*экспрессионизм*» немецкой, «регионализм», «*неоромантизм*», «модернизм» английской и американской, «*веризм*» и «*неореализм*» итальянской). Доля Н. имеется во всех стилях эпохи неклассичности. В романтической культуре («культуре Я») 19–20 в. нет коренного противоречия между романтизмом и натурализмом (Флобер), натурализмом и символизмом (Золя), натурализмом и неоромантизмом (Конрад), натурализмом и экспрессионизмом (Г.Манн), натурализмом и «модернизмом» (Джойс, Фолкнер), натурализмом и *экзистенциализмом* (Камю), натурализмом и творчеством Д.Г.Лоуренса, Л.Ф.Селина, Г.Миллера. Если все же условно считать основной характеристикой Н. субъективную эпичность романа, то главные фигуры в нем Л.Толстой, Золя, Гарди, Горький, Драйзер, Г.Манн, М.Шолохов, Мартен дю Гар, Дос Пассос, Стейнбек.

Лит.: *Виноградов В.В.* Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. М., 1929; Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935; *Каули М.* Естественная история американского натурализма // Он же. Дом со многими окнами. М., 1973; *Божович В.И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX — начало XX века. М., 1987; *Аникст А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988; *Булгаков С.Н.* Карл Маркс как религиозный тип // Он же. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2; *Мережковский Д.* Л.Толстой и Достоевский: Вечные спутники. М., 1995; *Розанов В.В.* Один из певцов «вечной весны» // Он же. Собр. соч. О писательстве и писателях. М., 1995; *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996; *Эткинд А.* Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996; *Барт Р.* Camera lucida: Комментарий к фотографии. М., 1997; *Martino P.* Le naturalisme française (1870–1897). P., 1930; *Best J.* Experimentation et adaptation. P., 1986; *Pages A.* Le naturalisme. P., 1989.

В.М.Толмачёв

НАТУРА́ЛЬНАЯ ШКО́ЛА — обозначение существовавшего в 40–50-е 19 в. вида русского *реализма*, преемственно связанного с творчеством Н.В.Гоголя и развивавшего его художественные принципы. К Н.ш. относят ранние произведения И.А.Гончарова, Н.А.Некрасова, И.С.Тургенева, Ф.М.Достоевского, А.И.Герцена, Д.В.Григоровича, В.И.Даля, А.Н.Островского, И.И.Панаева, Я.П.Буткова и др. Главным идеологом Н.ш. был В.Г.Белинский, развитию ее теоретических принципов содействовали также В.Н.Майков, А.Н.Плещеев и др. Представители Н.ш. группировались вокруг журналов «Отечественные записки» и позднее «Современник». Программными для Н.ш. стали сборники «Физиология Петербурга» (ч. 1–2, 1845) и «Петербургский сборник» (1846). В связи с последним изданием возникло и само название Н.ш.: Ф.В.Булгарин (Северная пчела. 1846. № 22) употребил его с целью дискредитации писателей нового направления; Белинский, Майков и др. взяли это определение, наполнив его позитивным содержанием. Наиболее четко новизна художественных принципов Н.ш. выразилась в «*физиологических очерках*» — произведениях, ставящих своей целью предельно точное фиксирование определенных социальных типов («физиологии» помещика, крестьянина, чиновника), их видовых отличий («физиологии» петербургского чиновника, московского чиновника), социальных, профессиональных и бытовых особенностей, привычек, достопримечательностей и т.д. Стремлением к документальности, к точной детали, использованием статистических и этнографических данных, а подчас и внесением биологических акцентов в типологию персонажей «физиологический очерк» выражал тенденцию известного сближения образного и научного сознания в эту пору и, как и во французской литературе («физиологии» О.де Бальзака, Жюля Жанена и др.), содействовал расширению позиций реализма. Вместе с тем неправомерно сведение Н.ш. к «физиологиям», т.к. над ними возвышались другие жанры Н.ш. — *роман*, *повесть*. Именно в романах и повестях Н.ш. нашел выражение конфликт между «романтиком» и «реалистом» («Обыкновенная история», 1847, Гончарова; отчасти «Кто виноват?», 1845–46, Герцена; «Противоречия», 1847 и «Запутанное дело», 1848, М.Е.Салтыкова-Щедрина), была раскрыта эволюция персонажа, испытывающего непреодолимое воздействие социальной среды. Своим интересом к скрытым причинам поведения персонажа, к законам функционирования общества как социального целого Н.ш. также оказалась близкой западноевропейскому реализму 1840-х, что было отмечено Белинским при сопоставлении романов Гоголя и Ч.Диккенса: «Содержание романа — художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностью» (Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 106). Н.ш., строго говоря, не представляет собой такого единства, которое подсказывается самим этим понятием — «школа» — и каким она казалась подчас современникам. Под школой подразумевается, как правило, ряд литературных явлений с высокой степенью общности — вплоть до общности тематики, стиля, языка. Такую общность у писателей Н.ш. найти едва ли возможно. Вместе с тем неправомерно отказываться от понятия «Н.ш.» вообще, т.к. ему соответствует объективный ряд явлений. Н.ш. может быть понята лишь в перспективе литературной эволюции как развитие и подчас выпрямление достижений и от-

крытий первых русских реалистов. Преодоление философии и поэтики Н.ш., прежде всего у Достоевского и позднее — у писателей-*шестидесятников*, началось с критики ее главных положений и в связи с этим с углубления в человеческую психологию, с опровержения попыток фатального подчинения персонажа обстоятельствам (ср. более позднюю ироническую формулу «среда заела»), всемерного подчеркивания роли человеческой активности и самосознания.

Лит.: *Кулешов В.И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965; *Цейтлин А.Г.* Становление реализма в русской литературе (русский физиологический очерк). М., 1965; *Манн Ю.* Утверждение критического реализма. Натуральная школа // Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. Т. 1; *Виноградов В.В.* Гоголь и натуральная школа // Он же. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976; *Жук А.А.* Сатира натуральной школы. Саратов, 1979; «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997. *Ю.В.Манн*

НАТЮРМО́РТ литературный (фр. nature morte — мертвая природа) — изображение неодушевленных предметов: утвари, плодов, срезанных цветов, снеди, атрибутов искусства. В виде целого произведения с живописной функцией Н.л. встречается весьма редко: «Лимона кожура витая, / как серпантин на серебре. / Над ней струится оседая, / пыльца в латунном фонаре. / Как будто бабочка-колдунья, / качаясь, в струях замерла / и развернула над латунью / свой хрупкий веер, — два крыла. / В тени старинная страница / хранит засохший стеарин, / пыль невесомая струится, / и вьется желтый серпантин» (Смирнов А. Натюрморт // Он же. Спросит вечер. М., 1987. С. 104–105). Гораздо чаще встречаются натюрмортные вкрапления: «Шекснинска стерлядь золотая, / Каймак и борщ уже стоят; / В графинах вина, пунш, блистая, / То льдом, то искрами манят; / С курильниц благовонья льются, / Плоды среди корзин смеются...» (Г.Р.Державин. Приглашение к обеду, 1798). Пример классического натюрморта в прозе — гоголевское описание бюро Плюшкина из VI главы «Мертвых душ» (1842). И.Бродский придал жанру философическую устремленность, зримо «декорировав» категорию времени, материализовав ее: «Старый буфет извне / так же, как изнутри, / напоминает мне / Нотр-Дам де Пари. / В недрах буфета тьма. / Швабра, епитрахиль / пыль не сотрут. Сама / вещь, как правило, пыль / не тщится перебороть, / не напрягает бровь. / Ибо пыль — это плоть / времени; плоть и кровь» (И.Бродский. Натюрморт, 1971).

Лит.: *Галанов Б.* Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. М., 1974. *А.Е.Смирнов*

НАУ́ЧНАЯ ПО́ЭЗИЯ (фр. la poésie scientifique) — возникла в конце 19 в. во Франции. Теоретиком Н.п. был поэт Рене Гиль (1862–1925), автор «Трактата о слове» (1886) и «О научной поэзии» (1909), где он развивает идею «словесной оркестровки» поэзии — сознательного употребления определенных групп гласных и согласных для придания музыкальной выразительности теме. Поэзия, по его мнению, ориентируясь на научно-технические достижения эпохи, должна отбросить мифологическое миропонимание при выборе тем, образов, слов. Вместе с тем, поэт призван, усвоив научное сознание, обогатить науку новыми идеями. *А.Н.*

НАУ́ЧНАЯ ФАНТА́СТИКА — вид фантастической литературы (или литературы о необычном), основанный на единой сюжетной посылке (допущении) рационального характера, согласно которой необычайное (небывалое, даже, казалось бы, невозможное) в произведении создается с помощью законов природы, научных открытий или технических изобретений, в принципе не противоречащих естественнонаучным воззрениям, существующим в то время, когда создавалось научно-фантастическое произведение. Вместе с *фэнтези* — один из двух основных видов литературной фантастики 20 в. В рамках одного и того же произведения могут сочетаться элементы как Н.ф., так и фэнтези (литературы «принципиально невозможного»), постоянно происходит диффузия различных художественных систем (один из наиболее показательных примеров — «Космическая трилогия», 1938–45, К.С.Льюиса).

Сложность определения Н.ф. связана с тем, что на протяжении долгого времени ее изучали отдельно, в отрыве от других видов фантастической литературы, а также в отрыве от литературы реалистической. Однако если реалистическая литература описывает привычный и знакомый читателю мир, то Н.ф. показывает мир вероятностный, представляющий собой модель возможной действительности, реалистически точную (убеждающую) в деталях, степень реалистичности которой в целом определяет глубина и актуальность поднимаемых в произведении вопросов современности. Н.ф. возникает в эпоху становления современной науки (17–18 вв.); как самостоятельный вид литературы выделяется в 20 в. Употребляемое в отечественном книгоиздании и в науке о литературе ее обозначение можно считать русскоязычным эквивалентным английского science fiction, предложенного в 1927 американским инженером, популяризатором науки и писателем-фантастом Хьюго Гернсбеком, издателем первого в истории специализированного журнала Н.ф. Гернсбек полагал, что одна из главных задач Н.ф. — удовлетворять потребность в знании, причем потребность именно инженера (его Гернсбек считал главным действующим лицом будущих изменений в Америке), побуждать инженера к научно-техническому творчеству. От своих авторов Гернсбек требовал, чтобы художественные произведения создавались по формуле «75% литературы и 25% науки», а потому печатал Н.ф. только научно-популярного, прогностического характера, названную одним исследователем «фантастикой для инженеров». Тем не менее многие западные исследователи (и прежде всего, американские) считают, что именно Гернсбек создал Н.ф. Другие утверждают, что он загнал ее в «гетто» специализированной периодики, отлучив от литературы «основного потока». Связь науки и Н.ф. сказывается прежде всего в общем влиянии научных методов на принципы подхода фантастики к действительности. Ситуации, создаваемые Н.ф., в принципе не должны противоречить материальности мира, развитие сюжета должно быть подчинено логике исходного допущения, сделав которое, писатель не может выходить за его рамки. Однако если бы фантастическое допущение обладало строгой научной обоснованностью, то это могло бы лишить Н.ф. возможности моделировать сколь угодно гипотетические ситуации. Очевидно, что научность в литературе заключается не в скрупулезном следовании фактам конкретных наук, а в подходе к науке, в умении пользоваться ее методом, основанным на убежденности в познаваемости мира, признании его объективности. Н.ф. не занимается прогнозированием технических чудес

будущего, это не «литература идей», сфера ее применения — исследование жизни социума и индивидуума, происходящие в них изменения под действием сдвигов в развитии науки и техники. Элементы такого подхода к литературе видны уже в произведениях Т.Мора, И.Кеплера, Ф.Бэкона, Дж.Свифта. Формирование Н.ф. приходится на 19 в., в начале которого вышел роман М.Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818), а в конце — романы Ж.Верна и Г.Уэллса, представлявшие традиции фантастики научно-технической, прогностической и фантастики социально-философской.

Ведущие «фантастические» державы Запада — США и Великобритания. В США с конца 19. в. стала развиваться индустрия журнальной фантастики, достигшая пика в 1920–30-е (наиболее известные авторы — Э.Р.Берроуз, Э.Гамильтон, Э.Смит). На это время приходится деятельность Гернсбека и Дж.Кэмпбелла, с именем которого связан переход Н.ф. от научно-технической, прогностической к социальной и философской. В эти годы в литературу вошли писатели, наиболее активный творческий период которых получил название «золотого века» американской фантастики: Р.Хайнлайн, А.Азимов, А.Ван Вогт, Т.Стерджен, А.Бестер, Д.Найт, Г.Каттнер, К.Саймак. Вскоре привлекли внимание читателей Р.Брэдбери, Р.Шекли, П.Андерсон. Конец 1960-х — время «новой волны», самого радикального направления в англоязычной фантастике, в американской Н.ф. представленного именами Х.Эллисона, Н.Спинреда, С.Дилэни. Последняя четверть 20 в. — время, когда работают американские фантасты Ф.Херберт, Г.Гаррисон, Ф.Дик, Р.Силверберг, Р.Желязны, У.Ле Гуин, Г.Бир, Д.Брин, О.С.Кард, У.Гибсон, Б.Стерлинг. Английская Н.ф. первой половины 20 в. представлена Уэллсом, О.Стэплдоном. После второй мировой войны традицию Уэллса продолжали Д.Уиндем и А.Кларк, а также Д.Браннер. С «новой волной» связано творчество Дж.Г.Балларда, М.Муркока и Б.Олдисса, крупнейшего писателя-фантаста Великобритании конца столетия. Из стран западной Европы выделяются Франция, Германия и Италия, как имеющие наиболее богатые культурные традиции и традиции развития фантастического элемента в национальных литературах. Во Франции Ж.Рони-старший, Ф.Карсак продолжают традицию Верна; П.Буль и Р.Мерль пишут фантастику политическую, а Р.Баржавель, Ж.Клейн и Ж.П.Андревон — психологическую, обращенную к внутреннему миру героев. Из немецких авторов выделяются К.Лассвиц, Г.Франке, супруги Й. и Г.Браун, из итальянских — Л.Альдани, Т.Ландольфи, И.Кальвино, Д.Буццати. Н.ф. в Восточной Европе в 20 в. наиболее представительно развивается в Польше, Чехии, Болгарии. Широко известны имена поляков Е.Жулавского, К.Фиалковского, К.Боруня и С.Лема, чехов К.Чапека, Л.Соучека, Й.Несвадбы, болгар С.Минкова, Э.Манова, П.Вежинова и Л.Дилова. Из фантастов стран Северной Европы выделяются писатели Швеции: автор антиутопии «Каллокаин» К.Бойе (1940), лауреат Нобелевской премии Х.Мартинсон, написавший фантастическую поэму «Аниара» (1953), современные авторы С.Люндваль и П.Ершильд. В Японии Н.ф. представлена в творчестве Абэ Кобо, Саке Комацу, Синити Хоси. Китайская фантастика обозначена в 20 в. лишь одной фигурой мирового масштаба — Лао Шэ, автора «Записок о Кошачьем городе» (1933).

В России традицию Н.ф. связывают с именем В.Ф.Одоевского, автора романа «4338-й год» (1840). Исследователи указывают на фантастические элементы в творчестве писателей конца 19 — начала 20 в.: А.И.Куприна, А.А.Богданова, В.Я.Брюсова. Важна роль в становлении отечественной Н.ф. романов А.Н.Толстого «Аэлита» (1922) и «Гиперболоид инженера Гарина» (1926); В.А.Итина «Страна Гонгури» (1922), В.Е.Орловского «Бунт атомов» (1928). Особое место в истории российской Н.ф. занимает А.Р.Беляев. Заложенные этими писателями традиции не смогли развиваться в 1930–50-е из-за влияния «фантастики ближнего прицела» (В.И.Немцов, А.П.Казанцев), утверждавшей «прикладное значение» Н.ф., ее роль как пропагандиста и популяризатора научно-технических достижений ближайшего будущего. Велика роль романа И.А.Ефремова «Туманность Андромеды» (1958), с которого начинается новейший период отечественной Н.ф. 1960-е — «золотой век» российской Н.ф., время вхождения в литературу А.Н. и Б.Н.Стругацких, И.И.Варшавского, Д.А.Биленкина, С.Ф.Гансовского, Е.Л.Войскунского и И.Б.Лукодьянова, К.Булычева, М.Т.Емцева и Е.И.Парнова, О.Н.Ларионовой. Конец 1980-х–90-е связан с именами Б.Г.Штерна, В.М.Рыбакова, М.Г.Успенского, А.Г.Лазарчука, Е.Ю.Лукина.

Первые работы по истории Н.ф. появились в США в 1930-е и принадлежали перу не профессиональных литераторов, а любителей фантастики. Клубы поклонников этой литературы начали появляться в конце 1920-х; тогда же стали выпускаться любительские журналы, в которых печатались материалы по истории фантастики. Начало профессионального изучения фантастики приходится на конец 1950-х, когда возник первый специализированный журнал «Экстраполейшн», «фронтальное» же изучение следует датировать 70-ми, когда в США и Великобритании стали издаваться аналогичные «Экстраполейшн», журналы «Сайнс фикшн стадиз» и «Фаундейшн», выходить энциклопедии Н.ф., появился целый отряд академических исследователей Н.ф., началось преподавание Н.ф. в различных университетах Запада. В СССР критика Н.ф., как и всех других видов литературы, была предельно идеологизированной, политизированной, задачей Н.ф считалось популяризация достижений науки и техники. Ситуация отчасти изменилась в 1960-е, когда к изучению Н.ф. обратились не только литературоведы, но и философы, историки, социологи.

Н.ф. активно проявляет себя в кино — с начала 20 в. появляются фантастические фильмы, количество которых в 1930-е позволяет говорить о возникновении отдельной отрасли киноискусства. Классикой кинофантастики стали работы Я.Протазанова «Аэлита» (1924) и Ф.Ланга «Метрополис» (1926). С тех пор сняты десятки разных версий экранизаций романов Уэллса, повестей Р.Л.Стивенсона «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда», М.Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». Вторая половина 20 в. отмечена фильмами на космическую тематику — «Космическая одиссея 2001» (1968) С.Кубрика, «Звездные войны» (1977) Д.Лукаса, о контактах с представителями иных цивилизаций — «Близкие контакты третьего рода» (1977) и «Инопланетянин» (1982) С.Спилберга, фильмами о чудовищах — «Годзилла» (1954), фильмами-катастрофами — «Гибель Японии» (1973). В 20 в. возникает научно-фантастическая драматургия — пьесы, предназначенные как для постановки в театре («R.U.R.», 1920, «Белая болезнь», 1937,

Чапека), так и на радио и телевидении (работы Ф.Дюрренматта, С.Лема).

Лит.: *Бритиков А.* Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970; *Кагарлицкий* Ю. Что такое фантастика? О темах и направлениях зарубежной фантастики вчера и сегодня. М., 1974; *Ханютин Ю.* Реальность фантастического мира: Проблемы западной кинофантастики. М., 1977; *Ревич В.А.* Не быль, но и не выдумка: Фантастика в русской дореволюционной литературе. М., 1979; *Чернышева Т.* Природа фантастики. Иркутск, 1984; *Неелов Е.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986; *Ковтун Е.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999; *Lem S.* Fantastyka i futurologia. Krakow, 1970. T. 1–2; *Todorov T.* Introduction à la littérature fantastique. P., 1970; Science fiction, today and tomorrow / Ed. R.Bretnor. N.Y., 1974; *Suvin D.* Metamorphoses of science fiction: On the poetics of a literary genre. New Haven; L., 1979; *Wolf G.K.* Critical terms for science fiction and fantasy. N.Y., 1986; *Barr M.S.* Lost in space: Probing feminist science fiction and beyond. Chapel Hill; L., 1993; *Willingham P.* Science fiction and the theatre. Westport (Ct), 1993; Anticipations: Essays on early science fiction and its precursors / Ed. D.Seed. Syracuse (N.Y.), 1995; *Broderick D.* Reading by starlight: Postmodern science fiction. L., 1995; *Ashley M.* The Gernsback days: The evolution of modern science fiction. San Bernardino (Calif.), 1995; *Westfahl G.* Cosmic Engineers: A study of hard science fiction. Westport (Ct), 1996; *Landau B.* Science fiction after 1900: From the Steam Man to the stars. N.Y., 1997. *В.Л.Гопман*

НЕБЫЛИ́ЦА, скоморошина, перегудка — песенное или прозаическое произведение русского фольклора, поэтическую основу которого составляет нарочитое изображение абсурдной, полной несообразностей действительности, что должно вызвать комический эффект («Будем говорить, выговаривати, / Черно на бело выворачивати»). Как и другие жанры народной *сатиры*, Н. призваны были рассмешить, возбудить веселье, создать оптимистическое настроение. В них использовались *ритм*, *рифма* (раёшный стих), *гипербола, гротеск, литота, оксюморон, метатеза*, игра *омонимами*, реализованная *метафора*, пародирование, комическое словотворчество. Н. имели сюжеты неразвитой формы, в которых возникали композиционные повторы, *контаминации, диалоги*. Комическая заданность Н. — главный принцип их художественной структуры. В основе сюжетов лежал комический или комически поданный конфликт — к примеру, богатырский бой «наизнанку»: «Подралась Устюха с Настюхою / Толстыми большими мутовками, / Стрельба у них была корчежками». Н. могли бытовать как самостоятельно, так и в виде стилистической орнаментовки серьезных эпических произведений: волшебных *сказок* и *былин*, присоединяясь к ним в начале или в конце. Перед исполнением большого произведения Н. обращали внимание на рассказчика, психологически подготавливали слушателей к общению с его искусством, а в конце они создавали разрядку после эмоционального напряжения. Это связано с профессиональным исполнением фольклора *скоморохами*: не случайно повсеместно распространенные сказочные концовки-Н. содержат намек на угощение сказочника («И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало») или выражают в форме подшучивания над самим собой его просьбу о «рубашонке», «лошадке», «красных сапогах», «синем кафтане». На севере Н. называли «скоморошинами». Другое народное название Н. — «перегудки» — происходит от гудка, скоморошьего музыкального инструмента. Н. называли также «шутовы ста́рины» («ста́рины» — былины). Как отдельные самостоятельные произведения Н. разыгрывались ряжеными во время народных увеселений (на Святках, в Масленицу, в разгар свадебного веселья). При этом допускалась ненормативная лексика, обыгрывался телесный низ, содержались намеки эротического характера. Часть скоморошьего репертуара была воспринята *частушками*-«нескладухами», в которых основную художественную роль играет комический абсурд. Вымысел, доведенный до нелепости и преподносимый в насмешливой, ироничной форме, предстает в народных шуточных песнях, что сближает и их с Н. («Дунятонкопряха», «Фома и Ерёма»). Художественный прием абсурда использовала особая категория анекдотических сказок, построив на нем свои сюжеты: «Сожженная половина озера», «Пчела медведя задрала», «Подпоясался топором» и пр. Эти сказки также обозначают словом «Н.» (Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л., 1979. № 1875–1999. Небылицы). В отмеченную нумерацию попали как собственно анекдотические сказки, так и Н.-присказки, обрамлявшие сюжеты волшебных сказок («Возвращение со свадебного пира сказочника») или бытовавшие и в качестве присказки, и самостоятельно («Богатые люди»).

Лит.: *Ивлева Л.М.* Скоморошины: Общие проблемы изучения // Славянский фольклор. М., 1972; *Фёдорова В.П.* Небылицы // Проблемы изучения русского народного творчества. М., 1975. *Т.В.Зуева*

НЕГРИТЮ́Д (фр. négritude). Зарождение Н. в 1930-е связано со стремлением к духовной деколонизации и самоутверждению обучавшихся во Франции антильских и африканских студентов. На формирование идей Н. оказала влияние поэзия афроамериканцев Л.Хьюза, С.Брауна и К.Маккея и движение «Гарлемского ренессанса» (1918–28) с его лозунгом «Независимость Африке». Термин «Н.», или «негритянтство», впервые появился как неологизм в поэме «Дневник возвращения на родную землю» (1939) антильского поэта Эме Сезэра. Разоблачая миф колонизаторов о неполноценности «черных», Сезэр противопоставил рациональной, прагматичной мудрости «белых» специфические свойства и духовные ценности народов Африки: интуитивную мудрость, гармоничное слияние с миром природы и космических сил, дар образного видения мира, ритмотворчество. Вторым провозвестником и «отцом» Н. был сенегальский поэт Леопольд Седар Сенгор. В стихах и поэмах 1930–60-х (сборники «Песни в сумраке», «Черные жертвы», «Ноктюрны», «Эфиопские мотивы») он воспевал «черную красоту», спонтанную отзывчивость африканцев на ритм, песню, танец, их героическое прошлое, традиционный быт и духовные ценности. В поэме «Пусть мне вторят коры и балафонги» (1939) Сенгор употребил термин «Н.» в значении духовной опоры, отрады и убежища негро-африканцев, противопоставляя его, как и Сезэр, картезианской логике, лицемерию и расчетливой злобе белых колонизаторов. В складывающейся с конца 1930-х концепции Н. переплелись идеи особости, исключительности представителей черной расы и призыв к солидарности, единению, союзу всех рас и народов. После статьи Ж.П.Сартра «Черный Орфей» (предисловие к «Антологии новой негритянской и мальгашской поэзии на французском языке», изданной Сенгором в 1948) Н. получил распространение как философский термин со значением комплекса особых свойств представителей негроидной расы. По признанию Сенгора, до второй мировой войны в движении Н. преобладал дух гетто, стремление идти вглубь, к исто-

кам черной расы и ценностям негро-африканской цивилизации. В период обострения антиколониальной борьбы проповедь Н. принимала порой оттенки «черного мессианства» и националистического экстремизма.

После второй мировой войны Н. эволюционирует от «укоренения» к «откровению». Сенгор постепенно приходит к идее культурного симбиоза и взаимодополняемости африканской и европейской культур как залога общечеловеческого прогресса («Негритюд и гуманизм», *1964; «Поэзия действия. Беседы с Мохамедом Азизой»*, 1980; «То, во что я верю», 1988). В 1950-е, в разгар национально-освободительного движения, теория Н. стала подвергаться критике со стороны африканских писателей и деятелей культуры (мартиникский публицист Франц Фонон, сенегальский писатель Шейх Анта Диоп, гвинейский поэт Нене Кхали). После завоевания в 1960-е независимости большинством стран Африки теория Н. утрачивает ту трагическую остроту и напряженность, которая, по мнению Сартра, была свойственна творчеству негритянских писателей и поэтов, олицетворенных им в образе Черного Орфея, отторгнутого от Эвридики — негритянского начала. В творчестве апологетов Н. постколониального периода исчезает жесткий антагонизм противопоставления Европы Африке. Принадлежа к романтическому направлению в африканских франкоязычных литературах, они воспевают красоту родной земли и природы, пластический идеал чернокожей женщины как символа негритянской сущности и неких мистических свойств африканского мира. Идейная доминанта — протест против колониализма, расовой дискриминации — уступает место воспеванию черной красоты, ориентации на фольклор, живописанию картин традиционного быта, обрядов и верований. Конголезец Жан Батист Тати-Лутар, заирец Антуан Роже Боламба, камерунцы Элолонго Эспанья Йондо, Жан Луи Донгмо, Жан-Поль Ньюнай, Окала Алене, Эрнест Алима, Жан Мартен Эно Белинга, сформировавшиеся под сильным влиянием Сенгора, сохраняют основные свойства его поэтики (*белый стих*; метафоры, подчеркивающие единство человека и природы; слова и выражения местных языков).

В 1970–80-е реанимация идей Н. происходит под влиянием поисков африканской интеллигенцией путей и моделей национальной реконструкции и интеграции в мировую цивилизацию. Идеал традиционного патриархального уклада и традиционные моральные ценности противопоставляются негативным последствиям урбанизации и внедрения в африканскую действительность капиталистического (Кот д'Ивуар, Камерун, Сенегал) или социалистического (Мали, Гвинея, Народная республика Конго) путей развития. Камерунский писатель Франсис Бебей в романах «Ашантийская куколка» (1973) и «Король Альбер из Эффиди» (1977) видит перспективу примирения «своего» и «чужого», традиционного и нового укладов посредством воспитания у африканской молодежи убеждения в особом африканском пути исторического развития. Эхо Н. слышится в романе «Изгнанники в священном лесу» (1981) конголезского (проживающего в Сенегале) писателя Жана Пьера Макуты Мбуку, где прославляются иррациональная духовность и эмоционально-интуитивная одаренность африканцев. Священный лес — аллегория самодостаточного гармоничного социума всеобщей любви и согласия, основанного на традиционных устоях и противопоставленного Городу — символу западного бесчеловечного мегаполиса. Футурологическая пастораль Макуты Мбуку воскрешает один из основных мотивов Н. — аутентичного убежища в особую негритянскую самобытность: «Когда в жилах есть хоть капля негритянской крови, человек остается негром и открывает, что он никогда и не переставал им быть (Makuta Mboukou J.P. Les êxilés de la forêt vierge. P., 1981. P. 37). В Кот д'Ивуаре в романах «Уаззи» (1977) Жана Додо, «Массени» (1977) Тидиама Дема, «У порога ирреального» (1980) Амаду Коне воздействие Н. проявляется в этнографизме, воссоздании стереотипов родового сознания, акцентировании эзотерических ритуалов и суггестивной деятельности колдунов и тайных религиозных обществ. В романе «Заря на исходе ночи» (1984) Габриэля Данзи (Центрально-Африканская республика) воскресает социальный идеал Н. — приоритет семьи, рода, традиций; гальванизируется «особость» негро-африканцев — исключительное жизнелюбие, исключительное интуитивно-эмоциональное постижение смысла жизни.

Лит.: *Мосейко А.Н.* Негритюд и современная философско-эстетическая и теоретико-литературная борьба в странах тропической Африки // Теории, школы, концепции: Художественный процесс и идеологическая борьба. М., 1975; *Ляховская Н.Д.* Леопольд Седар Сенгор. М., 1995; *Piquion R.* Les trois «grands» de la négritude. Port au Prince; Haiti, 1964; *Senghor L.S.* Négritude et humanisme. P., 1964. *Н.Д.Ляховская*

«НЕИ́СТОВЫЕ РОМА́НТИКИ» (фр. frénétiques) — группа литераторов, возникшая в 1810-е в период «завоевания» Франции «северной» литературой, т.е. тогда, когда в стране революционных перемен и недолгих реставраций старого режима появилось много читателей «черных», или *готических*, английских романов, немецких «рыцарских» или «разбойничьих» прозаических драм, наполненных привидениями и «чертовщиной», немецких пьес, изобилующих сценами «страшных», «неблагородных» казней и убийств. В сравнении с «благородной» литературой *классицизма* и сентиментальным *романтизмом* «северные» драмы и романы казались проявлением безумия, умственного исступления и болезненного неистовства. Поговаривали об их опасности для нравственного здоровья нации. Ш.Нодье, рассказывая в статье начала 1820-х о «страшном» немецком романе (Х.Шпис. Маленький Петер, 1823), впервые употребил понятие «неистовая словесность» как литературный термин, заметив также, что таинственность и *мистическое* начало были и у просветителей конца 18 в. *Оккультизм* был свойствен и многим немецким романтикам начала 19 в., о чем рассказывала в своей книге «О Германии» (1810) Ж.де Сталь. Изображая «жестокую правду» жизни, «северные» авторы, в отличие от сентименталистски идеализировавших действительность французов, показывали «зловещую изнанку жизни», обнажали ее «тайны и ужасы», раскрывая их через фантастику и приключения. «Неистовые» герои бродят по мрачным замкам, загадочным коридорам со множеством пугающих дверей, глухим подземельям, попадают в сумасшедшие дома, прогуливаются со светильником в одной руке и окровавленным кинжалом в другой. В романах возникают монахи-святотатцы, мертвецы, сбежавшие из могил, физические и нравственные вампиры, инфернальные личности, настигающие невинность. Эти сюжеты и образы попали на полотна художников (Ж.Калло, Э.Деверия) и в музыкальные произведения, в частности, в оперы, написанные по произведениям

А.Радклиф и М.Г.Льюиса (Ш.Гуно, Г.Берлиоз). Мода на «черную» литературу оказала влияние на все романтическое движение эпохи: «средневековые» романы В.Гюго, ранние произведения О.де Бальзака, «романы для народа» Э.Сю. Даже сказочные истории Т.Готье несут отпечаток мистики. Сверхъестественное и колдовское проникло в повести Ш.Нодье и в новеллы П.Мериме. Будучи во французской литературе новатором, Нодье нередко выступает в роли проводника тем и мотивов, почерпнутых в других литературах. Задолго до «Гузлы» (1827) Мериме он вводит во французскую литературу «тему западных славян»; почти одновременно со Стендалем открывает «итальянский характер», а в романе «Жан Сбогар» (1818) появляется все, что так волнует французов в 1820-е: таинственный замок, страшная тайна, роковая страсть, странная полубезумная девушка, юноша-аристократ, ставший разбойником, будто списанным с Карла Моора. Однако «байронический» роман Нодье — совсем не ассимиляция канонизированных образцов, но прозорливое угадывание тенденции. Жан Сбогар — приверженец идей «Общественного договора» (1762) Руссо, хотя часто роман звучит весьма меланхолически: «Свобода не такое сокровище, за которое следует сражаться; она всегда в руках сильных и в кошельке богатых».

У «неистовой словесности» в 1830-е появился синоним («литература отчаяния». Предисловие к роману Жюля Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина» (1829) стало манифестом новой школы. Жанен высмеял исторические романы с длинными описаниями и восточной экзотикой, изображение ужасающих душевных терзаний. Под его прицел попали как «Айвенго» (1820) В.Скотта, так и «Восточные мотивы» (1829) и «Последний день приговоренного к смерти» (1829) В.Гюго. Он высказался против «жестокой» и «грязной» правды за создание «прекрасной лжи и вымысла». В следующем романе «Исповедь» (1830), ставшем иллюстрацией сочинения Ф.Р.Ламеннэ «О безразличии в отношении к религии» (1824), рассказывается история женитьбы одного молодого человека, задушившего в состоянии бреда свою жену в первую брачную ночь. Желая покаяться, молодой человек ищет священника, но не находит такого, перед которым он мог бы исповедаться.

Романы и повести, где разрабатывались сюжеты с убийствами и неестественными страстями, граничащими с преступлением и сумасшествием, печатались в журналах «Ревю де Пари» и «Ревю де де монд». Постоянный автор этих литературных журналов — Петрюс Борель, перу которого принадлежит книга «Шампавер. Безнравственные рассказы» (1833). Она якобы написана от имени молодого человека, который страдал меланхолией и в очень молодом возрасте покончил жизнь самоубийством. Книга Бореля — одна из самых мрачных и иронических во всей «неистовой» литературе. Общественные бедствия, узаконенная несправедливость, не оставляющие надежды на улучшение, нищета, бесправие и страдания заставляют молодых героев оставить все мечты, ненавидеть природу, Бога, весь мир и взывать к сатане. «Н.р.» выпускали и коллективные сборники рассказов. Первый — «Коричневые рассказы опрокинутой головы» (1832), в котором принял участие молодой Бальзак. Потом появился многотомный сборник «Вечерние часы. Книга женщин» (1833) и десятки других. Некоторая часть рассказов принадлежала мужчинам, скрывавшимся под женскими именами. К «Н.р.» относят и Жерара де Нерваля (наст. имя Жерар Лабрюни, 1808–55), новелла которого «Аурелия» (1855) — анализ собственного безумия, давшего ему шанс быть творцом; мир мечтаний, снов и незаметной с первого взгляда красоты. Нерваля нашли повешенным при работе над новой редакцией «Аурелии».

Про Лотреамона (наст. имя Изидор Дюкасс, 1846–70), создателя «Песен Мальдорора» (1868–69), некоторые современники полагали, что он умер в палате для буйно помешанных, настолько «чудными» и рискованными кажутся его фантазии. «Песни Мальдорора» — имитация всевозможных беллетристических образцов, в которой нельзя обнаружить ни одного живого впечатления, ни одной ситуации или персонажа, взятых из «реальности». Разнузданные бесчинства и фантасмагорическая атмосфера роднят «Песни» с романами «Н.р». Источником произведения Лотреамона, которого сюрреалисты почитают своим предшественником, был все тот же черный готический роман. Его герой создан по типу романтического героя-бунтаря, демонического богоборца, живущего во зле, но творящего добро. «Сверхчеловек» Мальдорор обладает фантастической силой, ловкостью, разрушительной мощью, даром перевоплощения, вездесущности, всеведения. При этом он становится и палачом, и жертвой одновременно. Следы «Н.р.» сохранились в литературе надолго, но уже со второй половины 1830-х это направление стало утрачивать свое значение.

Лит.: *Виноградов В.В.* Из биографии одного «неистового» произведения («Последний день приговоренного к смерти») // Он же. Избр. труды: Поэтика русской литературы. М., 1976; *Реизов Б.Г.* Неистовая литература // Он же. Французский роман XIX века. М., 1977. *О.В.Тимашева*

НЕКРОЛО́Г (греч. nekros — мертвый; logos — слово) — статья о недавно умершем человеке, содержащая биографические сведения о нем и оценку его деятельности. Началом Н. как *жанра* в первые века христианства были лаконичные записи в церковных книгах имен умерших священнослужителей и благочестивых прихожан для провозглашения их во время богослужений. К 7 в. в Западной Европе эти записи превратились в составляемые церковными учреждениями и монастырями списки — *панегирики* усопших. На Руси ранние некрологические записи содержатся в *летописях* (о князе Всеволоде Ярославиче в «Повести временных лет» под 1093, о князе Владимире Мономахе в Лаврентьевской летописи). Не позднее 12 в. на Руси получили распространение книги-«помянники», в которых вносились имена умерших для церковного поминовения их душ за упокой. С этой же целью Софроний в «Задонщине» перечисляет русских воинов, погибших в 1380 на Куликовом поле. По мере признания важного значения Н. как исторического документа в 18 в. стали издаваться сборники Н. Одним из первых был выпущенный на французском языке в Амстердаме в 1723 (с дополнением в 1735) сборник «Nécrolge de Port-Royal». Позже многотомные собрания Н. смыкаются с биографическими словарями. В России Н. за минувший год публиковались с 1831 Академией наук в «Месяцеслове», откуда они перешли в календари (Русский календарь А.Суворина. СПб., 1872–1917). В 1876 стал выходить составленный Г.Н.Геннади «Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII–XIX столетиях, и Список русских книг с 1725 по 1825 г.». Сведения об умерших даны до 1874. Издание прекратилось в 1908 на третьем

томе (доведено до буквы «Р»). С 1912 в «Систематическом указателе литературы за ... год» И.В.Владиславлева выборочная библиография Н., преимущественно из журналов, помещалась в специальном отделе «Отошедшие». С 1999 Российская государственная библиотека в Москве выпускает библиографический указатель «Незабытые могилы. Российское зарубежье: Некрологи 1917–1997»: В 6 т. (сост. В.Н.Чуваков). По существу *памфлетами* в форме Н. являются у В.И.Ленина Н. помещика-либерала графа П.А.Гейдена (1907) и издателя «Нового времени» А.С.Суворина («Карьера», 1912). Отличаясь большой свободой выражения, Н. может вбирать в себя признаки других жанров — *очерка,* критической статьи и воспоминаний, как собрание Н. погибших в Великую Отечественную войну военных журналистов «В редакцию не вернулся...» (М., 1964–70. Кн. 1–3). Н. в стихах принадлежат высокой поэзии: посвященный А.С.Пушкину лермонтовский Н. «Смерть поэта» (1837), «Памяти Добролюбова» (1864) Н.А.Некрасова. Существуют и Н.-*пародии* («Краткий некролог и два посмертных произведения Козьмы Петровича Пруткова», 1863). В форме Н. написан фельетон Л.Андреева «Он умер, бедный Экстемпоралий» (1900). Разновидностью Н. можно считать пространные надписи на надгробиях — *эпитафии* и некрополи (описания кладбищ): Саитов В.И., Модзалевский Б.Л. Московский некрополь. СПб., 1907–08. Т. 1–3; Чернопятов В.И. Русский некрополь за границей. М., 1908–09. Вып. 1–3; Саитов В.И. Петербургский некрополь. СПб., 1912–13. Т. 1–4; Шереметевский В.В. Русский провинциальный некрополь. М., 1914. Т. 1 (издание не завершено). Краткие биографические сведения об умерших включаются и в путеводители по кладбищам: Кобак А.В., Пирютко Ю.М. Исторические кладбища Петербурга. СПб., 1993; Грезин И. Алфавитный список русских захоронений на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. Париж, 1995; Шулепова Э.А. Русский некрополь под Парижем. М., 1993; Артамонов М. Московский некрополь. М., 1995; Кипнис С.Е. Новодевичий мемориал: Некрополь Новодевичьего кладбища. М., 1995. *В.Н.Чуваков*

НЕЛЕ́ПИЦА, поэзия нонсенса — жанр литературной эксцентриады, считающийся специфически английским, хотя в качестве аналога английской традиции Н. можно рассматривать русские сказочные и частушечные *небылицы*, некоторые жанры ренессансной литературы (*кокалян*, *фатрази*, *фроттола*); элементы и приемы Н. содержат «Похвала Глупости» (1509) Эразма Роттердамского, «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533–64) Ф.Рабле. Традиция английской Н. восходит к фольклору — детским шутливым песенкам — «Матушка-гусыня» (ок. 1765), «Детские небылицы, или Нелепые стишки» (1864); у истоков ее родословной — безымянные народные певцы, озорные безумцы, в ней слышатся отголоски шутовства ренессансного карнавала. Известность жанру Н. принесли поэт, художник, биолог, автор книг путешествий — Эдвард Лир (1812–88), писатель и математик Льюис Кэрролл (наст. имя Чарлз Латуидж Доджсон, 1832–98). Им типологически близок романтический *гротеск,* прежде всего Э.Т.А.Гофмана. Лир придал легитимный характер Н. в английской литературе. В разгар викторианского респектабельного 19 в. он создал особый «безумный» мир, живущий по законам, остроумно отменявшим регламент и респектабельность. Лир скептически относился к общепринятым нормам поведения и морали, был невысокого мнения о человеческой природе, люди казались ему ужасными, суетливыми, вульгарными, фанатичными. Чудачество для него — общественная позиция; эксцентриада — форма защиты личности от строго регламентированного общества; его Н. направлены и против назидательной пуританской литературы. Славу Лиру принесли две книги — иллюстрированная им самим «Книга нелепиц» (1846) и «Еще большие нелепицы» (1872). Сборники «Нелепые песни и истории» (1871), «Смешная лирика» (1877) закрепили его славу «лауреата нелепиц». Основа первых книг Лира — *лимерики,* хотя самого этого слова он не употреблял, называя их «нонсенсами». Лир создает гротескную картину бытия, в основе его Н. — вечное движение, «танец» (по выражению Честертона) между «осмысленным и нелепым», логикой и алогизмом, отчего его мир порой кажется царством сюрреалистического разума. Лир считается основоположником и графического гротеска: он смело ввел в рисунок элементы примитива, «детскости», фантазии. За ним последовала целая плеяда юмористов-рисовальщиков: Кэрролл, У.М.Теккерей, Честертон.

Философские сказочные повести-гротески Кэрролла «Алиса в стране чудес» (1865, рус. пер. 1923, 1958) и ее продолжение «Алиса в Зазеркалье» (1871, рус. пер. 1924), содержавшие насмешливое изображение нравов поздневикторианской Англии, сразу принесли автору славу мастера *пародии* и Н. В 1869 основано Британское общество Л.Кэрролла: его филиалы — в США и Канаде. Как заметила в эссе о Кэрролле английская писательница В.Вулф, это была литература не для детей, а книги, в которых мы становимся детьми. Честертон утверждал в статье к столетию со дня рождения Кэрролла в 1932, что интеллектуальные эскапады писателя предназначены для взрослых, а еще более для ученых. Писатель-романтик, Кэрролл воспринимал мир с большой долей философского скептицизма и иронии. Но будучи математиком и лингвистом, в «Алисах» и, особенно, в поэме «Охота на Снарка» (1876) философско-скептическому видению вселенной как «неконтролируемого хаотического потока» он противопоставил ироничную «логическую игру», охватывающую все человеческие взаимоотношения (это могла быть игра в карты, шахматы, охоту, в цифры, в слова).

К концу 19 в. у Лира и Кэрролла появилось много подражателей и последователей; наиболее талантливый — Г.К.Честертон (1874–1936), мастер *парадокса*, умевший все «перевернуть», автор немногих стихотворений, подобно Лиру, черпавший вдохновение в традициях «доброй старой Англии», не тронутой холодом пуританства. Его близкий друг Хилэр Беллок опубликовал два сборника в форме *бестиариев* — «Книга зверей плохого ребенка» (1896) и «Еще про зверей для худших детей» (1897), где также высмеивал скучное морализаторство «здравомыслящих» авторов и предлагал «плохому» ребенку неожиданные «морали», смеясь над утилитаризмом прописных истин. В Кэрролле видели одного из провозвестников *сюрреализма*, *постмодернизма* и *постструктурализма*. «Охоту на Снарка» рассматривали как поэму о бытии и небытии, т.е. сюрреалистическую поэму об экзистенциальной агонии. Его логические задачи, *загадки,* головоломки предвосхитили появление таких наук, как математическая логика, семиотика, лингвистический анализ, теория относительности. Английский астроном А.С.Эддингтон сравнил

формальную структуру баллады «Джаббервокки» из «Алисы в Зазеркалье» с областью современной математики, известной как «теория множеств». Влияние его творчества прослеживается в произведениях классиков мировой литературы — Г.Джеймса, О.Генри, Р.Киплинга, Дж.Джойса, Ф.Кафки, В.Набокова: аллюзии на «Алису в стране чудес» присутствуют в романах «Пнин» (1957), «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1941), «Прозрачные вещи» (1972), «Ада, или Страсть» (1969). В духе «нелепицы» обыгрывает имя Набокова английский писатель Э.Берджесс «Vla-deem-ear Nah-Boak-offЪ» (N.Y. times book rev. 1967. July 2). Многие писатели (среди них Киплинг, Скотт, Г.Грин) широко использовали *неологизмы* Кэрролла. Он оказал влияние на дадаистов (см. *Дадаизм*), итальянских футуристов (см. *Футуризм*), Гертруду Стайн, поэтов Э. и С.Ситувеллов, Честертона, Дж.Тёрбера, У.Сарояна, Дж.Сэлинджера, Э.Апворда как автора сюрреалистических рассказов, комедии С.Миллигена, драму «абсурда». В 20 в. мюзик-холльные комедиографы часто истолковывали человеческое существование в понятиях Н., их юмор стал крайне мрачным, возникла «черная комедия». В 1901 Честертон в эссе «Защита нелепицы» заметил, что испытываемое человеком чувство изумления от мира, в бесконечном разнообразии его форм и независимости от наших интеллектуальных критериев и тривиальных определений — основа как веры, так и Н., двух высших символических утверждений истины.

Лит.: *Демурова Н.М.* Льюис Кэрролл: Очерк жизни и творчества. М., 1979; *Падни Дж.* Льюис Кэрролл и его мир. М., 1982; *Галинская И.Л.* Льюис Кэрролл и загадки его текстов. М., 1995; *Collingwood S.D.* The life and letters of Lewis Carroll. L, 1898; *Cammaerts E.* The poetry of nonsense. L., 1925; *Woolf V.* The moment and other essays. L., 1949; *Carroll L.* The annotated snark / Ed. M.Gardner. N.Y., 1962. *Т.Н.Красавченко*

НЕМЕ́ЦКИЕ НАРО́ДНЫЕ КНИ́ГИ (нем. Deutsche Volksbücher) — особый вид низовой литературы, адресованной демократическому читателю. Возник в Германии с изобретением книгопечатания. Первые Н.н.к. появились в середине 15 в. и получили распространение в конце 16 в. Однако отдельные издания продолжали выходить до начала 18 в. Первоначально представляли собой прозаический пересказ *рыцарских романов*, чаще всего французского происхождения. Затем безымянные авторы обратились к переложению средневекового героического *эпоса, сказок* и *легенд*. Значительную роль с конца 15 в. играют Н.н.к. обличительного содержания, построенные на материале *шванков*.

Героями народных лубочных изданий выступали как исторические герои, будь то Александр Македонский, Карл Великий или Генрих Лев, так и вымышленные, вроде мошенника и балагура Тиля Уленшпигеля, пронырливого Рейнеке-Лиса или счастливчика Фортуната. В первом случае персонаж внушал почтение богатырской отвагой, во втором — привлекал изворотливостью и сообразительностью, которые были в большой цене в бюргерской среде. Постепенно сметливый горожанин заставил потесниться отважного рыцаря, все большую популярность завоевывали книги, которые, развлекая, поучали. Грамотные крестьяне и горожане нарасхват раскупали на ярмарках лубочную книжицу «И в шутку и всерьез» (1522), «повествующую о делах мирских на примере поучительных и забавных притч и историй, ради улучшения и исправления человеческой натуры». Отправляясь в деловую поездку, купец приобретал «Дорожную книжицу» (1555), которую можно было «пересказывать на вокзалах, кораблях, в цирюльнях, рассеивая тягостную меланхолию в хорошей компании». Стоило остановить свой выбор и на «новой приятной книжице «Общество в саду» (1557), содержащей многие веселые беседы, шутки и прибаутки, а также другие забавные россказни, истории и побасенки. Все это были сборники старинных шванков, которые своими сюжетами уходили в раннее *Средневековье*. Нередко шванки объединялись в циклы, все проделки учинял один герой, привлекавший своим неиссякаемым остроумием и наблюдательностью. В 1498 в Любеке появилась книжка о проделках Рейнеке-Лиса, где рассказывалось о распрях Лиса и Волка, в которых рыжий ловко дурачил серого. Рейнеке-Лис, как и другие вассалы короля, обитает в замке, он хотя и неохотно, но все-таки подчиняется монарху, участвует в диспутах и турнирах, перерастающих в драки. Словом, он по своему месту на феодальной лестнице — рыцарь. Но характер Рейнеке-Лиса выдает в нем бюргера. Этот персонаж возник в народной среде и полюбился горожанам, наделившим его смекалкой, умом и красноречием. По мотивам памятника народной культуры И.В.Гёте создал эпическую поэму «Рейнеке-Лис» (1793).

Рейнеке-Лис и компания — фигуры животного эпоса, а сам сюжет похож на сказку. На смену Лису приходит персонаж, родившийся в народной среде и живущий одной жизнью со своими современниками и земляками. Это Тиль Уленшпигель — герой одноименной Н.н.к., первое дошедшее до нас издание которой появилось в 1515. Однако наиболее ранняя публикация относится к 1478. Популярный персонаж немецкого фольклора имел своего реального прототипа, который жил в 14 в., был выходцем из брауншвейгских крестьян, много странствовал по Германии, прославился как шутник и ловкач, похоронен в Мёльне (Шлезвиг). Прозвище персонажа состоит из двух слов: «Ule» (сова) и «Spiegel» (зеркало). «Совиное зеркало» воспринимается как мудрая насмешка над человеческой глупостью. Жизнеописание Тиля Уленшпигеля составляют 95 юмористических и сатирических историй, в которых рассказывается, как Тиль, скитаясь по белу свету, дурачит представителей различных сословий и профессий. Тиль Уленшпигель — собирательный образ, в котором отразилась критическая обостренность народного сознания в период, непосредственно предшествующий Крестьянской войне и Реформации в Германии первой четверти 16 в. Любимец народа постоянно ломает устойчивый сложившийся сословный порядок, осмеивая знать, богачей и святош. В образе Уленшпигеля запечатлелась средневековая карнавальная традиция. В каждой истории Тиль меняет маски, выдавая себя то за звонаря или пономаря, то за лекаря, а то за пивовара. В последних историях рассказывается о болезни и смерти Тиля. Как и подобает комическому персонажу, он дурачится даже на смертном одре, оставляя наследникам красивый сундук с камнями, чтобы, вскрыв его, они перессорились, подозревая друг друга в мошенничестве. В могиле гроб перевернулся, так что «Уленшпигель остался на ногах в могильной яме». В середине прошлого века в Бельгии выходил литературный журнал «Уленшпигель». В нем сотрудничал Шарль де Костер, выпустивший в 1867 роман «Уленшпигель», в котором он сохранил и углубил характер Тиля, связав его судьбу с борьбой Фландрии за национальную независимость.

Большую известность завоевала и юмористическая Н.н.к. «Шильдбюргеры» (см. *Дурацкая литература).*

Повседневная жизнь и экзотика переплелись в приключениях Фортуната — героя одноименной Н.н.к. анонимного автора, выпустившего ее в 1509 в Аугсбурге. В «Фортунате» сочетаются сказочные элементы, сюжет путевого эпоса и приключения, заставляющие вспомнить рыцарские романы. Жанровая многослойность отразилась и в противоречивости характера заглавного персонажа. Имя Фортуната происходит от латинского fortuna — судьба. Можно было перевести его как «счастливчик», но смысл имени скорее в другом: герой постоянно пребывает во власти всемогущей судьбы, независимо от его воли и усилий бедствия и удачи чередуются. В характере Фортуната отразилось свойственное раннему гуманизму сращение веры и разума как некого единого средства постижения окружающей реальности и мира потустороннего. Первой Н.н.к., ставшей известной русскому читателю, стала «Прекрасная Магелона», которая была переведена в 1608 на русский язык под названием «История о храбром рыцаре Петре Златых Ключей и о прекрасной королевне неаполитанской Магилене». Повествование местами напоминает сказку, а временами — куртуазный рыцарский роман.

К 16 в. относится легенда о Фаусте, впервые зафиксированная в Н.н.к., напечатанной во Франкфурте-на-Майне Иоганном Шписом в 1587. Пространное заглавие передает ее содержание и цель издания: «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике, как на некий срок подписал он договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учинял и творил, пока, наконец, не постигло его заслуженное воздаяние. Большей частью извлечено из его собственных посмертных сочинений и напечатано, дабы служить устрашающим и отвращающим примером и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям». Фауст был реальной личностью, свои диковинные проделки он совершал между 1507 и 1540. Множество рассказов священников, монахов, богословов, в т.ч. Мартина Лютера, свидетельствуют о богохульстве Фауста, который якобы умел загонять дьявола в бутылку, выставлял на лицезрение Елену Спартанскую, летал по воздуху, превращал воду в вино. В легенде о Фаусте произошла контаминация сюжетов о многих магах и чародеях, чьи неординарные поступки волновали воображение средневекового человека. Фамилия Faust (кулак) была довольно распространенной; он фигурирует то как Георг, то как Иоганн. Все эти детали убеждают, что легендарный Фауст — образ собирательный. Отношение к нему в Н.н.к. далеко не однозначно. С одной стороны, богоотступник Фауст заслуживает безусловного осуждения, с другой — он вызывает восхищение как человек, рискнувший расширить людские возможности, преодолеть предел, который положен человеческому существованию Богом. Именно эта сторона натуры Фауста восхищала безымянных сочинителей. Образ Фауста получил свое дальнейшее развитие в кукольной комедии неизвестного автора «Доктор Иоганн Фауст» (17 в.), в «Трагической истории доктора Фауста» (1588–89) английского драматурга Кристофера Марло, в трагедии И.В.Гёте «Фауст» (1808–31) в либретто танцевальной поэмы «Доктор Фауст...» (1847) Г.Гейне, в романах Т.Манна «Доктор Фаустус» (1947) и К.Манна «Мефисто» (1936).

Лит.: Легенда о докторе Фаусте. М.; Л., 1958; Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. М., 1986; *Гёррес И.* Немецкие народные книги // Эстетика немецких романтиков. М., 1987; Die Deutsche Volksbücher. Berlin; Weimar, 1968. Bd 1–3. *В.А.Пронин*

НЕ́НИЯ — (лат. nenia, naenia — погребальная песнь) — похоронный плач. Варрон сообщает, что покойный «всячески восхваляется женщиной с хорошим голосом, после поется нения под звуки флейты и струнных инструментов» («О жизни римского народа», фрагмент 110). В сатуре «Отыквление» Сенеки (гл. 12) помещена написанная *анапестами* Н. с издевательскими похвалами императору Клавдию. Как и другие виды римской обрядовой песни, Н. не получила литературной обработки. Слово «Н.» употреблялось также как перевод греческого термина «френ» (thrēnos — скорбная песнь в память умершего). *А.Е.Кузнецов*

НЕОГО́ТИКА (англ. New Gothic) — условное неустойчивое наименование совокупности литературно-эстетических явлений в Западной Европе и США конца 19–20 в., связанных с художественным переосмыслением и обновлением европейской готической традиции, в частности, *готического романа* конца 18 — первой половины 19 в. Термин «Н.» используется литературоведением лишь в последние десятилетия. Возникшая как реакция на бездуховность, прозаичность и утилитарность современного общества в общем русле *неоромантизма* (прежде всего английского), Н. реанимирует готическую традицию в *романе* и *повести*, сочетая устоявшиеся ее приемы и стилевые особенности (мистицизм, фантастика, средневековый или экзотический восточный фон) с приметами, рожденными Новым временем. В «готической» новелле Р.Л.Стивенсона «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда» (1886) действие разворачивается в современном Лондоне, в романе Б.Стокера «Дракула» (1897) сражающиеся с вампиром герои отправляются в погоню на поезде, затем — на паровом катере; героиня пользуется стенографией. Отголоски переосмысления готической традиции и стремления к новому ее прочтению просматриваются не только в пародии М.Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889), но и в «Кентервильском приведении» (1887) и «Портрете Дориана Грея» (1891) О.Уайлда, равно как и в «Острове доктора Моро» (1896) и «Человеке-невидимке» (1897) Г.Уэллса. Пересоздание прежнего готического контекста в новых социокультурных условиях находит отражение в творчестве лорда Э.Дансейни, Х.Ф.Лавкрафта, И.Динезен, А.Дерлет — авторов, творящих неоготическую мифологию *фэнтези* («культ Ктулу» у Лавкрафта); в появлении многочисленных журналов для «избранного» читателя («Weird tales», «Amazing stories»); в проникновении очевидного готического элемента в романы У.Фолкнера («Святилище», 1931; «Авессалом, Авессалом!», 1936). Возрождение интереса к Н. приходится на 1970–90-е. Возвращение к широкому читателю текстов Лавкрафта сопровождается удачными опытами в этой сфере К.Уилсона, А.Мердок, Дж.К.Оутс, А.Картер, Э.Райс, С.Кинга, Р.Желязны, Л.Спрэг де Кампа, Д.Харриса. Сегодняшний этап развития Н. усугубляется ее активной коммерциализацией, в результате которой возникает огромный пласт «массовой литературы» и кинематографа, эксплуатирующий сходные сюжеты.

Лит.: *Бурыкина Т.М.* Готическая традиция в англо-американской прозе конца XVIII–XX столетия // Филологические заметки. 1997. Саранск, 1998. Ч. 1; *Зверев А.М.* Храм Гекаты // Лавкрафт Г.Ф. По ту сторону сна. М., 2000; *Haggerthy G.E.* Gothic fiction / Gothic form. L., 1989; *Frank F.S.* Through the pale door: A guide to and through American Gothic. N.Y., 1990; *Howard J.* Reading Gothic fiction: A Bakhtinian approach. Oxford, 1994; *Oakes D.* Science and destabilization in the modern American Gothic: Lovecraft, Matheson, King. L., 2000. *О.Е.Осовский*

НЕОКЛАССИЦИ́ЗМ — 1. В английском литературоведении так именуется период между 1660 и 1780, т.е. от начала творчества Дж.Драйдена до смерти С.Джонсона (1784). Главными представителями Н. в Англии были Драйден, Дж.Свифт, Дж.Аддисон, Р.Стиль, А.Поуп, Г.Филдинг, О.Голдсмит, С.Джонсон, историк Э.Гиббон. Они считали, что римская литература установила основные литературные жанры на все времена; искусство должно быть профессиональным и следовать классическим образцам (особенно Горацию). Как представители Века Разума они выше всего ставили рационализм, упорядоченность, гармонию, сдержанность. Порядок есть высший закон в Небесах, считал Поуп. Н. обычно рассматривается в рамках литературы *Просвещения.*

2. Направление в европейской литературе, музыке, живописи, сложившееся в конце 19 — начале 20 в., ориентированное на античную культуру как смысловое пространство и шире — на традицию как устойчивый философский и эстетико-идеологический феномен. Н. возник в связи с кризисом царившего долгое время в европейской литературе и искусстве *романтизма,* который философы и художники начала века воспринимали как идеологию и философию буржуазной цивилизации. Романтизм и *классицизм, с* их точки зрения, две взаимоисключающие друг друга разновидности мировосприятия, идеологии, формы искусства. Первая знаменует собою разгул страстей, хаос, эмоции, обожествление человека, апелляцию к его индивидуальной свободе; вторая — порядок, контроль, гармонию. В романтизме видели главный источник общественных и литературных бед, в Руссо — их инициатора. «Романтизмом» было для них всякое искусство, основанное на гуманистическом идеале, в т.ч. и конкретно-историческое направление первой половины 19 в. Источники для развития современного искусства они, как правило, искали в доромантическом прошлом.

Н. формировался как феномен *модернизма,* пересматривающего отношение искусства ко времени, переосмысляющего соотношение: прошлое — настоящее — будущее как перманентное, бесконечное настоящее, ознаменованное пространственным толкованием времени и истории в духе А.Бергсона или Ф.Г.Бредли. Почти во всех странах Европы, особенно во Франции, России, Германии, Италии предпосылки для неоклассических интерпретаций исторически удаленных культур дал *символизм,* в эстетике которого ритуальные формы искусства, ориентированные на преодоление границ реальности и экстатическое освобождение духа, эстетический *катарсис,* — играли ведущую роль (театр И.Анненского, В.Брюсова, Вяч.Иванова, Ф.Сологуба и др.). В Англии, где *символизм* не получил развития, Н. нашел выражение в философии Т.Э.Хьюма (1883–1917), в эстетике и поэтической практике имажистов (см. *Имажизм*), в теории традиции и поэзии Т.С.Элиота (1888–1965), осознанно прокламировавших Н. Английскому Н. близок американский вариант Н. начала века — «неогуманизм» И.Бэббита (1865–1933) — «спасительная для человечества» философия жизни, основанная на классических нормах нравственности и искусства, толкуемых как самодисциплина, «внутренний контроль», сдерживающий разгул природных инстинктов человека. Неоклассицисты исходили из идеи дисгармоничности мира и необходимости внесения в него гармонии, порядка. При этом идея порядка имела для них не формально-стилистический смысл, а соотносилась с упорядочением «человеческого духа». «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все окружающее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем» (Стравинский, 99). Для Хьюма Н. — строгое геометрическое искусство Нового времени, основанное на догме первородного греха и признании человека существом ограниченным, дисциплинируемым лишь порядком, традицией. Во Франции Н. рубежа веков представлен прежде всего критикой, публицистикой, поэзией Шарля Морраса (1868–1953), известного своими монархическими взглядами. Вместе с поэтом Жаном Мореасом в 1890 он основал поэтическую группировку «Романская школа», в творческих установках которой проявились неоклассические тенденции: критика чрезмерного субъективизма, утверждение необходимости оздоровления искусства путем возврата к традициям «латинского гения», античного искусства и французской литературы 17 в., стоявшей на страже интересов «государства, собственности, семьи и религии». Моррас был одержим идеей великой европейской цивилизации, традиции которой зародились в Греции, были продолжены в Риме, а позже с римскими легионами и колонистами распространились по Франции, Испании, вверх по Рейну, наиболее полно воплотившись во Франции. Н. Морраса был связан с воинствующим национализмом, характерным для возглавлявшейся им монархической группы «Аксьон Франсез», придавшей политическую окраску осуждению романтизма как синонима республики, демократии, «разнузданных сил анархии».

Для Н. характерно стремление возродить традиции, некогда свидетельствовавшие о расцвете национальной культуры, но в эпоху романтизма находившиеся практически в пренебрежении. Стравинский черпал вдохновение из барочной классики И.С.Баха и Г.Ф.Генделя, Элиот в поисках источников для обновления современной поэзии и драмы обращался к творчеству поздних елизаветинских драматургов, к поэзии Дж.Донна и поэтов-метафизиков 17 в., к барочному классицизму Драйдена. При этом неоклассицисты отстаивали не четкость художественного мышления, а систему мировосприятия, свойственную эпохе *барокко,* казавшейся им родственной их «тяжелым временам». В отличие от европейского классицизма 17–18 вв., античность для Н. — не идеал культуры, не стилевой эталон, а материал для ассоциативных вариаций современных социокультурных и эстетических проблем. И если для классицистов 18 в. (И.В.Гёте, Ф.Шиллер, Г.Э.Лессинг) античность — тайна всего человечества, общепланетарное явление, то для Элиота, О.Э.Мандельштама, Б.Л.Пастернака «Греция и Рим — прародина Европы», классические языки и культура — ее истоки. В Н. очевидна сознательная модернизация культуры прошлого. Диапазон античных *реминисценций* в нем широк: от моды на греческие прически и хитоны до увлечения неоплатонизмом, обращения к жанру *трагедии,* стремления к синтезу искусств, использованию мифологических *сюжетов, мотивов, персонажей;* от хореографии А.Дункан до метроритмических экспериментов в стихосложении. Античные сюжеты, каждый по-своему, разрабатывали О.Бёрдсли, О.Уайлд, И.Анненский, Н.Гумилев, М.Цветаева, М.Кузмин, А.Ахматова, О.Мандельштам, композитор А.Скрябин, художники *«Мира искусства»,* Элиот, Дж.Джойс. Разные эпохи находили в античной культуре нечто близкое себе, но лишь в 20 в. реалии современной жизни приходят в столь явное противоречие с античными представлениями о мере

и гармонии, что их сопоставление с античностью гротесково и иронично (Дионис у Ницше, персонажи «Лисистраты» Аристофана у Бёрдсли, Улисс у Джойса, позднее — Сизиф у Камю).

Лит.: Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976; *Аверинцев С.С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX в. // Новое в современной классической филологии. М., 1979; *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М., 1995; *Корж Ю.В.* Неоклассицизм // Культурология. XX век: Энциклопедия. СПб., 1998. Т. 2; *Eliot T.S.* The Sacred wood: Essays on poetry and criticism. L., 1920; *Hulme T.E.* Speculations: Essays on humanism and the philosophy of art. L., 1960; *Eliot T.S.* Selected essays 1917–1932; L.; N.Y., 1963. *Т.Н.Красавченко*

НЕОЛОГИ́ЗМ (греч. neos — новый; logos — слово) — новое слово, фразеологический оборот или заимствование, постоянно появляющиеся в языке. Хотя возникновение некоторых слов связано с именами писателей: «промышленность», «будущность» (Н.М.Карамзин), «миросозерцание» (В.Г.Белинский), «злопыхательство» (М.Е.Салтыков-Щедрин), «прозаседавшиеся» (В.В.Маяковский), большинство Н. возникает анонимно и историю их возникновения бывает нелегко проследить. Н. не следует путать с профессионализмами и жаргонизмами.

НЕОРЕАЛИ́ЗМ (ит. neorealismo) — направление в итальянской литературе, а также кинематографе 1940–50-х. Расцвет Н. связан с движением Сопротивления и первыми послевоенными годами. Некоторые исследователи относят возникновение Н. к 1930-м, связывая его с романом «Равнодушные» (1929) Альберто Моравиа (1907–90) и «Люди в Аспромонте» (1930) Коррадо Альваро (1895–1956). Впервые термин «Н.» был использован в конце 1920-х для обозначения новых тенденций в литературе, однако в широкое употребление в общеизвестном значении его ввел в 1942 монтажер Марио Серандреи, определивший т.о. новаторство Лукино Висконти (1906–76) в фильме «Наваждение». С 1943 термин стал широко использоваться и по отношению к литературе, первоначально вызвав большую полемику. Его синонимами выступают *«реализм»*, «неоверизм», *«социалистический реализм»*. Кинематограф итальянского Н. представлен именами Роберто Росселлини (1906–77) («Рим — открытый город») и Витторио Де Сика (1901–74) («Похитители велосипедов»), литература — прозой Элио Витторини (1908–66), Васко Пратолини (1913–91), Карло Леви (1902–75), Беппе Фенольо (1922–63), Карло Кассола (1917–87), прозой и поэзией Чезаре Павезе (1898–1950), драматургией Эдуардо Де Филиппо (1900–84). Писатели Н., обратившись к традициям реализма и *натурализма* (см. *Веризм)*, а также ориентируясь на творчество У.Фолкнера, Дж.Стейнбека, Дж.Дос Пассоса, воссоздавали социальную и политическую правду жизни итальянского народа военного и послевоенного времени. Отличительная черта их произведений — антифашистская и антибуржуазная направленность. Стремление к новому типу повествования, фиксировавшему социальную реальность Италии с точностью документального фильма или журналистской хроники, определили стилевое своеобразие литературы Н.: игнорирование эстетического аспекта литературного стиля, пренебрежение стилевыми нормами, разговорный, подчеркнуто «нелитературный», небрежный язык, имитирующий непосредственно записанную, зарегистрированную писателем живую речь, использование жаргона и диалектов.

Лит.: Falaschi G. Realta'e rettorica: La letteratura del neorealismo italiano. Messina; Firenze, 1977; *Zavattini C.* Neorealismo. Milano, 1979; *De Michelis C.* Alle origini del neorealismo: Aspetti del romanzo italiano negli anni Trenta. Cosenza, 1980; *Falcetto B.* Storia della narrativa neorealistica. Milano, 1992. *Н.Б.Карданова*

НЕОРОМАНТИ́ЗМ (нем. Neuromantik) — одно из определений, к которому прибегали писатели и критики рубежа 19–20 в. для описания переходности культуры от «старого» к «новому» — «молодому», «современному». Эта некогда достаточно распространенная, но *редко употребляемая в конце 20 в. дефиниция должна* рассматриваться в соотношении с другими литературными наименованиями культурологического сдвига (актуализация которого приходится на эпоху *декаданса* и раннего *модернизма*) — *натурализмом, импрессионизмом,* декаденством (как стилем), *символизмом, неоклассицизмом,* неонатурализмом, *экспрессионизмом, футуризмом.* Несмотря на распространение в ряде стран (Германия, Австро-Венгрия, Россия, Польша) и последующее придание ему в 1920–30-е под влиянием немецкой «философии жизни» статуса историко-литературного понятия, Н. не стал устойчивым термином, т.к. обозначал не столько конкретные стилистические модификации, сколько их общее свойство, «дух времени», в результате чего был постепенно поглощен другими, во многом аналогичными, концептами (импрессионизм, символизм, модернизм).

Впервые о Н. заговорили на рубеже 1880–90-х в берлинской артистической среде. Это модное словечко, — по-видимому, перенятое у французских критиков, но использованное в отличие от них в утвердительном, а не отрицательном смысле, — указывало на необходимость преодоления провинциализма немецкого бытописательства 1870–80-х (его олицетворением казался Ф.Шпильгаген), а также влияния французской литературы и шире — романского начала в искусстве. Требование *«романтизма»* подразумевало возобновление великой национальной традиции и «юношеский» протест нового литературного поколения против «позитивистской» системы ценностей; сходным было и чуть более позднее употребление слова в Мюнхене и Вене. «Новое» в искусстве и «романтизм» сближает в программных эссе *«Молодой Вены»* Г.Бар («Модерн», «Преодоление натурализма», оба 1891): «Новое искусство действительно движется вспять, однако между старым и новым имеется различие... когда сторонники модерна говорят «человек», то имеют в виду нервы... Натурализм будет преодолен посредством нервического романтизма... через мистику нервов. Новый идеализм отличается от старого двояко: он опирается на действительность, и его цель — овладение нервами» (Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1994. S. 199, 200, 204). Для Бара «новое» ассоциируется с П.де Шаванном, Э.Дега, Ж.Бизе, М.Метерлинком. Утверждение Бара ставит под вопрос позицию тех исследователей, которые утверждают, что Н. в немецкоязычных странах означает то же самое, что символизм во франкоязычных. Если под влиянием Ш.Бодлера и романа «Наоборот» (1884) Ж.К.Гюисманса французский символизм объявил «отречение от естества», то у немецких и австровенгерских авторов налицо не отрицание натурализма, а его, в т.ч. под влиянием французов (в первую очередь,

«Дневника», опубл. 1956–58, братьев Гонкуров и П.Бурже с его «Очерками современной психологии», 1886) модификация, получившая у Бара название «импрессионизм». В этом возвышенном до «нового идеализма», до «эстетики» импрессионизме символизм как бы предшествует натурализму и готовит основание для «положительных» целей творчества — мистического чувства вещи, трактовки поэтического дионисизма как «голода» жизни.

В понимании Ф.М.Фелса романтическое и натуралистическое не противоречат друг другу, т.к. натура, темперамент — ключ к романтической картине мира: «Каждый натуралист в глубине своей является романтиком, даже если не принимает определение романтизм» (Fels F.M. Die Moderne // Die Wiener Moderne. S. 194). Сходно мнение Г. фон Гофмансталя, различавшего в «модерне» двуединство «анализа жизни и бегства от жизни». Сознавая неустойчивость определения, критики в Германии, ратовавшие за «новое» и вместе с тем не желавшие видеть в Н. Метерлинка пример для подражания, уже к середине 1890-х перестали вкладывать в него обобщающий смысл, и оно стало употребляться как для антитезы пророманскому «неоклассицизму» С.Георге и его сторонников, так и тематической характеристики театральных пьес. Применительно к стихотворным драмам Г.Гауптмана («Потонувший колокол», 1896; частично «И Пиппа пляшет», 1906), Гофмансталя («Смерть Тициана», 1892; «Глупец и смерть», 1893; «Женщина в окне», 1897), А.Шницлера («Парацельс», 1899; «Покрывало Беатрисы», 1901), а также творчеству К.Фолмеллера, Р.Беер-Хофманна («Смерть Георга», 1893; «Граф Шароле», 1904), Р.Хух (новелла «Фра Челесте», 1899) Н. стал почти что штампом и означал некое расхожее представление о романтизме, сочетающем в театре интерес к истории, легендам, демоническим личностям с элементами фольклора, феерии, фантастики. В европейской критике 1890–1900-х неоромантическими также называли отдельные произведения Г.Ибсена, Ю.А.Стриндберга, К.Гамсуна, Э.Верхарна, Г.Д'Аннунцио, Т.Манна, Р.М.Рильке, С.Пшибышевского, С.Выспяньского.

В 1920-е интерес к романтизму в Германии обострился благодаря резонансу идей Ф.Ницше, деятельности венской школы в искусствознании (тезис о наличии «классики» и *«барокко»* в каждом западном стиле, развитый Г.Вёльфлином в «Основных понятиях истории искусств», 1915) и *духовно-исторической школы* в литературоведении, влиянию Б.Кроче (концепция тождественности истории языка и истории литературы), теоретиков экспрессионизма (работа В.Воррингера «Абстракция и переживание», 1908). В работах Э.Бертрама («Ницше: Опыт личной мифологии, 1918), Ф.Штриха («Немецкая классика и романтика, 1922), О.Вальцеля («Немецкий романтизм», 1918; «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии», 1920), Э.Р.Курциуса («Бальзак», 1923), П.Клуккхона («Немецкий романтизм», 1924), Ф.Гундольфа («Генрих фон Клейст», 1922; «Романтики», 1930), эссеистике С.Цвейга («Борьба с демоном», 1925) романтизм не только прочитан заново (ранее Хух в работах «Расцвет романтизма, 1899; «Распространение и упадок романтизма», 1902, давала его ограничительную трактовку), введен как своего рода «новое Средневековье» и необарокко в европейскую «историю духа», но и, через «философию жизни» Ф.Ницше, связан с современностью. В результате Ш.Бодлер, П.Верлен, А.Рембо были охарактеризованы в Германии как «романтики» (позже В.Беньямин и Т.Адорно начинали историю модернизма именно с Бодлера). Некоторые из наблюдений о романтизме оказались приложены к английской литературе. Так, у французских исследователей позитивистской ориентации Э.Легюи и Л.Казамиан («История английской литературы», 1924) указывается на Н. авторов 1890–1910-х, однако английские литературоведы, как правило, этим термином не пользуются, предпочитая говорить о развитии традиции «развлекательного романа» в творчестве Р.Хаггарда и Р.Л.Стивенсона.

В России первым заговорил о Н. в статьях «Неоромантизм в драме», «Новейшая лирика» (Вестник иностранной литературы. СПб. 1894. № 11, 12) Д.С.Мережковский, под влиянием французских и немецких критиков отнесший к Н. *«мистерии»* М.Бушора и Г.Гауптмана, *«сказки»* Метерлинка, «мистическую поэзию». Мережковский расширяет трактовку Н. и видит в неоромантиках во Франции и Бельгии (Верлен, С.Малларме, Рембо, Метерлинк) не только «нарушителей классических преданий», врагов «научной поэзии» и «отживающих традиций театра», но также «новых идеалистов», вовлеченных под знаком кризиса литературного натурализма в «святотатственный, отчасти метафизический, отчасти даже мистический бунт против позитивизма». Неоромантики, по мысли Мережковского (в позднейших работах отказавшегося от слова «Н.»), неоднородны, из этого «поколения» помимо символистов-романтиков вышли декаденты (Р. де Монтескью) и символисты, вернувшиеся к *классицизму* (Ж.Ришпен).

Глубокое осмысление Н. предложил А.Белый. В статьях 1907–09, вошедших в книгу *«Арабески»* (1911), он трактует Н. в качестве способа дифференциации символизма как эпохи в культуре: «Символизм современного искусства... подчеркивает, что реализм, романтизм и классицизм — тройственное проявление единого принципа искусства» (Белый А. Критика: Эстетика: Теория символизма. М., 1994. Т. 2. С. 226). Символизм, в понимании Белого, начинается с Бодлера, Ницше, Ибсена (отталкивающихся соответственно от предсимволистской «классики» Гёте, «романтики» Байрона, «реализма» Золя). В свою очередь, в Бодлере сплелись влияние латинских поэтов, парнассцев, Гюго, импрессионизма Э.А.По. Если Бодлер, согласно Белому, — «неоклассик», «законодатель символизма романской расы», дуалист в своей идее о «соответствиях» — идет от переживания к образу, то Ницше — «неоромантик», «законодатель символизма германской расы», монист, грезящий о едином, грядущем новом человеке — продвигается от образа к переживанию: «Самый образ видимости есть только образ его передать; и потому форма образа свободно изменяется, самые образы свободно комбинируются (фантазия): такова романтика символизма; таковы основания называть символизм неоромантизмом» (Там же. С. 223). Белый утверждает, что все типы символизма сосуществуют и отказывает Н. в особом положении: «Вместо того, чтобы определить эволюцию символизма, раскрыть механизм этой эволюции, показать структуру образования символических понятий... наклеивают как попало «нео» — известные ярлычки и на этой глупости строят школу» (Там же. С. 241). Выступая против «Митрофанушек модерна», Белый склонен считать, что символизм не преодолевается, а постепенно «осознается».

Идея о неоромантичности символизма оказалась близкой А.Блоку в эссе «Крушение гуманизма» (1919) и речи «О романтизме» (1919), которые подвели итог его разрозненным, но достаточно последовательным рассуждениям о романтизме (линия Гёте — Гейне — Вагнер — Ницше) как трагическом вслушивании художника в «музыку» мира. «Приливы и отливы» культуры предвещают, по Блоку, глубоко прочувствовавшего Ницше (а также знакомого с работами Г.Гейма, В.Дильтея. О.Вальцеля), обновление бытия и рождение «нового человека», «жадно действующего в открывшейся эпохе вихрей и бурь»: «Человек — животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в артиста... Я различаю еще в той борьбе, которой наполнен XIX век, как будто преобладание работы рас германской и отчасти славянской — и, наоборот, — молчание рас романской и англосаксонской» Блок А. Крушение гуманизма). В российском литературоведении 1930–80-х нечастые отсылки к Н. либо идеологизированы (в рамках общей жесткой трактовки декаданса и модернизма), либо призваны обозначать что-то обособившееся от «декаденства», но так и не способное возвыситься до *«реализма»* (и его «романтики»). Так, «неоромантическими» признаются пьесы Метерлинка («Монна Ванна», 1902) и Э.Ростана («Орленок», 1900) с тем, чтобы противопоставить их более ранним «символистским» («пессимистическим») пьесам тех же авторов. Несколько иначе трактуется Н. в Германии (История немецкой литературы. М., 1968. Т. 4), где наряду с неоклассицизмом, импрессионизмом, символизмом он описан как явление «декаданса» и занимает место между натурализмом 1880 — начала 1890-х, с одной стороны, и «обновленным реализмом» — с другой. Несмотря на восприятие Н. в качестве «определенного комплекса художественных идей», он соотнесен лишь с тематикой отдельно взятых произведений Хух, Гауптмана, молодого Г.Гессе, проникнутых мотивами бегства от «обыденности реальной жизни».

Отечественные англисты трактуют Н. по-иному. Если в «Истории западноевропейской литературы нового времени» (М., 1937. Т. 3) Ф.П.Шиллер объединял британский Н. (Стивенсон, Дж.Конрад) с аналогичными явлениями декаданса в литературе Германии и Австро-Венгрии (исключая при этом из сферы Н. творчество Р.Киплинга, «певца империалистической реакции»), то в «Истории английской литературы» (М., 1958. Т. 3) Н. связан исключительно с национальной традицией. М.В.Урнов не склонен видеть в Н. модификацию одной лишь приключенческой литературы (Стивенсон, Хаггард, А.Конан Дойл) и предлагает («На рубеже веков». М., 1970) определение Н. как идеи некоего мужественного гуманизма, жаждущего перемен в жизни и стиле (отрицание лицемерия викторианской морали, психологии «накопительства», а также «расслабленной» описательности социально-психологического романа), что реализовано средствами авантюрного романа, фон которого — путешествия, побеги из тюрьмы, кораблекрушения. В рамках этой стилистики «здорового юношества», противопоставившей себя бытописательству натурализма и уайлдовскому эстетскому «искусству лжи», формируется эстетика стиля, объявившего у Конрада «войну прилагательным» и борьбу «за единственное точное слово». Другие исследователи (Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX века. Л., 1984) не находят оснований отделять в Англии Н. от романтизма и считают термин неоправданным ни в общем, ни в частном применении. Некоторые ученые (Фёдоров Ф.П. Неоромантизм как культура, 1997) оспаривают правомерность термина, но при этом призывает к анализу обозначенных им явлений, пока системно не истолкованных.

Отказ от термина Н. продиктован позицией тех литературоведов, которые видят в специфически трактуемом гражданском реализме центральное творческое событие 19 в. и подстраивают под него историко-литературную периодизацию столетия (1789–1830–1848–1871–1917). По логике этой периодизации романтизм после реализма как бы невозможен. Это свойственно также тем, кто сводит романтизм, главным образом, к немецкой литературе начала 19 в. и соответствующему немецкому влиянию, вследствие чего он «опрокинут» в 18 в., говорит еще сквозь языки риторической культуры и решительно обособлен от творчества Г.Гейне в Германии, О.де Бальзака, Стендаля, Бодлера, Флобера во Франции, Кьеркегора, Ибсена в Дании и Норвегии, Н.В.Гоголя и Ф.М.Достоевского в России. Тенденциозность подобной трактовки романтизма отметил Блок: «Мы имеем дело с борьбой партий... раздирающей Европу в течение столетия... ведь произведения романтиков — не фрагменты древней письменности... и, однако, исследователи не сразу прочли в них то, что напечатано черным по белому; они намеренно спутали этапы развития отдельных писателей, намеренно исказили смысл написанного... до сих пор лежит на романтизме брошенная ими уродливая тень» (Блок А. О романтизме). Очевидная для Блока связь между непрерывавшейся романтической традицией 19 в. и «дыханием романтизма» (выражение А.Белого) в символизме и всех его достаточно нестойких, спорящих между собой, модификациях рубежа 19–20 в. не только обращает внимание на неразработанность в российском литературоведении вопроса о стадиальности романтизма и его месте в постклассической культуре, но и дает возможность заново поставить вопрос о формировании идеи модернизма.

Модернизм в связи с Н. — не готовый результат, но поиск личного мифа и художественного языка (в т.ч. классического, но взятого как прием, пародийно), который сигнализировал бы о неклассической картине мира. Н. по-разному свойственен переходной эпохе конца — начала века. У одних авторов он больше выразился в стилистике позднего 19 в. (натурализм, импрессионизм, символизм) и его мифологии «заката Европы», у других — в стилистике раннего 20 в. и отрицании всего традиционного (экспрессионизм, футуризм, *экзистенциализм*). Т.е. Н. — симптом культурологического сдвига, инициированного немецким романтизмом, но получившего проблематизацию, когда романтическая культура, утверждавшаяся на протяжении всего 19 в. и создавшая многомерный (от «верха» и «идеи» до «низа» и «тела») миф «самого по себе» человека буржуазной цивилизации, переиначила в свою пользу языки предшествующих ей стилей и эпох и стала суггестировать вопрос о «ценности» и «жизнестроительстве». Н. ставит вопрос о неклассическом типе идеализма, о преодолении в творчестве комплекса «проклятости» (ирония, пассеизм, эстетизация форм прошлого) и утверждении «homo novus», художника, как бы освободившегося от синдрома Гамлета, староромантической мечтательности и раздвоенности. «Промежуточность» затрудняет поиск его конкретных литературных свойств, что связано и с несинхронностью утверждения модернистских проектов «новизны» и крайней противоречивостью авторских самодефиниций.

Литературный символизм во Франции имеет отношение к декадансу, а в России и Германии — к эпохе модернизма, и ему предшествуют уже и натурализм, и символизм, и натурализм в символизме, что позволяет не только преодолевать натурализм, но и переиначивать его, синтезировать с чем-то ему исходно противоположным. Проблема пола в России разрабатывается преимущественно символистами («модернистами»), однако в литературе Австро-Венгрии и Германии мотивы пола, наследственности, «пробуждения весны» (от Ведекинда до Г. и Т.Маннов) ассоциируются не с «символизмом», а с «импрессионизмом». Еще более позднее положение «символизма» (в рамках модернизма) в США позволяет ему, с одной стороны, реагировать на крайне усложнившуюся совокупность постнатуралистических и постсимволистских литературных явлений (романы У.Фолкнера рубежа 1920–30-х), а с другой — описывать свои творческие принципы посредством аналогий (значение П.Сезанна для Э.Хемингуэя).

Суммарно Н. можно обозначить как антиромантический романтизм и связать с ним попытку усложнения идеализма, его определенной рационализации, устранения того, что принималось в 20 в. за «слабые» стороны романтизма 19 в. в языке («многословие» П.Б.Шелли, Ж.Санд, «высокопарность» А.Теннисона), творчестве («мистичность» Новалиса, «мелодраматизм» Ч.Диккенса), жизнетворчестве («проклятость» Бодлера, «эстетизм» Уайлда), быте («графство» Л.Толстого), политике («реакционность» Ж.де Местра, «легитимизм» Бальзака, «прекраснодушие» христианского социализма Гюго). Через Н. романтизм делается не столько «литературой», сколько «жизнью», «трагедией», самопреодолением. Н. — воспроизводство романтизма на новых (ранее заведомо неромантических), глубоко личных основаниях. В этом смысле Н. не только романтичен, но и классичен, связан с образом предельного усложнения языка (что заметно в конфликте между двумя поколениями русского символизма — «германцами» К.Бальмонтом, А.Блоком, Вяч.Ивановым, А.Белым, и «романцами», поэтами акмеистского призыва), отсюда и влияние на Н. имперских ценностей (Р.Киплинг, Н.Гумилев), монархических идей (Ш.Моррас), христианского традиционализма (Т.С.Элиот), специфического почвенничества (от принятия ритмов «евразийской» революции А.Блоком до солидарности Э.Паунда с «романским» фашизмом Б.Муссолини).

Н. сильнее в тех странах, где символизм стал событием хронологического 20 в. и перекликается с мотивами примитива, опрощения, мужественности, «деловитости», вещи, живописности, вживания в природу. У истоков неоромантической концепции «нового идеализма» (трагедии художника, стоически ищущего миф личного абсолюта в заведомо неабсолютном, посюстороннем, «слишком человеческом»), — Кьеркегор, Ибсен и особенно Ницше (начиная с «Пользы и вреда истории для жизни», 1874; «Веселой науки», 1882). Логика ницшевской судьбы и творчества (влияние романтизма 19 в. в лице А.Шопенгауэра и Р.Вагнера; их отрицание посредством иностранцев и позитивистов Дж.С.Милля и Ч.Дарвина; отрицание «антитезиса» ради синтеза — мечты о «сверхчеловеке», который примиряет зверя и человека) распространима на эволюцию крупнейших писателей рубежа 19–20 в., так или иначе связанных с Н. (Блок, Рильке, Паунд), перепробовавших в сложной последовательности утверждений и отрицаний большинство версий романтизма, чтобы через разоблачение своих романтических «масок» и «антимасок» стать именно самими собой в творчестве, достигнуть максимально возможной концентрации и экспрессивности слова, лирической «искренности».

Зависимость от Ницше указывает на протестантские (пуританские в Англии и США) корни Н. и обмирщение «северного» христианства — трансформацию его из веры и религии либо в идеологию сильного общества (формализованную систему поведенческих норм, которая требует своего трибуна и воина в творчестве), либо в сугубо персоналистскую идею личного кодекса, отторгающую все разновидности общественного, но в то же время склонную к образцовости. Последнее делает неоромантический протестантизм метафорой, но вместе с тем намекает на его недоверие к «культуре», романской «барочности», с одной стороны, и некий первобытный (языческий) страх природы, «подполья», который должен быть любой ценой компенсирован, — с другой. Наиболее рельефно неоромантический кодекс модернистской эпохи представлен в экзистенциализме, где ценность личного поведения измеряется столкновением со стихией, «ничто», «абсурдом», которые имеют почти что религиозное значение.

Н. намечен в прозе К.Гамсуном (начиная с романа «Голод», 1890), поздним Р.Л.Стивенсоном («Владетель Баллантрэ», 1889), Дж.Конрадом, Киплингом, Дж.Лондоном («Морской волк», 1904), ранним А.Жидом («Имморалист», 1902), С.Пшибышевским, Г.Д'Аннунцио («Невинный», 1892), ранним Г.Манном (трилогия «Богини», 1903), отчасти Т.Манном («Смерть в Венеции», 1913). Своеобразными манифестами этой ранней тенденции Н. следует считать эссе Стивенсона «Pulvis et umbra» (1888), предисловие Конрада к роману «Негр с «Нарцисса» (1897). В дальнейшем Н. связан с творчеством Л.Монтерлана, А.Мальро, П.Дриё ла Рошеля, Ж.П.Сартра, А.Камю, Э.Юнгера и в особенности Э.Хемингуэя. Стилистически Н. синтезирует возможности символизма и натурализма. В драме провозвестником Н. выступает Ибсен с его романтическим «культом единицы» (от «Бранда», 1866, до «Гедды Габлер», 1890, и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899). Без учета Н. затруднительна характеристика творчества Стриндберга (в частности, «Отец», 1887; «Фрёкен Юлия», 1888), Гауптмана, Ведекинда, Л.Пиранделло. Тем не менее, в театре Н. связан прежде всего не с образом сильной личности, а с преодолением «театра идей» в пользу большей театральности спектакля. В поэзии 20 в. Н. (Блок в 1910-е, поздние Рильке, В.Ходасевич, Г.Иванов, Г.Бенн) — не столько конкретный стиль, сколько поиск повышенной экспрессивности и трагическое свойство лирики, которое ученики М.Хайдеггера (давшего по сути неоромантическую трактовку «Деревянных башмаков» В.Ван Гога) назвали за своим учителем «парадигмой современности», а Ходасевич и Г.Адамович — голосом «от гибели поющего» Орфея, невозможностью поэзии.

Лит.: *Гофман М.* Романтизм, символизм и декаденство // Он же. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.; М., [1907]; *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914; *Бердяев Н.А.* Воля к жизни и воля к культуре // Он же. Смысл истории. М., 1990; *Толмачёв В.М.* От романтизма к романтизму. М., 1997; *Wilson Ed.* Axel's castle: A study in the imaginative literature of 1870–1930. L., 1931; *Praz M.* The romantic agony. L., 1933; *Sedlmayr H.* Verlüst der Mitte. Salzburg, 1948; *Peckham M.* The triumph of romanticism. Columbia (S.C.), 1970; *Barzun J.* Classic, romantic and modern. Chicago (Ill.), 1975; *Baker C.* The echoing green: Romanticism, modernism, and the phenomena of transference in poetry. Princeton, 1984.

В.М.Толмачёв

НЕОТЕ́РИКИ (греч. neôteroi — новейшие). — Цицерон назвал Н. группу римских поэтов (1 в. до н.э.), черпавших свое вдохновение в греческой александрийской поэзии 4–1 вв. до н.э. (Каллимах, Аполлоний Родосский, Ликофрон, Феокрит, Леонид Тарентский). Н. разрабатывали малые жанры — *элегию, эпиграмму,* эпиллий (малый эпос). Наиболее известный из Н. — Катулл (87/84 до н.э. — ок. 54 до н.э.). Идейный глава школы Н. — поэт и грамматик Валерий Катон. Н. внесли в поэзию интимные чувства, при выборе малоизвестных вариантов мифов изображали патологию любовной страсти. В 17 в. понятие Н. часто использовалось для обозначения устремленности писателя к *классикам* античности; ныне может обозначать поэта, экспериментирующего со стихом.

НИБЕЛУ́НГОВА СТРОФА́ (нем. Nibelungenstrophe) — стихотворная форма немецкого героического эпоса «Песнь о Нибелунгах» (13 в.). Состоит из четырех строк с парной рифмой aabb. В первых трех строках по шесть стоп, в четвертой — семь. Подобная форма впервые была использована *миннезингером* Кюренбергом (12 в.). Н.с. написана также немецкая героическая поэма «Кудруна» (13 в.).

НИКЕРБО́КЕРЫ (англ. Knickerbocken) — группа американских писателей, назвавших себя по имени Дидриха Никербокера, вымышленного автора «Истории Нью-Йорка» (1809) В.Ирвинга, живших или работавших в Нью-Йорке и его окрестностях в первой половине 19 в. и содействовавших превращению Нью-Йорка в литературный центр страны. Н. стремились к созданию национальной американской литературы, видя в этом свое призвание. Помимо известных писателей — Вашингтона Ирвинга, Уильяма Каллена Брайента и Джеймса Керка Полдинга, к Н. относятся Фицгрин Халлек, Джулиан К.Верпланк, Джозеф Р.Дрейк, Чарлз Фенно Хоффман, Роберт Ч.Сандс, Натаниел П.Уиллис, Лидия М.Чайлд, Эпес Сарджент. Печатались в журнале «Никербокер мэгезин» (1833–65), издававшемся братьями-близнецами Льюисом и Уиллисом Кларками. Многие из Н. были высмеяны Э.А.По в серии статей «Литераторы Нью-Йорка» (1846).

Лит.: *Николюкин А.Н.* Американские писатели как критики. М., 2000. *А.Н.*

«НИКИ́ТИНСКИЕ СУББО́ТНИКИ» — московское объединение литераторов и художников (1921–34). Названо в честь председательницы — Евдоксии Фёдоровны Никитиной (1891?–1973), на квартире которой по субботам проводились заседания объединения. В истории «Н.с.» можно выделить шесть периодов. Первый — 1912–14. В это время формируется кружок самообразования, составленный преимущественно московскими гимназистами и возглавляемый преподавателем-словесником Н.В.Богушевским, выпускником Московского университета. Подобные кружки существовали тогда едва ли не в каждой московской гимназии. Собираются кружковцы на квартире Богушеского (Большой Козихинский пер., д. 3/5, кв. 26.). На заседаниях читаются и обсуждаются историко-литературные доклады, ведутся протоколы. Заседания посещают коллеги Богушевского, преподаватели Московского университета и Высших женских курсов, литературоведы и критики — Ю.И.Айхенвальд, Н.Л.Бродский. А.Н. и Ю.А.Веселовские, П.Н.Сакулин и др. В работе кружка участвует и жена председателя — Е.Ф.Богушевская (урожд. Плотникова). Второй период — 1915–18. Гимназический литературный кружок преобразуется в литературный *салон*, хозяйкой его становится Е.Ф.Богушевская. Протоколы заседаний озаглавлены — «Литературный вечер у Е.Ф.Богушевской» или же просто «Суббота у Е.Ф.Богушевской». Состав участников и тематика заседаний меняются: гимназистов сменили студенты и курсистки, начинающие литераторы; «литературную молодежь» более интересуют собственные стихи и проза. Именно «салонностью» еженедельных собраний обусловлена неудача первой и единственной попытки совместного издания — сборника «Альфа». Салон Богушевской распался осенью 1918. Третий период — 1919–20. Богушевская возвращается в Ростов-на-Дону, где прошло ее детство, выходит замуж и берет фамилию мужа — А.М.Никитина, бывшего министра внутренних дел Временного правительства. В Ростове-на-Дону она вновь организует объединение — «Н.с.». Однако если в Москве салон Богушевской был одним из самых малозаметных, то в Ростове-на-Дону у Никитиных собирается элита интеллигентов-беженцев: литераторы А.М.Дроздов, В.Н.Ладыженский, Л.Н.Столица, Бродский, А.М.Евлахов, Е.Н.Чириков, художники И.И.Билибин, Е.Е.Лансере. «Н.с.» дважды распадались из-за наступления Красной армии (Никитины переезжали в Новороссийск и опять возвращались), но возрождались благодаря воле, упорству и административному таланту хозяйки салона. Был разработан регламент заседаний, принят устав, предпринимались попытки совместной издательской деятельности. Осенью 1920 объединение опять распалось — председательница вернулась в Москву. Четвертый период — 1920–22. В Москве, куда приехали многие из прежних участников субботних заседаний, Никитина возродила объединение. В 1921 официально регистрируется объединение литераторов «Н.с.», а затем и одноименное кооперативное издательство. Возглавил его Никитин. Пайщики кооператива ставили главным образом коммерческие задачи. Этим определена и профессионализация состава «Н.с.»: прибыль давали только издания популярных писателей, потому знаменитостей (М.И.Цветаеву, В.М.Волькенштейна, М.А.Волошина, Н.Н.Ляшко, С.Я.Парнок, В.В.Казина, А.С.Яковлева, Б.А.Пильняка и др.) старательно зазывали на «субботники». Приглашали на «субботники» и народного комиссара просвещения А.В.Луначарского, однако он бывал там крайне редко. В 1922 кооператив «Н.с.» существовал уже не только номинально — вышел первый номер альманаха «Свиток», первые партии книг поступили в розничную продажу. Никитин, опасавшийся ареста, уступил жене должность председателя кооператива. Пятый — 1923–30. Объединение «Н.с.» постоянно растет благодаря наличию собственного издательства. В заседаниях принимают участие А.Н.Неверов, А.М.Соболь, Л.Н.Гумилевский, М.А.Булгаков, И.Г.Эренбург, И.Э.Бабель, И.Л.Сельвинский, М.Я.Козырев, О.Э.Мандельштам, А.Белый, А.С.Новиков-Прибой, М.П.Герасимов, С.Д.Кржижановский. В эпоху непрекращающихся «литературных боев» салон Никитиной был «нейтральной территорией»: литературные противники могли встречаться и участвовать в работе кооператива. Вопросы публикации той или иной рукописи, выбора авторов и гонорарной политики решались не собранием пайщиков, а правлением или одной Никитиной. Руководствовалась она соображениями коммерческими, политическими и конъюнктурными. Так сложился сво-

его рода симбиоз литературного салона и коммерческого предприятия — салон-предприятие «Н.с.». Никитина затратила немало усилий, чтобы утвердить за объединением статус творческого союза, не жалела средств на празднования очередных юбилеев «Н.с.», инспирировала статьи в периодике, но переубедить современников ей не удалось. Издательство «Н.с.» было достаточно известным, а вот объединение практически не упоминалось в числе писательских союзов тех лет. Начало 1930 — своего рода пик развития «Н.с.». Шестой период — 1931–34 — кризис и поэтапная ликвидация салона-предприятия. В 1931 кооператив выпустил более 200 книг общим тиражом свыше 1 000 000 экземпляров, официально прекратил свое существование, войдя в состав издательства «Федерация». Заседания на квартире Никитиной продолжались более или менее регулярно до 1934. В них приняли участие сотни писателей, критиков, литературоведов — почти вся московская литературная элита, а также многие известные художники, режиссеры и актеры. Никитиной удавалось поддерживать в участниках собраний надежду на возрождение издательства. Но вскоре после учреждения Союза советских писателей объединение распалось. В 1957 Никитина безвозмездно передала государству собранную за 35 лет библиотеку, а также коллекцию документов, архив объединения, письма и рукописи писателей. Вечера «Н.с.» проходили до 1973 под под ее руководством. В 1962 согласно постановлению Министерства культуры РСФСР был создан филиал Государственного литературного музея — музей «Н.с.». После смерти Никитиной филиал, которым она руководила, был ликвидирован, экспонаты распределены по отделам ГЛМ.

Лит.: *Фельдман Д.М.* Салон-предприятие: Писательское объединение и кооперативное издательство «Никитинские субботники» в контексте литературного процесса 1920–1930-х годов. М., 1998.

Д.М.Фельдман

«НИЧЕВО́КИ» — литературная группа, возникшая в Москве в 1920 под руководством члена президиума Союза поэтов Рюрика Рока (наст. фам. Р.Ю.Геринг). «Н.» исходили из теории и практики русского *футуризма*, подражая и одновременно полемизируя с его поэтикой, эпатажем, жизнестроительными амбициями. Название группы, вероятно, противопоставлено наименованию «всеков» — футуристов, объединившихся в 1913 вокруг М.Ларионова и И.Зданевича и несет явную нигилистическую окраску, отразившую процесс распада социальных и эстетических ценностей в послереволюционные годы. «Н.» выпустили два коллективных сборника — «Вам» (1920) и «Собачий ящик, или Труды Творческого Бюро Ничевоков в течение 1920–1921 г.» (1921). В первом сборнике помимо манифеста содержались стихи Рока, А.Ранова, Л.Сухаребского, в которых преобладали мотивы смерти, разложения (Прелюдия к «Мертвому человеку», 1922, Ранова). «Каждый расколот. Пламенем муки объят», — писал Рок в книге «Сорок сороков» (1923). Поэзия «Н.» мало отличалась от произведений современных им экспрессионистов и имажинистов (см. *Экспрессионизм, Имажинизм*). Установку на эклектизм «Н.» обосновали в «Декрете о Ничевоках Поэзии» (Собачий ящик. С. 8). Наиболее ярким результатом деятельности «Н.» были их манифесты, составившие сборник «Собачий ящик». В отличие от большинства деклараций других групп, разъясняющих творческие позиции авторов, манифесты «Н.» были самодостаточными произведениями со своей поэтикой. Участники Творничбюро С.Мар, Е.Николаева, Ранов, Рок, Д.Уманский, О.Эрберг в 1921–22 написали: «Приказ по организационной части», «Игра Природы, или Дончека на страже интересов Ничевочества», «Декрет о Ничевоках Поэзии», «Декрет о Живописи», «Декрет об отделении Искусства от Государства», «От Творничбюро Российского Становища Ничевоков». Особенностью этих текстов был их осознанный пародийный, провокативный характер, поскольку пародировались не столько литературные, сколько политические, газетно-публицистические или бытовые штампы («замена литналога литразверсткой», «Ревтрибунал Ничевоков», «диктатура Ничевочества над искусствами», «учет и регистрация всех имеющихся налицо образцов Ничпоэзии»). В целом «Собачий ящик» построен как модель организации взаимоотношений бюрократического государства с литературой и искусством. Столь же скандальными были выступления «Н.» на Вечере всех поэтических школ и групп, «Двенадцатилетнем юбилее В.Маяковского», которому было посвящено «Бесплатное приложение» ко второму изданию «Собачьего ящика» с «Постановлением Ревтрибунала Ничевоков по делу чистки Маяковским сапог поэзии». Некоторое время в 1920 «Н.» выступали в Ростове-на-Дону, о чем написал А.Эфрос: «Россия не знала дадаистского движения. Несколько «ничевоков»... не переросли своих ростово-донских пределов, и их теория столь же глубоко провинциальна, как смиренна их практика» (Дада и *дадаизм* // Современный Запад. 1923. № 3. С. 125). Знакомство «Н.» с манифестами дадаистов прослеживается в их «Воззвании к Дадаистам» («Собачий ящик». С. 13). Рок перевел поэму дадаиста И.Голля «Чаплиниада» (1923). По воспоминаниям М.Цветаевой, Андрей Белый говорил ничевокам: «Как вы неуязвимы, господа, в своем ничего-ше-стве! По краю черной дыры, проваленной дыры, где погребена русская литература... на спичечных ножках — ничегошки» (Цветаева М. Сочинения. М.., 1980. Т. 2. С. 273).

Лит.: *Никитаев А.* Ничевоки: Материалы к истории и библиографии // De visu. 1992. № 0; *Он же.* Введение в Собачий ящик: Дадаисты на русской почве // Искусство авангарда. Уфа, 1993; Dada Russo: L'avanguardia fuori della rivoluzione. Bologna, 1984.

В.Н.Терёхина

НО́БЕЛЕВСКАЯ ПРЕ́МИЯ по литературе — наиболее престижная международная премия. Учреждена из фонда шведского инженера-химика, миллионера Альфреда Бернхарда Нобеля (1833–96); согласно его воле присуждается ежегодно лицу, создавшему выдающееся произведение «идеального направления». Выбор кандидатуры осуществляется Шведской королевской академией в Стокгольме; новый лауреат определяется в конце октября каждого года, а 10 декабря (день смерти Нобеля) вручается Золотая медаль; тогда же лауреат произносит речь, обычно программного характера. Лауреаты также имеют право выступить с Нобелевской лекцией. Размер премии колеблется. Обычно присуждается за все творчество писателя, реже — за отдельные произведения. Н.п. начала присуждаться в 1901; в некоторые годы не вручалась (1914, 1918, 1935, 1940–43, 1950). Лауреатами Н.п. являются писатели: А.Сюлли-Прюдом (1901), Б.Бьёрнсон (1903), Ф.Мистраль, Х.Эчегарай (1904), Г.Сенкевич (1905), Дж.Кардуччи (1906), Р.Киплинг (1906), С.Лагерлёф (1909), П.Хейзе (1910), М.Метерлинк (1911), Г.Гауптман (1912), Р.Тагор (1913), Р.Роллан (1915), К.Г.В. фон Хейден-

стам (1916), К.Гьеллеруп и Х.Понтоппидан (1917), К.Шпиттелер (1919), К.Гамсун (1920), А.Франс (1921), Х.Бенавенте-и-Мартинес (1922), У.Б.Йейтс (1923), В.Реймонт (1924), Дж.Б.Шоу (1925), Г.Деледда (1926), С.Унсет (1928), Т.Манн (1929), С.Льюис (1930), Э.А.Карлфельдт (1931), Дж.Голсуорси (1932), И.А.Бунин (1933), Л.Пиранделло (1934), Ю.О'Нил (1936), Р.Мартен дю Гар (1937), П.Бак (1938), Ф.Силланпяя (1939), Й.В.Йенсен (1944), Г.Мистраль (1945), Г.Гессе (1946), А.Жид (1947), Т.С.Элиот (1948), У.Фолкнер (1949), П.Лагерквист (1951), Ф.Мориак (1952), Э.Хемингуэй (1954), Х.Лакснесс (1955), Х.Р.Хименес (1956), А.Камю (1957), Б.Л.Пастернак (1958), С.Квазимодо (1959), Сен-Жон Перс (1960), И.Андрич (1961), Дж.Стейнбек (1962), Г.Сефериадис (1963), Ж.П.Сартр (1964), М.А.Шолохов (1965), С.И.Агнон и Нелли Закс (1966), М.А.Астуриас (1967), Я.Кавабата (1968), С.Беккет (1969), А.И.Солженицын (1970), П.Неруда (1971), Г.Бёлль (1972), П.Уайт (1973), Х.Э.Мартинсон, Э.Ионсон (1974), Э.Монтале (1975), С.Беллоу (1976), В.Александре (1977), И.Б.Зингер (1978), О.Элитис (1979), Ч.Милош (1980), Э.Канетти (1981), Г.Гарсиа Маркес (1982), У.Голдинг (1983), Я.Сейферш (1984), К.Симон (1985), В.Шойинка (1986), И.А.Бродский (1987), Н.Махфуз (1988), К.Х.Села (1989), О.Пас (1990), Н.Гордимер (1991), Д.Уолкот (1992), Т.Моррисон (1993), К.Оэ (1994), С.Хини (1995), В.Шимборская (1996), Д.Фо (1997), Ж.Сарамагу (1998), Г.Грасс (1999), Гао Синдзян (2000). В числе лауреатов Нобелевской премии по литературе — немецкий историк Т.Моммзен (1902), немецкий философ Р.Эйкен (1908), французский философ А.Бергсон (1927), английский философ, политолог, публицист Б.Рассел (1950), английский политический деятель и историк У.Черчилль (1953). От Нобелевской премии отказались Б.Пастернак (1958), Ж.П.Сартр (1964). Вместе с тем, премии не были удостоены Л.Толстой, М.Горький, Дж.Джойс, Б.Брехт.

Лит.: Literary and library prizes. 10 ed. N.Y.; L., 1980.

Б.А.Гиленсон

«НО́ВАЯ КРИ́ТИКА» (англ. New criticism) — наиболее влиятельная школа в англо-американском *литературоведении* 20 в., зарождение которой относится к периоду первой мировой войны и является специфической реакцией на кризис либерального викторианского литературоведения конца 19 — начала 20 в. Формирование неокритической теории проходило в борьбе с основными направлениями критического исследования литературы второй половины 19 в.: позитивизмом, импрессионистической критикой, *культурно-исторической школой*. «Н.к.» оспаривала точку зрения, согласно которой искусство объяснимо методами естественных наук, а детерминирующие факторы литературного творчества лежат в экономических, социальных и политических условиях жизни человека. Утверждение, что гуманитарные науки имеют свои цели, свою систему организованных знаний, свои традиционные методы, явилось общей чертой многообразных антипозитивистских теорий литературной критики. «Н.к.» не была согласна с положением импрессионистических критиков и биографической школы, в соответствии с которым произведение искусства, будучи продуктом индивидуального создателя, может быть объяснено биографией и психологией автора. Они выступили против объяснения литературы через коллективные творения человеческого ума, не являющиеся непосредственно эстетическими, — такие, как история идей, история культуры, теология. Методам литературоведения 19 в. «Н.к» противопоставляла теории, сводящиеся к восприятию произведения искусства как чисто эстетического явления. Главной задачей литературоведения провозглашалось разработка методики аналитического чтения и на его основе формально-стилистического толкования текста литературного произведения. В основу исследования был положен изолированно взятый текст. Утверждалось, что значение написанного может быть понято лишь путем тщательного изучения внутренней структуры произведения, принципов ее организации, поэтической образности. Произведение искусства объявлялось автономно существующей органической структурой, ценность которой заключена в ней самой, в самом факте ее существования; искусство — не отражение и познание действительности, а средство и цель «эстетического эксперимента».

«Н.к.» претерпела длительную эволюцию, пройдя через несколько этапов развития. 1910-е отмечены деятельностью Дж.Э.Спингарна, Т.Э.Хьюма. В 1920-е Т.С.Элиот, А.Ричардс, У.Эмпсон в Англии, а также *фьюджитивисты* и аграрианцы, прежде всего Дж.К.Рэнсом и А.Тейт в США начали выступать с идеями, которые десятилетие спустя сформировали фундаментальные основы «Н.к» как теоретико-литературной школы. В 1930–40-е были написаны основные теоретические работы «Н.к.»: «Новая критика» (1941) и «Субстанция мира» (1938) Рэнсома, «Реакционные очерки» (1936) Тейта, «Понимание поэзии» (1938), «Понимание прозы» (1943) К.Брукса и Р.П.Уоррена. Была подготовлена почва, на которой в 1940–50-е стала строиться почти вся система университетского обучения и литературоведческая периодика. У «Н.к.» появились свои печатные органы: в Англии — журналы «The Criterion» (1922–39, главный редактор Элиот), «Scrutiny» (1932–53, возглавлялся Ф.Р Ливисом); в США — «Southern review» (1935–1942, главные редакторы Брукс, Уоррен); «Kenyon review» (1938–59, главный редактор Рэнсом); «Sewanee review» (1944–45, главный редактор Тейт). К концу 1940-х число исследователей, разделяющих неокритические идеи, сильно возросло. Школа была представлена новыми именами: Р.П.Блекмур, Р.Уэллек, У.К.Уимсатт, А.Уинтерс, К.Берк. В 1950-е «Н.к.» теряет свою «революционную ауру», но все еще является главным направлением в литературоведении США. Издаются крупнейшие теоретические работы: «Теория литературы» (1949) Уэллека и О.Уоррена, «Словесная икона» (1954) Уимсатта, «Новые защитники поэзии», (1956) М.Кригера, «Литературная критика: Краткая история» (1957) Брукса и Уимсатта. Идеи «Н.к.» воспринимаются вторым и третьим поколениями ее адептов. Одновременно представители старшего поколения начинают постепенно выходить за ими же очерченные теоретические рамки школы. И первым среди них был Элиот, который в это время написал серию социально ориентированных литературно-критических работ. Ф.Р.Ливис погрузился в проблемы культуры, Уинтерс сделал акцент на изучении морально-этических проблем. Последовательными «новыми критиками» старшего поколения оставались Рэнсом, Тейт и Брукс, наиболее продуктивный и влиятельный среди них. В 1950–60-е «Н.к.» выступает по преимуществу в эклектическом единстве с такими на-

правлениями литературной критики, как *мифологическая школа* и экзистенциалистская критика. Она перестает восприниматься как оригинальная школа, продуцирующая новые идеи и методы. В 1970-е американская «Н.к.» утрачивает свое лидирующее положение, которое она занимала в литературоведении США более 50 лет. Столь длительное господство она сохраняла потому, что являлась единственным критическим методом, обучение которому в течение многих лет входило и входит до сих пор в обязательный курс программы американских университетов и колледжей.

В течение первых трех десятилетий 20 в. литературная критика в США не была связана с деятельностью высших учебных заведений. Официальное учреждение ее в университетах и колледжах началось именно с деятельности «Н.к.». Рэнсом, Брукс, Уоррен и многие их единомышленники вели преподавательскую деятельность. Тейт, Блекмур были членами Американской академии искусств и наук. Т.о., «новые критики» не только создали литературно-критическую школу, но и произвели реформу в педагогике. В 1980-е для подавляющего большинства ученых «Н.к.» является «собственно литературной критикой», сущностью литературной критики как таковой. Подобная трансформация литературоведческой школы, приобретение ею культурного status quo выпала на долю именно «Н.к.», и такова ее сегодняшняя фаза развития. Последним выдающимся выразителем идей «Н.к.» является профессор Калифорнийского университета Марри Кригер, который в 1970–80-е последовательно противопоставляет формалистические в основе своей идеи «Н.к.» *деконструктивизму.*

Предтечей «Н.к.» в США был Джоэл Элиас Спингарн (1875–1939). Его выступления образуют связующее звено между поздневикторианским эстетическим методом изучения литературы и текстуально-аналитическим методом неокритицизма. В пророческой по названию лекции «Новая критика» (1911) Спингарн призвал к радикальной переоценке методов импрессионистического и позитивистского литературоведения и изложил некоторые концепции, позднее развитые неокритицизмом. Он почти дословно пересказал основные положения работы итальянского филолога Б.Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902) и не отрицал этого влияния, считая себя учеником Кроче. Импрессионистический критик, по Спингарну, постоянно отстраняется от художественного произведения, чтобы сосредоточить внимание на себе самом и своих чувствах. Исторический метод «уводит нас от произведения искусства в поисках среды, эпохи, социальной принадлежности поэтической школы». По теории Кроче, произведение искусства — это чистый феномен сознания. Оно относится не к сфере вещей, а к деятельности человека, к «сфере его духовной энергии». Эстетический факт всецело исчерпывается выразительной переработкой впечатлений. Критик, как считают Кроче и Спингарн, призван вслед за художником испытать рождение в себе идентичного выражения. Он должен внутренне переработать впечатление, полученное от прочтения произведения, и найти для него выражение, создав в своем воображении новое, но адекватное вызвавшему его произведение искусства. Уже здесь заложено понимание произведения искусства как имманентно существующей автономии. Реальность, или «материя», понимается как «смутная психическая масса ощущений», необработанные впечатления. В «эстетическом факте» эти ощущения перерабатываются и оформляются посредством активного начала — интуиции. ««Эстетический факт представляет собой, таким образом, «форму и только форму». Следуя за Кроче, Спингарн провозглашает также идентичность «творческой деятельности» писателя и «судящей деятельности» критика. У Кроче «судящая деятельность» называется вкусом, творческая — гением. Аналогичные термины использует и Спингарн. Деятельность писателя и деятельность критика он считал актом «творческого духа», чем-то существующим идеально. Между тем все остальные американские «новые критики» так или иначе пытались идеальный творческий акт превратить в практический, дать понятию прекрасного физическое существование.

Для Т.Э.Хьюма (1883–1917), одного из первых англо-американских неокритиков, интуиция принимает лингвистическую форму, он даже делает ее зависимой от языка. В этом отношении Хьюм — более типичный «новый критик», чем Спингарн. Он пытается объединить понимание произведения искусства как чистого феномена сознания и его понимание как определенной языковой структуры. Он хочет видеть воображение запечатленным в словах для того, чтобы оно могло реально существовать. Беря за основу внутреннюю «умственную активность» художника, он судит о возможностях этой активности исключительно по результатам ее функционирования в языке.

Наиболее ярко дуализм неокритицизма на ранних этапах его развития проявился в работах Элиота. Теоретические выступления Элиота 1910–20-х касаются двух главных проблем — концепции распада цельности мировосприятия и концепции *объективного коррелята.* Как и у Кроче, у Элиота поэт, обладающий цельностью мировосприятия, способен осуществлять в уме интеграцию эмоций и интеллекта и благодаря этому формировать законченные по форме образы, всплывающие из неорганизованной массы ощущений. Но Элиота не удовлетворяет только такая внутренняя сторона творческого процесса. По Элиоту, поэт для выражений состояний ума и чувств ищет словесный эквивалент — объективный коррелят. «Теорию выражения» Кроче Элиот (как и Хьюм) переносит в сферу лингвистического существования. На эстетическую теорию «Н.к.» доктрина объективного коррелята Элиота повлияла своей прямой связью с его т.наз. безличной «имперсональной теорией искусства». Эклектическое сочетание неоромантических, неоклассических и неопозитивистских концепций в эстетических теориях Хьюма и Элиота характеризует их как типичных представителей «новых критиков» 1920-х.

«Н.к.» начинают считать школой с деятельности Айвора Ричардса (1893–1979). Главная задача Ричардса — также исследование языка поэзии. Но он подходит к ней, пользуясь достижениями новейших наук — современной психологии и семантики. Подобно Элиоту, Ричардс убежден, что поэзия способствует «цельности человеческого восприятия». Чем больше психологических импульсов вызывает произведение искусства, тем оно значительнее. Ключом, позволяющим автору вызвать желаемую им комбинацию импульсов, является правильно найденное слово. Однако каждое отдельное слово в литературном произведении осмысляется только благодаря функционированию его в общем контексте произведе-

ния. Взаимодействие контекстов — базис ричардсовского семантического подхода к произведению искусства. Механизм этого взаимодействия определяется тем, что, с одной стороны, каждый *читатель* привносит в произведение свой комплекс контекстов, естественно, не контролируемых *автором*, а с другой — в словах литературного произведения содержатся контексты, которые автором контролируются. Результат взаимодействия тех и других контекстов таков, что каждый читатель воспринимает произведение неповторимо, иначе, чем автор, чем каждый другой читатель. Ценность произведения искусства состоит для Ричардса в функциональной роли отдельных элементов, способствующих получению цельного контекста импульсов. Цельность контекста провозглашается органической, стоящей выше простой суммы частей. Воспринять эту цельность можно лишь путем многократного, *пристального прочтения* текста произведения.

Вместе с антиромантической критикой Элиота и Хьюма текстуально-аналитическая критика Ричардса определила общее направление исследований группы «фьюджитивистов» — литераторов, объединившихся в 1920-е вокруг журнала «Беглец» («The Fugitive»). К фьюджитивистам подключилось большое число литературных критиков (Брукс), поэтов и прозаиков. У «Н.к.» появляются свои печатные органы. Благодаря деятельности фьюджитивистов с 1935 центр активности «Н.к.» переместился из Англии в США. Американские «новые критики» этого периода не были достаточно оригинальными. Они стремились синтезировать неокритические идеи Элиота, Хьюма, Ричардса, Эмпсона. Отсюда эстетический и философский эклектизм американской «Н.к.». Но американцам удалось достичь синтеза различных влияний. Это и позволяет исследовать их творческую деятельность как определенное направление в развитии литературно-критической мысли США и как методологию.

Общим и основным положением неокритической теории искусства является пристальное прочтение, замкнутое исследование текста художественного произведения. Взятый изолированно от явлений действительности и жизни писателя, текстуально-аналитический метод исследования произведения — базис неокритического анализа. Произведению искусства дается онтологический статус. Оно существует в определенной структуре как чистый и замкнутый в себе факт познания. Эту структуру и предлагается исследовать критику. Методологическая задача критика — отыскание «способа существования» произведения. В поэзии «способом существования» такой структуры обьявляется *ритм, метр, эвфония;* в прозе — пространственная форма, *точка зрения*, сценическая организация материала. Структура произведения может существовать как особая организация образов, *символов,* предстать в форме *мифа.* Основополагающие принципы неокритической теории сводятся к следующему: 1) произведение искусства — объект, а не сообщение; 2) как объект произведение искусства существует отдельно от художника, как «брошь от ювелира»; 3) произведение искусства, существующее как объект независимо от художника, имеет органичную и целостную структуру. Первый принцип неокритической теории — это вывод из предпринятой «новыми критиками» попытки «оправдать поэзию внутри научной ориентации 20 в.». Рэнсом рассматривал внимательную к деталям поэзию как плоть опыта, наполняющего чистый скелет научных концепций. Поэзия — это «субстанция мира». Взаимоотношение идеи и детали в произведении искусства представляет онтологическое знание о мире, дает мир «в миниатюре» и является тем самым инстанцией универсальной онтологии. Иными словами, произведение искусства дает нам знание. Характер знания определяется специальной неокритической доктриной поэзии как знания. Опираясь на И.Канта, Брукс, Уоррен, Блекмур и другие утверждают, что сама действительность представляет собой определенную структуру норм. О ней якобы и дает знать произведение искусства «органической концентрацией на действительном опыте». Познание действительности осуществляется с помощью органической формы — такова сущность неокритической концепции «поэзии как знания».

Концепция «органической формы» — самая популярная и самая противоречивая во всей неокритической теории. Взятая в отрыве от общей методологии неокритицизма, она сулила глубокое проникновение в поэтическое произведение. В статье «Ирония как принцип структуры» (1937) Брукс писал: «Отдельные элементы художественного произведения связаны друг с другом не как цветы в букете, а как части цветущего растения» (с. 85). Анализ произведения искусства должен начинаться с более сложных единиц, чем диада формы и содержания. Он должен начинаться с критики онтологической структуры. У Брукса воспринятые им концепции Кроче, Хьюма, Элиота, Ричардса слились в методологию более четко, чем у других. Он создал свою теорию *иронии,* которая оказала сильное влияние на всю практику «Н.к.» в США. В контекстуальные отношения между произведением и читателем, о которых говорил Ричардс, Брукс включает требование Хьюма о свежести поэтического лингвистического выражения, об исключительности словарного запаса художника, направленного против фиксированных форм языка, диктующих фиксированные мысли. Кроме того, Брукс переносит ричардсовскую дискуссию из плоскости отношений между произведением искусства и читателем в отношения между произведением искусства и действительностью. Отсюда видимость признания связи произведения искусства с действительностью, которая в сочетании с рассуждениями об «органической форме» искусства вызывала благосклонность к «Н.к.» у самых разных литературоведов. Не отрицая заимствований у Элиота, Брукс, однако, не без влияния со стороны Ричардса, трансформирует элиотовскую концепцию объективного коррелята в контекстуальную теорию: содержание произведения испытывает влияние контекста и в зависимости от него модифицирует смысл. Если Элиот в своей концепции объективного коррелята предстал как неоклассик, то Брукс в своей контекстуальной теории — формалист. Он поглощен не столько поисками адекватного словесного «посредника» для выражения эмоции в искусстве, сколько особой организацией языка ради спасения его от «истощенности» повседневного употребления. Этой цели служит ирония. Она — организующий принцип всего контекста произведения. Произведение искусства для Брукса — органическая контекстуальная структура нефиксированных форм языка, получаемых благодаря связанности отношениями иронии и ее вариантов: *парадокса,* двусмысленности, многозначности. Содержание — не идейно-тематическая основа произведения, закрепленная в определенной форме, а либо один

из структурных элементов формы, либо органическая структура целого произведения. Последний случай считается идеальным. В нем якобы достигнута абсолютная идентичность формы и содержания; т.о., категория содержания полностью подменена формой. Впрочем, примеры такого рода произведений «Н.к.» смогла отыскать лишь в модернистском искусстве, в качестве теоретической параллели которого она и выступает.

«Н.к.» получила определенное развитие и в других странах, прежде всего в Италии и Франции. Представители европейской «Н.к.» дают иную картину ее истории и источников возникновения по сравнению с генезисом ее англо-американского варианта, но несомненное методологическое родство ветвей «Н.к.» определялось общностью целей, задач и принципов подхода ее адептов к анализу художественного произведения. В Италии самые убежденные сторонники «Н.к.», как в США и Англии, представлены университетской профессурой. Во Франции, напротив, университетские ученые наиболее яростно нападали на «Н.к.». В своем чистом виде французская «Н.к.» просуществовала около полутора десятилетий. Наиболее ценны ее исследования в области сюжетосложения. В 1970-е она перестала выдвигать методологически оригинальные идеи и претерпела значительные изменения. Французская «Н.к.» в лице Ц.Тодорова и Р.Барта выделяла в качестве специфического предмета науки о литературе универсальные законы построения литературной формы, некую всеобщую «морфологию» литературы.

Лит.: *Вейман Р.* «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965; *Косиков Г.* Французская «новая критика» и предмет литературоведения // Теории, школы, концепции: Художественный текст и контекст реальности. М., 1977; *Цурганова Е.* История возникновения и основные идеи «неокритической» школы в США // Там же; *Ильин И.* «Новая критика»: История эволюции и современное состояние // Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984; *Spingarn J.* The New criticism. — *Ransom J.C.* Criticism inc. // *Glicksberg Ch.* American literary criticism 1900–1950. N.Y., 1951; *Krieger M.* The new apologists for poetry. Bloomington, 1963; *Brooks C.* Irony as a principle of structure // Keesey D. Contexts for criticism. Palo Alto, 1987.

Е.А.Цурганова

НОВЕ́ЛЛА см. *Рассказ.*

«НОВЕЧЕ́НТО», новеченти́змо (ит. novecento — двадцатое столетие) — литературное движение в Италии в 1920-е, а также название журнала (Флоренция, 1926–29, на французском и итальянском языках), к которому, помимо итальянских писателей (К.Альваро, Э.Чекки, А.Моравиа), были причастны Дж.Джойс, Д.Г.Лоуренс, В.Вулф, П.Мак-Орлан, Г.Кайзер, И.Эренбург. Во главе движения стоял писатель М.Бонтемпелли (1878–1960), испытавший влияние *футуризма*. Н. провозгласило обновление итальянской литературы за счет творческой фантазии и выдвинуло формулу *«магического реализма»*.

Лит.: *Mandich A.M.* Una rivista italiana in lingua francese: Il «Novecenco» di Bontempelli. Pisa, 1983.

Н.Б.Карданова

НОВИ́НА (польск. nowina) — старопольский жанр популярной публицистики, призванный, по образцу соответствующих немецких и чешских текстов, информировать о происходящих событиях, прообраз газеты, известный в Польше с середины 16 в. В России аналогом жанра можно считать «вести», «куранты», распространявшиеся в 17 в. Брошюры с Н., содержавшие сенсационные сведения о происшествиях и далеких странах, пользовались большой популярностью. В литературе городских низов, в произведениях демократической сатиры вскоре появляется пародийный жанр Н., широко использующий элементы фантастики, *утопии*, *гротеска*, основанный на *игре* с наивной тягой читателя к занимательному сюжету.

Лит.: *Адрианова-Перетц В.П.* Юмористические куранты // Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А.И.Герцена. Л., 1948. Т. 67; *Мочалова В.В.* Мир наизнанку. Народно-городская литература Польши XVI–XVII вв. М., 1985.

В.В.Мочалова

НОВОКРЕСТЬЯ́НСКИЕ ПОЭ́ТЫ. — Термин Н.п. введен В.Львовым-Рогачевским в книге «Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин» (1919). Это — заявившие о себе в 1900–10-х Н.А.Клюев (1884–1937), С.А.Клычков (1889–1937), С.А.Есенин (1895–1925), А.А.Ганин (1893–1925), П.И.Карпов (1884–1963), А.В.Ширяевец (1887–1924), П.В.Орешин (1887–1938), а также близкий им П.А.Радимов (1887–1967) и вошедший в литературный процесс в 1920–30-х П.Н.Васильев (1910–37). Н.п. не организовали литературной группы, однако большинству из них свойственны общие гражданские, эстетические позиции, религиозно-философские искания, в которых христианские, порой старообрядческие идеалы синтезировались как с языческими мотивами, так и с сектантскими искушениями. Так, книга Клюева «Братские песни» (1912) воспринималась как хлыстовские песнопения, тема поэзии Карпова — умыкание России в хлыстовский круг. Центральными в творчестве Н.п. были идеи земного рая и избранности крестьянина, что явилось одной из причин их интереса к революционным движениям. Ожидая преображения крестьянского бытия в рай, Н.п. создали и символические образы мессии — чудесного гостя, пророка-пастуха.. Богоизбранность крестьянина и мистическая природа крестьянского мира раскрыты в поэтическом цикле Клюева «Избяные песни» (1920).

В Февральской и Октябрьской революциях Н.п. усмотрели возможность социального реванша крестьян и религиозного обновления. В статье «Красный конь» (1919) Клюев писал о том, как вся «пудожская мужичья сила» стекается на «красный звон Воскресения» (Клюев Н. Соч.: В 2 т. Мюнхен, 1969. Т. 2. С. 360). В религиозно-революционных поэмах (1916–18) Есенина «Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Сельский часослов», «Инония», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик», «Пантократор» — Россия была показана как новый Назарет, а Февральская революция трактовалась как революция мужика-старообрядца — ловца вселенной, подобного библейскому пастырю. Некоторые из Н.п. видели в революции мистерию всеобщего прощения и согласия. Максималистская версия этой темы была развита в лирике Клюева и Карпова: даже дьявол перерождался в носителя добра, становился участником светлого преображения России. Если дореволюционное творчество Карпова, Клюева, Ширяевца, Орешина, Есенина в основном было направлено на сотворение гармоничного земного устройства, то в творчестве Клычкова проявилась экзистенциалистская тенденция, он — певец «небывалой в мире печали» («Золотятся ковровые нивы...», 1914). Как в творчестве Клычкова, так и в творчестве Ганина экзистенциальные настроения были усилены первой

мировой войной. Ганин писал: «Стерся лик человека и Бога. / Снова Хаос. Никто и Ничто» («Певчий Брат, мы в дороге одни...», 1916). Вскоре после победы Октябрьской революции Ширяевец и прошедший мировую войну и пацифистски настроенный Клычков заняли позицию отстранения, в оппозиции оказался Ганин, а к началу 1920-х отношения Н.п. и власти обрели явный конфликтный характер. Партийной критикой творчество Н.п. было определено как неподлинно крестьянское и кулацкое. Ганин, Клычков, Орешин, Клюев и Васильев были расстреляны. Причину гибели крестьянского уклада Н.п. увидели не только в политике большевиков, но и в самом мужике. В произведениях Ганина прозвучала тема неспособности народа распознать зло, над ним кто-то «дико заглумился», в России «Сверкают пламенные очи / И бич глухого Сатаны» («Гонимый совестью незримой...», 1917–18). В неомифологических романах Клычкова об отношениях человека и черта — «Сахарный немец» (1925), «Чертухинский балакирь» (1926), «Князь мира» (1927) раскрыта тема бессилия крестьянина сохранить на земле Божественную гармонию. Эта же тема звучит в поэме Клюева «Погорельщина» (1928), в которой рассказано о гибели крестьянской России: олицетворяющие губительную власть города Иродовой дщери «сосновые херувимы» несут рублевского Спаса; в поэме прозвучала лишь слабая надежда на преодоление зла и возрождение христианской культуры. Одна из приоритетных тем творчества Н.п. — самоценность личности. Лирический герой поэтических книг Клычкова «Домашние песни» (1923), «Гость чудесный» (1923), «В гостях у журавлей» (1930) — бесприютный калика, не нужный стране поэт: «И душа к чужому крову, / Как батрачка прилегла» («Ни избы нет, ни коровы...», 1931). Родовая культура человека, его неповторимость, семейные ценности, любовь, творчество — темы поэмы Клычкова «Песнь о великой матери» (1929 или 30), цикла «О чем шумят седые кедры» (1930–32) и др. В послереволюционной поэзии Есенина главным стало лирическое содержание, чувства поэта. Человек, как полагали Н.п., принадлежит Богу, себе и миру, а не классу и не власти, потому лейтмотив поэзии Клюева — универсальность России: в описанном им Заонежье бродят стада носорогов, в ярославском хлеву разместился бизоний телок, в тайге живут попугаи, в олонецких стихах появляются образы и нубийки, и славянки. Приоритетной стала и тема судьбы поэта в атеистической стране: в поэме Клюева «Плач о Сергее Есенине» (1926) рассказана история о загубленном поэте. Вместе с тем в произведениях Орешина выражено стремление понять и принять социализм, его позиция передана в названии книги «Под счастливым небом» (1937).

Новокрестьянское направление русской литературы было обречено на вымирание. Его молодое поколение представлено творчеством выходца из семиреченского казачества Васильева, заявившего о себе поэтическими сборниками «В золотой разведке» (1930), «Люди в тайге» (1931). Достаточно восприняв из поэтического мастерства Клычкова и Клюева, он прошел самостоятельный творческий путь, его талант выразился в собственных темах, не характерных для творчества его предшественников. Экспрессивная поэтика соответствовала авторскому максимализму, герои его произведений — сильные люди. Васильев создал образ Сибири, где созидают новую жизнь «герои строительства и труда» («Провинция — периферия», 1931). В то же время в «Песни о гибели казачьего войска» (1928–32) и в других произведениях развиты темы трагедии гражданского противостояния, насилия над человеком. Н.п. 1910–30-х не представляли единого потока. Их творчество — особая ветвь русского *модернизма*, в нем выразились тенденции как *символизма*, так и постсимволистской поэзии; их искания в поэтике способствовали реанимации художественных систем средневековой литературы и живописи. Поэтике Клычкова, Клюева, Есенина свойственны метафоричность, символика, в их творчестве ярко проявились неомифологические искания. В 1920-е в противовес Н.п. было инициировано массовое литературное движение поэтов и прозаиков из крестьян, которые поддерживали своим творчеством политику партии в деревне, было образовано Всероссийское общество крестьянских писателей (*ВОКП*).

Лит.: *Марченко А.М.* Поэтический мир С.Есенина. М., 1972, 2-е изд. М., 1989; *Азадовский К.М.* Н.Клюев. Путь поэта. Л., 1990; *Михайлов А.И.* Пути развития новокрестьянской поэзии. Л., 1990; *Солнцева Н.* Китежский павлин. Филологическая проза: Документы, факты, версии. М., 1992; *Она же.* Последний Лель: О жизни и творчестве С. Клычкова. М., 1993; *Маркова Е.И.* Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, 1997.

Н.М.Солнцева

«НО́ВЫЙ АПОКА́ЛИПСИС» (англ. New Apocalypse) — английская литературная группа, возникшая в конце 1930-х. Ее инициаторы — редакторы журнала «Сэвен» — поэты Николас Мур, сын философа Дж.Мура, и Джон Гудленд. К ним присоединились Дориан Кук, Генри Трис (1911–66), Джеймс Файндли Хендри (1912–86), шотландский поэт Джордж Сазерленд Фрезер (1915–80). Вышли три антологии: «Новый Апокалипсис: Критика, стихи и рассказы» (1940), содержавшая манифест группы и составленная Хендри; и им же вместе с Трисом — «Белый всадник: Проза и поэзия Нового Апокалипсиса» (1941, предисловие Фрезера) и «Корона и серп» (1945). Группу объединяла романтическая реакция против, по их определению, «классицизма» У.Х.Одена (1907–73) и других «оксфордцев» и полемика с «*новыми критиками*». Идеолог «Н.А.» (по их убеждению) — философ, теоретик искусства, апологет *неоромантизма* Герберт Рид (1893–1968). Считали близкими себе Д.Г.Лоуренса (1885–1930) с его «культом естественности», современников — поэтов-неоромантиков Дилана Томаса (1914–53), почитавшегося ими как неформальный лидер их поколения, его друга Вернона Уоткинса (1906–67), а также Джорджа Баркера (р. 1913) с его дионисийским началом и сюрреалистической образностью. События конца 1930-х привели поэтов «Н.А.» к выводу не просто о «закате», а об агонии Европы. Название группы — метафора «крушения общества». Сторонники «Н.А.» провозглашали конец «механистической» цивилизации, отказывались от идеалов западной демократии, называли себя «антирационалистами», «анархистами», принимающими жизнь всеобъемлюще; пытались создать панорамные, с использованием мифа, риторичные, неистово апокалиптические поэтические комментарии к событиям второй мировой войны, прибегая порой к сюрреалистической образности; использовали апокалиптическую образность даже в любовной лирике. Следуя за «Откровением» Иоанна Богослова и продолжая традиции У.Блейка и П.Б.Шелли, в смерти старого общества различали весть о его гряду-

щем возрождении в обновленном виде. Залог будущего спасения для них — в «изменении Сердца», во внутреннем, душевном и духовном преображении человека. В 1949 вышла общая «Неоромантическая антология» под редакцией Триса и Стефана Шимански, центральное место в которой принадлежало поэтам «Н.А.» *Т.Н.Красавченко*

«НО́ВЫЙ АРЗАМА́С» — поэтический кружок в Белграде, образованнный в конце 1928 учениками белградской Русско-сербской гимназии, членами белградского Национального союза русской молодежи. Участниками кружка были А.Н.Неймирок, М.В.Духовской, Ю.Герцог, Л.А.Алексеева (Девель), Н.Е.Бабкин, И.С.Гребенщиков, Н.К.Гриневич, И.В.Лапко. Основатель кружка Лапко стал его секретарем, позднее председателем кружка избран Духовской. Поэты «Н.А.» были по большей части последователями *акмеизма*, почитателями творчества Н.С.Гумилева. Гибель Гумилева в Петрограде в 1921 воспринималась ими как личная трагедия. Постоянного места для встреч не было, участники собирались на квартирах или на чердаках белградских зданий, иногда в пригородах Белграда. Собрания проходили в атмосфере таинственности — при слабом свете лампы поэты, сидя на подушках на полу, пили красное вино и читали наизусть стихи Гумилева, а также свои стихи. Четверо поэтов «Н.А.» — Гребенщиков, Гриневич, Девель, Неймирок впоследствии вошли в объединение «*Литературная среда*». Все участники «Н.А.», кроме трагически погибшего в 1931 Лапко, вступили в *Союз русских писателей и журналистов в Югославии*. *Г.П.Манчха*

«НО́ВЫЙ ГУМАНИ́ЗМ» (англ. New humanism) — направление в *литературоведении* и критике США, возникшее на рубеже 19–20 вв. Основная цель «Н.г.» — пересмотр позитивистского литературоведения викторианской эпохи, критика процесса поглощения личности империалистической идеологией 20 в., идущей на смену либерализму 19 в., воспитание «надежного типа индивидуалиста» с помощью неогуманистических правил и самоконтроля, борьба с *романтизмом* и *натурализмом* в эстетике и литературе. Основатели «Н.г.» — профессора литературы Гарвардского университета Ирвинг Бэббит (1865–1933) и Поль Элмер Мор (1864–1937). Бэббит — автор семи книг: «Литература и американский колледж» (1908), «Новый Лаокоон» (1910), «Мастера современной французской критики» (1912), «Руссо и романтизм» (1919), «Демократия и правление» (1924), «Гуманизм в Америке» (1930), «О художественном творчестве» (1932). Имя первого ученика Бэббита — Мора — связано с его сельским уединением в Шелберне (штат Нью-Гемпшир), где он, подобно Г.Д.Торо на Уолдене, вынашивал свою теорию. «Шелбернские очерки» Мора — это вышедшие в 1904–21 одиннадцать томов, большая часть которых посвящена творчеству отдельных писателей и лишь немногие — разработке теории критики. Исследовательский метод Мора состоял в том, что в каждом литературном очерке он рассматривал какой-то аспект соотношения духовного и материального и анализировал, как это соотношение проявляется в произведениях конкретного писателя. Своим обширным и внимательным чтением Мор дал богатейший материал для теоретических построений Бэббита, который считал своей основной задачей исследование именно теории, а не критику текущей литературной продукции.

Назвав свою систему взглядов «Н.г.», его основатели претендовали на продолжение традиций эпохи *Возрождения* в утверждении того, что ставят в центр внимания проблему человека. Основа возрожденческой традиции — самоценность и независимость человеческой личности — подверглась радикальному переосмыслению. В контексте социальных катаклизмов начала 20 в. проблема личности стала рассматриваться как проблема буржуазного индивидуализма. Бэббит и Мор резко выступили против влияния культа романтической личности, понимая романтизм очень широко — как вечный, внеисторический элемент человеческой природы. Отталкиваясь от концепции «мирового зла», разработанной романтическими философами (прежде всего Ф.Шеллингом в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы», 1801–06), Бэббит и Мор видели в проявлении свободной воли человека потенциальные возможности зла. Дискредитация романтической морали стала одной из главных целей «неогуманистического» литературоведения. Но романтизм для Бэббита и Мора был общим понятием, обозначающим все кризисные тенденции социально-политической и экономической жизни Запада рубежа 19–20 в., обусловленные специфическими идейно-духовными формами сознания. Для Бэббита и Ж.Ж.Руссо, и А.Бергсон в равной степени «романтики», ибо выражают культ романтической личности. Предметом критики «Н.г.» являлось и материалистическое сознание, опирающееся на достижения современной науки и называемое Бэббитом и Мором «натурализмом». Отождествление «натурализма» с «романтизмом» было осуществлено Бэббитом в его главном труде «Руссо и романтизм». Бэббит различает две формы натурализма: «утилитарный, научный», воплощенный для него в творчестве Ф.Бэкона, и «эмоциональный», представленный Руссо, романтиками и критическими реалистами в литературе. «Н.г.» выступает с идеей спасения цивилизации и культуры путем создания типа «индивидуалиста с гуманистическими стандартами» и утверждения «неоклассического искусства» как отражения норм и требований «человеческого закона», воспроизводящего в искусстве вечные законы, диктуемые человеку «высшей волей», «внутренним контролем». Еще в 1900-е Бэббит и Мор пытались восстановить слово «гуманизм» в значении «истинно человеческий». Они воссоздавали концепцию человека на дуалистической основе. Считая, что человек — это существо как духовное, так и материальное, они утверждали, что человек не может быть продуктом лишь материальной эволюции. Духовное в человеке рассматривалось не как относящееся к сфере сознания, появившегося на высшем этапе развивающейся материи, а как религиозное, Божественное, данное извне. Однако гуманизм не отождествляется с религией. Для достижения счастья человек должен полагаться не на природу и не на Бога, а на себя самого. Бэббит утверждал, что необходимым принципом благополучного существования человека является его самоконтроль, противостоящий как «механическому и биологическому детерминизму», так и Божественной воле. Только благодаря такому двойному противостоянию непостоянству природы и фатальности Бога человек приобретает гуманистические качества, становится уникальным. Сторонники «Н.г.» настаивают на том, что в природе существуют законы не только для людей, но и для вещей. Помимо закона контроля человека над собой существует общий

закон для природы и человека — закон меры. Цель неогуманистической литературной теории — найти эти законы в жизни и отражать их в искусстве.

Бэббит полагал, что если определенная группа индивидуумов будет практиковать «гуманистический контроль» и объединится по принципу определенной гуманистической дисциплины, она приобретет стабильность, социальную значимость и сможет подчинить себе большинство, неосведомленное о существовании гуманистических правил. Группа эстетиков и литераторов, объединившаяся в согласии с этими принципами, способна создать новое искусство с четкими стандартами оценок и ценностей. В 1930 результаты работы основателей «Н.г.» и их последователей были обобщены в сборнике «Гуманизм и Америка» под редакцией Н.Форстера. «Н.г.» — первое в 20 в. оформившееся направление американской критики с высоким по тому времени профессиональным уровнем. Историческая ценность «Н.г.» состоит в том, что он явился катализатором для формирования противоположных ему тенденций. Именно в борьбе с «Н.г» в значительной степени прояснила свои позиции американская *«новая критика»*.

Лит.: *Ильин И.* Философия и эстетика американского «неогуманизма» // Теории, школы, концепции. Художественный текст и контекст реальности. М., 1977. *Е.А.Цурганова*

«НО́ВЫЙ ЖУРНАЛИ́ЗМ» (англ. New journalism) — течение в литературе США конца 1960–70-х, получившее наиболее наглядное выражение в деятельности публицистов и очеркистов, сплотившихся вокруг фигуры Тома Вулфа (р. 1931). В программных статьях Вулфа, в предисловии к антологии под его редакцией (1973) проявилась подспудная устремленность литературы США к реалистической эстетике в противовес предвосхищавшему «постмодернистскую чувствительность» конца века тяготению к мифологизации и лингвометафорической усложненности художественного текста. «Новый журнализм» и творчество Вулфа можно рассматривать как очередное звено на пути «беллетризации факта» — тенденции, прослеживаемой на различных этапах послевоенной истории американской прозы. От непосредственно им предшествовавших «небеллетристического романа» Т.Капоте («Хладнокровно», 1966) и от документальной прозы Н.Мейлера («Армии ночи», 1968; «Майами и осада Чикаго», 1968; «Огонь на луне», 1970; «Святой Георгий и Крестный отец», 1972). «Н.ж.» отличала установка на эмпиризм и буквализм, на дотошную фактографию и принципиальную «неангажированность». Популярность «Н.ж.» обеспечили темы произведений, выраставших из накаленной культурно-политической обстановки в период войны во Вьетнаме, сенсационных преступлений, «пришествия контркультуры». Сюжетами очерков и репортажей «Н.ж.» становились «сексуальная революция», распространение наркотиков, галлюциногенов, порнографии, появление «нетрадиционных» видов искусства и новых норм социального поведения. Вслед за «Электропрохладительным кислотным тестом» (1968) Вулфа публиковались сходные по стилистике работы Дж.Бреслина, Х.Томаса, Г.Тализе, Т.Сазерна. К концу 1970-х новизна подхода «Н.ж.» во многом себя исчерпала. Последней по времени манифестацией его принципов явилось повествование Г.Тализе «Жена твоего соседа» (1980), которое как бы подвело черту под проблематикой «сексуальной революции» и хронологически почти совпало с итоговым крупным опытом Мейлера в жанре художественной документалистики «Песнь палача» (1979).

Лит. *Мулярчик А.* Что случилось с «новым журнализмом» // США: Экономика. Политика. Идеология. 1979. № 10; *Ротенберг Т.* «Новый журнализм» пятнадцать лет спустя // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. М., 1981; *Hollowell J.* Fact and fiction: The New journalism and the nonfiction novel. Chapel Hill, 1977. *А.С.Мулярчик*

«НО́ВЫЙ РОМА́Н» (фр. roman nouveau) — направление во французской литературе 1940–70-х, связанное с неоавангардизмом (см. *Авангардизм*). Первым произведением, ясно обозначившим программу «Н.р.», считается роман Н.Саррот «Портрет неизвестного» (1947), вышедший с предисловием Ж.П.Сартра, который использовал определение *«антироман»*. Посредством этого термина обозначались основные отличия «Н.р.» от романов традиционного типа. Они сводятся прежде всего к отказу от персонажей и характеров, которые в «Н.р.» заменялись описанием обособленных моментов жизненного опыта и душевных состояний, а также к новой концепции внутрисюжетных связей: они подчинялись не принципу логики и причинности, а внутренним законам «текста», или «письма», пришедшего на смену литературе в прежнем понимании слова. «Письмо», в трактовке «Н.р.», свободно от «ереси изобразительности» и воссоздает не коллизии реальности, но «анонимную субстанцию» существования, в которой бесследно растворяется все индивидуальное. Исходя из этих предпосылок, нескрываемо полемичных как по отношению к традициям классического *реализма*, так и к литературе «больших идей», пропагандируемой *экзистенциализмом*, «Н.р.» возвещает конец эпохи, когда повествование рассматривалось как род сюжетной истории и как картина исторической жизни. Теоретик «Н.р.» и один из его наиболее активных практиков А.Роб-Грийе в книге «За новый роман» (1963) обосновывает необходимость навеки покончить с «бутафорией», подразумевая под этим словом *фабулу, интригу, психологизм*, воссоздание личностных миров, интеллектуальную или идеологическую проблематику. Выпады против «натуралистической иллюзии» постоянно встречаются в манифестах «Н.р.» и материалах симпозиума «Новый роман: вчера, сегодня» (Серизи-ла-Салль, под Парижем, 1971), ставшего вехой в истории этого направления. На симпозиуме теоретиком «Н.р.» Ж.Рикарду была объявлена и концептуально обоснована типичная для неоавангардизма идея превращения литературы в чисто лингвистический опыт. Подчеркнутая бессодержательность такой литературы будет означать дальнейшее развитие программы «Н.р.» и отказ от любых уступок «буржуазной идеологии», которая в этом контексте синонимична признанию необходимости воссоздавать в творчестве реальный мир. Чуждые подобному радикализму Саррот, Роб-Грийе, М.Бютор, К.Симон и другие наиболее значительные представители «Н.р.» тоже неоднократно говорили об «иссушающем, склерозирующем воздействии языка», который является лишь «системой условностей, грубым кодом, необходимым для удобства общения» (Саррот), и о неизбежности превращения литературы в «текст», где смысл никогда не выступает как «заданный», но созидается на глазах читателя и лишь с целью немедленно подвергнуться оспариванию или даже разрушению (Роб-Грийе). Повествование, сотканное из хронологии, при-

чинности, психологических мотивировок, картин действительности, «Н.р.» считает фикцией, поскольку на самом деле реальность остается неуловимой и невоплотимой в границах традиционного литературного «кода». Единственными способами ее аутентичного воссоздания оказываются либо «расчленение» (disjonction), т.е. описание системы знаков, образующей внешний мир, в котором обитает человек, либо *игра*. Заявив: «Я не копирую, я конструирую», — Роб-Грийе строит свои романы «В лабиринте» (1959), «Проект революции в Нью-Йорке» (1971) и др. на сочетании двух этих принципов. Описываемый мир расчленяется с целью выделения главенствующих в нем «знаков», которые затем соединяются по игровым правилам. Тем самым роман превращается в коллекцию «мифологем» и «фантазмов», говорящих в лучшем случае лишь о характере сознания, воспринимающего мир. Сходным образом построены некоторые романы Саррот, обосновавшей свой эксперименты в книге статей «Эра подозрения» (1956). Вместе с тем практика «Н.р.» доказала его способность точно описывать отдельные явления, характеризующие социальную психологию и широко распространенные умонастроения, по которым, даже вопреки намерениям автора, можно составить достаточно ясную картину общественной жизни, особенно в периоды кризисов и переломов, воздействующих на массовое сознание. Книги Саррот «Золотые плоды» (1963) и «Вы слышите их?» (1972), представляющие собой запись многочисленных анонимных голосов, которые рассказывают одну и ту же историю, тривиальную, но характерную для эпохи, донесли атмосферу «цивилизации потребления» и вызревшего в ее недрах молодежного движения протеста. В романе Бютора «Изменение» (1957), где использована поэтика «феноменологического описания», скрупулезно воссозданный внешний портрет реальности становится выразительной характеристикой ее обезличенности, стертости, механистичности, порождающей столь же обезличенных и предсказуемых современных *героев*. Описывается не характер, но типовой «средний человек», фигура которого олицетворяет состояние социума. Роман становится постижением «генетического кода культуры» (Бютор), «общей ткани, которая полностью заключена в каждом из нас» (Саррот).

Построение *рассказа* в виде варьирующихся *повторов*, типичное для «Н.р.», помогло решить основную задачу, которая для его представителей сопрягалась с необходимостью новых способов повествования, помогающих достичь реальной достоверности изображения «массового общества» и выпестованных им человеческих типов. Действующие лица в «Н.р» осознаются прежде всего как готовые иллюстрации к особенностям описываемого сознания и среды, так что в них не прослеживаются индивидуальные черты. Бескомпромиссная точность подобного описания мыслится и как «ирреализация» описываемого объекта, который начинает восприниматься в своей истинной природе, свидетельствуя, что «мир не значим и не абсурден, он просто есть» (Роб-Грийе). Такого рода констатацией в конечном счете исчерпывается содержание «текстов», наиболее репрезентативных для «Н.р.» как эстетической программы и литературного направления.

К середине 1960-х сложился «новый Н.р.», поставивший своей задачей окончательное искоренение «обветшалых аксессуаров» реалистической традиции, с тем чтобы литература превратилась даже не в «порождающие темы», как писал Роб-Грийе, а в «текстуальную практику», которая навсегда покончит с «принципом реальности», скомпрометировавшим и изжившим себя. Авторы, объединившиеся вокруг журнала «Тель кель» и разделявшие идеи, сформулированные в статьях-манифестах его редактора Ф.Соллерса, воспринимали «новый Н.р.» как образец леворадикальной художественной культуры, в которой практически осуществлен союз искусства и революции. Не создав ни одного значительного произведения, эта школа быстро исчерпала себя, но ее деятельность способствовала и усилению кризиса «Н.р.», по завершении периода споров уже не привлекавшего новых значительных прозаиков.

Лит.: *Саррот Н.* Эра подозрения // Писатели Франции о литературе. М., 1978; *Зонина Л.* Тропы времени: Заметки об исканиях французских романистов (60–70 гг.). М., 1984. *А.М.Зверев*

«НО́ВЫЙ СЛА́ДОСТНЫЙ СТИ́ЛЬ», «Дольче стиль нуово» (ит. dolce stil nuovo) — поэтическая школа, возникшая в Италии (Болонья) в 13 в. Развивая традиции *трубадуров*, стильновисты создавали *канцоны* и *сонеты*, воспевавшие возвышенную любовь к Даме, образ которой приобретал в их лирике черты, сближавшие ее с Девой Марией. Любовные переживания лирического героя приобретают у поэтов «Н.с.с.» все более усложненный и утонченный характер по сравнению с трубадурами. Во главе Н.с.с. стоял Гвидо Гвиницелли (ок. 1235–76), виднейшими представителями были Гвидо Кавальканти и Данте. Поэзия стильновистов повлияла на творчество Ф.Петрарки.

Лит.: *Casini T.* Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII. Bologna, 1881; *Favati G.* Inchiesta sul Dolce stil nuovo. Firenze, 1975. *М.А.Абрамова*

НОКТЮ́РН (фр. nocturne, ит. notturno — ночной) — авторское обозначение (заголовок или подзаголовок) произведения на ночные темы, заимствованное из музыки. Понятие Н. возникло в 17 в. в живописи как название ночного пейзажа; со второй половины 18 в. используется в музыке (у В.А.Моцарта notturno — небольшое вокальное трио); широкую популярность приобрело после появления жанра фортепьянного Н. — напевной пьесы салонного характера (ноктюрны Дж.Филда, впервые опубликованные в 1814, и особенно 19 ноктюрнов Ф.Шопена, 1827–46). В литературе понятие «Н.» стал аналогом таких типичных для лирики *предромантизма* и *романтизма* названий, как «ночь» («Ночь», 1785, М.Н.Муравьёва; «Ночь на могиле друга», 1816, М.В.Милонова); «ночная пьеса» (англ. night-piece — «Ночная пьеса на смерть», 1718, Т.Парнелла; нем. Nachtstück — «Ночные повести», 1817, Э.Т.А.Гофмана). Круг образов Н. охватывает мрачные размышления в духе *кладбищенской поэзии*, лирические картины ночной природы, мистические и любовно-эротические переживания. Название Н. встречается в поэзии В.Гюго, А.А.Фета, И.Ф.Анненского, И.Северянина, Г.Бенна, А.Рембо, Ф.Гарсия Лорки, И.А.Бродского. Со второй половины 19 в. слово «Н.» как элемент заголовка нередко фигурирует в иронически остраненном контексте («Вульгарный ноктюрн», 1872–73, Рембо; «Схематический ноктюрн», 1924, Гарсия Лорки). Гораздо реже встречается в заглавии прозаических произведений (автобиографическая книга «Ноктюрн», 1921, Г. Д'Аннунцио; юмористический роман «Ноктюрн», 1884, Ф.А.Суиннертона).

Лит.: *Leopoldseder H.* Groteske Welt: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücke in der Romantik. Bonn, 1973. *А.М.*

НОЭ́ЛЬ (фр. Noël — Рождество) — французская народная сатирическая песенка, исполняемая на мотив рождественской молитвы. Поскольку в Н. тема рождения и обновления сочеталась с веселым развенчанием старого и его смертью, французская рождественская песня «могла развиться в один из популярнейших жанров революционной уличной песни» (Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 92). Молодой Пушкин назвал одно из своих стихотворений «Сказки. Noël» («Ура! в Россию скачет / Кочующий деспот...», 1818).

«НЮЛАНД» (нем. Nyland) — Союз мастеровых дома Нюланд) — созданный в 1912 в Бонне (название дано по крестьянскому двору в Вестфалии) кружок поэтов и писателей-«технократов» во главе с Йозефом Винклером, Вильгельмом Ферсхофеном, Якобом Кнайпом вокруг журнала «Квадрига» (1912–14), позже журнала «Нюланд» (1918). В эстетическом плане литераторы «Н.», разрабатывавшие тему труда, были близки поэтике *экспрессионизма,* хотя не разделяли его духовных устремлений. Создавая «культ индустрии», они отвергали социалистические идеи и контакты с организациями рабочего класса (Социал-демократической партии Германии и профсоюзами), стремились к «синтезу империализма и культуры, индустрии и искусства, современной экономической жизни и свободы». В годы нацизма некоторые представители «Н.» приняли участие в ритуале возвеличивания «рабочего человека», культивировавшемся национал-социалистическим государством — таков Якоб Кнайп (1881–1958), в своем романе «Крестьянский хлеб» (1934) воспевавший «вечного крестьянина» в духе литературы «крови и почвы», мистифицирующей жизнь немецкой деревни, подчиняя судьбу крестьянина действию двух «вечных» факторов — расы и ландшафта.

Лит.: *Mühle H.* Das Lied der Arbeit: Selbstzeugnisse der Schaffenden. Gotha, 1935; *Jelken E.* Die Dichtung des deutschen Arbeiters: Erscheinung und Gestalt. Jena, 1938; *Rülcker C.* Ideologie der Arbeiterdichtung, 1914–1933: Eine wissenssoziologische Untersuchung. Stuttgart, 1970; *Eggerstorfer W.* Schönheit und Adel der Arbeit: Arbeiterliteratur im dritten Reich. Fr./M., 1987.

А.В.Дранов

О

ОБЛАСТНИ́ЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА см. *Региональная литература.*

ОБОЗРЕ́НИЕ, о б з о р — 1. Жанр журнальной литературной критики. В критическом О. обычно рассматривается определенная совокупность произведений текущей литературы одного или нескольких жанров (повесть, рассказ, поэма); при этом анализируются особенности и тенденции литературного развития, характерные для обозреваемого периода (нередко в сопоставлении с предшествующей литературой).

В русской критике расцвет жанра приходится на первую половину 19 в., когда над нормативными оценками художественного произведения стал преобладать подход к ним с позиций историзма и родилось понятие *литературного процесса.* Первым опытом нового жанра явилось «Обозрение русской литературы 1814 г.» Н.И.Греча (Сын отечества. 1815. № 1–4); в жанре О. писали В.К.Кюхельбекер («Обозрение русской литературы, 1817»), А.А.Бестужев (Марлинский), Н.В.Гоголь, И.В.Киреевский, П.В.Анненков, А.А.Григорьев («Русская изящная литература в 1852 году») и др. Особенно известна серия обозрений В.Г.Белинского — от «Литературных мечтаний» (1834) до «Взгляда на русскую литературу 1847 года». Со второй половины 19 в. — в связи с ростом книжной продукции и углублением публицистических тенденций в критике — О. как жанр становится редкостью: статья Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1893); О. поэзии («О современном лиризме» И.Ф.Анненского, 1909). В современной критике жанр О. продолжает существовать, хотя он оттеснен на второй план проблемными и эссеистическими статьями, критико-библиографическими рецензиями, краткими колонками газетных обозревателей. 2. О. называют также периодическое издание, освещающее текущий литературный материал и хронику литературной жизни и публикующее критические работы разных жанров — от небольших монографических и проблемных статей до рецензий и аннотаций. Первый литературный журнал такого типа появился в Англии в 1755 — «Edinburgh review». В России журнал «Литературное обозрение» издавался в Петербурге в 1895–1917. Среди современных журналов можно упомянуть критико-библиографические журналы «Литературное обозрение» (1936–41), «Литературное обозрение» (с 1973), газеты «Книжное обозрение», «Альманах библиофила» (с 1973), «Книжное обозрение» (с 1966), «Новое литературное обозрение» (с 1992). Книжное О. — рецензионно-библиографический отдел, типичный для русских «толстых» журналов. *И.Б.Роднянская*

О́БРАЗ — всеобщая категория художественного творчества; присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов. Под О. нередко понимается элемент или часть художественного целого, обыкновенно — такой фрагмент, который обладает как бы самостоятельной жизнью и содержанием (напр., *характер* в литературе, символические образы, вроде «паруса» у М.Ю.Лермонтова). Но в более общем смысле О. — самый способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значимости. В ряду других эстетических категорий эта — сравнительно позднего происхождения, хотя начатки теории О. можно обнаружить в учении Аристотеля о «*мимесисе*» — о свободном подражании художника жизни в ее способности производить цельные, внутренне устроенные предметы и о связанном с этим эстетическим удовольствием. Пока искусство в своем самосознании (идущем от античной традиции) сближалось скорее с ремеслом, мастерством, умением и соответственно в сонме искусств ведущее место принадлежало искусствам пластическим, эстетическая мысль довольствовалась понятиями *канона,* затем *стиля* и формы, через которые освещалось преобразующее отношение художника к материалу. Тот факт, что художественно преформированный материал запечатлевает, несет в себе некое идеальное образование, в чем-то подобное мысли, стал осознаваться только с выдвижением на первое место искусств более «духовных» — словесности и музыки. Гегелевская и послегегелевская эстетика (в России В.Г.Белинский, Ап.Григорьев, Н.Н.Страхов) широко использовала категорию О., соотносительно противопоставляя образ как продукт художественного мышления результатам мышления абстрактного, научно-понятийного — силлогизму, умозаключению, доказательству, формуле. Универсальность категории О. с тех пор неоднократно оспаривалась, т.к. смысловой оттенок предметности и наглядности, входящий в семантику термина, казалось, делал его неприложимым к «беспредметным», неизобразительным искусствам (в первую очередь, к музыке). И, однако, современная отечественная эстетика продолжает прибегать к теории О. как перспективной, помогающей раскрыть самобытную природу фактов искусства. В онтологическом аспекте О. есть факт идеального бытия, своего рода схематический объект, надстроенный над своим материальным субстратом (ибо мрамор — не плоть, которую он изображает, двухмерная плоскость — не трехмерное пространство, рассказ о событии — не само событие). О. не совпадает со своей вещественной основой, хотя узнается в ней и через нее. «Внеэстетическая природа материала — в отличие от содержания — не входит в эстетический объект», с ней «имеет дело художник-мастер и наука эстетика, но не имеет дела первичное эстетическое созерцание» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 46, 47). И все же О. теснее сращен со своим материальным носителем, чем число и любые другие идеальные объекты точных наук. Будучи до известной степени безразличен к исходному материалу, О. использует его имманентные возможности как знаки собственного содержания; так, статуя «безразлична» к химическому составу мрамора, но не к его фактуре и оттенку.

В этом семиотическом аспекте О. и есть не что иное, как знак, т.е. средство смысловой коммуникации в рамках данной культуры или родственных культур. С по-

добной точки зрения О. оказывается фактом воображаемого бытия, он всякий раз заново реализуется в воображении адресата, владеющего «ключом», культурным «кодом» для его опознания и уразумения (для того чтобы вполне понять смысл традиционного японского или китайского театрального представления, нужно знакомство с особым языком жестов и поз; но ведь и «Каменный гость» (1830) А.С.Пушкина вряд ли будет вполне понятен читателю, совершенно незнакомому с донжуановской легендой, ее символическим «языком»; для восприятия кинофильма требуется элементарная привычка к языку кино, понимание функции крупных планов, которые на заре кинематографа пугали неподготовленных зрителей. Поэтому в материальной данности, «несущей» О., собственно образосозидающими оказываются те уже выделенные из природного ряда элементы (напр., не звук акустики, а тон как элемент ладовой системы), которые принадлежат известному, обусловленному «культурным соглашением» языку данного искусства или художественной традиции.

В гносеологическом аспекте О. есть вымысел, он ближе всего к такой разновидности познающей мысли, как допущение; еще Аристотель заметил, что факты искусства относятся к области вероятного, о бытии которого нельзя сказать ни «да», ни «нет». Нетрудно заключить, что допущением, гипотезой О. может быть только вследствие своей идеальности и воображаемости; о полотне Рембрандта «Возвращение блудного сына» можно сказать лишь то, что такой предмет реально существует и хранится в Эрмитаже, но изображенное на этом полотне — факт, конкретно не локализованный в действительности и, однако же, всегда в ней возможный. Вместе с тем О. — не просто формальное допущение, а допущение, даже и в случае нарочитой фантастичности внушаемое художником с максимальной чувственной убедительностью, достигающее видимости воплощения. С этим связана собственно эстетическая сторона О., сплочение, высветление и «оживление» материала силами смысловой выразительности.

В эстетическом аспекте О. представляется целесообразным жизнеподобным организмом, в котором нет лишнего, случайного, механически служебного и который производит впечатление красоты именно в силу совершенного единства и конечной осмысленности своих частей. Автономное, завершенное бытие художеств, действительности, где нет ничего направленного на постороннюю цель (комментирования, иллюстрирования и пр.), свидетельствует о поразительном сходстве О. с живой индивидуальностью, которая, будучи прочувствована не извне, как вещь в причинной цепи вещей, а из собственного жизненного центра, также обладает самоценностью «мира» с изнутри координированным пространством, внутренним отсчетом времени, саморегулированием, поддерживающим ее подвижную самотождественность. Но без изолирующей силы вымысла, без выключенности из фактического ряда О. не мог бы достичь той сосредоточенности и скоординированности, которые уподобляют его живому образованию. Другими словами, «жизнеподобие» О. связано с его воображаемым бытием. Если в качестве «организма» образ автономен и в качестве идеального предмета объективен (подобно числу или формуле), то в качестве допущения он субъективен, а в качестве знака межсубъективен, коммуникативен, реализуем в ходе «диалога» между автором-художником и адресатом и в этом отношении является не предметом и не мыслью, а обоюдосторонним процессом. Отчасти все это можно проиллюстрировать на примере элементарных моделей О. при вхождении в их внутреннюю структуру. Структурное многообразие видов О. с известным огрублением сводится к двум первоначалам — принципу *метонимии* (часть или признак вместо целого) и принципу *метафоры* (ассоциативное сопряжение разных объектов); на идейно-смысловом уровне этим двум структурным принципам соответствуют две разновидности художественного обобщения (метафоре — *символ*, метонимии — *тип*; ср.: характеристику того и другого у А.А.Потебни в его сб. «Эстетика и поэтика». М., 1976. С. 553–554). К метонимии тяготеет О. в изобразительных искусствах, т.к. любое воспроизведение внешнего бытия — это реконструкция с упором на основные, с точки зрения художника, и допускаемые природой материала линии, формы, детали, которые представительствуют от имени подразумеваемого целого и замещают его. Метафорическое сопряжение, перенос, косвенность О. проявляются преимущественно в выразительных искусствах — лирической поэзии («поэт издалека заводит речь»), музыке; эстетический объект рождается здесь как бы на грани сопрягаемого, из «пересечения» образных данных. Оба эти принципа организации эстетического объекта — не понятийно-аналитические, а органические, ибо они не отвлекаются от чувственной стихии образа. Так, *эпитет* (в котором можно видеть точку схождения метафорического и метонимического начал), будучи сращен со своим определяемым как его ведущий эстетический признак (а не придан ему в качестве логического дифференциала), повышает интенсивность его конкретного, «стихийного» содержания, не суживая вместе с тем пределы его смыслового охвата (в понятийном мышлении, как известно, наоборот: чем конкретнее, тем уже). «Синее море»: эпитет как метонимический признак делает «море» представимо «морским», выводя его из абстрактной бескачественности, — и он же как метафорический признак переключает «море» в иной круг представлений — о поднебесной беспредельности. В этом элементарном образе моря всё, в возможности свойственное морю как таковому, соприсутствует смыслу, ничто не оставлено за чертой эстетического объекта, уяснение совершается не за счет отвлечения и упрощения. И в то же время эта конкретная целостность только потенциальна, ибо эпитет «синее» дает лишь схематическую внутреннюю форму образа моря, предуказывая, в каком направлении и в каких границах должно двигаться наше воображение (на «море» следует глядеть именно через окошко «синевы»), но разрешая в этих границах неопределенно широкую свободу представлений и ассоциаций. Последние как раз составляют «жизнь» и «игру» образа, его воображаемую «плоть», его независимое от автора самодовление, его многоликость при тождественности себе, — так что «органическая» сторона О. невозможна без «схематической» его стороны, запечатлевающей субъективность авторского намерения и предоставляющей известный простор для субъективности адресата. Всякий О. не до конца конкретен, ясно фиксированные установочные моменты облечены в нем стихией неполной определенности, полуявленности. В этом некая «недостаточность» О. по сравнению с реальностью жизненного факта (искусство стремится стать действительностью, но разбивается о собственные границы), но также и преимущество, обеспечивающее его многозначность в наборе воспол-

няющих истолкований, предел которым кладет лишь предусмотренная художником акцентуация. Напр., во многом противоположные прочтения романа «Евгений Онегин», 1823–31, Белинским и Ф.М.Достоевским, споря между собой, все же не выходят далеко за пределы пушкинского замысла, в то время как прочтению Д.И.Писарева противится расстановка ценностных акцентов, исходящая от самого поэта-творца.

«Органика» и «схематика» О. в их совпадении указывают на двоякое отношение образа к критерию истинности, что является едва ли не самым запутанным и парадоксальным моментом в путях искусства, с тех пор как оно выделилось в самостоятельную сферу. За О. как допущением и сообщением обязательно стоит их личный инициатор — автор-творец (сказанное справедливо и в случаях анонимного, коллективного творчества, ибо здесь в эстетический объект тоже входит строящая его точка зрения). Но О. подлежит своему творцу не абсолютно, а лишь в «схематическом» повороте, в аспекте внутренней формы, слагающейся из внедренных художником моментов смыслового напряжения, которые выступают на чувственной внешности О., властно направляя восприятие. Между тем со стороны своей органической цельности О. принадлежит «сам себе», он «объективирован» — отторгнут от психологически произвольного источника, каким является область внеэстетических соображений и намерений автора. (Художник, конечно, от начала и до конца сам создает произведение искусства, но в отношении органики О. — не как власть имеющий автор, а как чуткий исполнитель, оберегающий саморазвитие художественной идеи, рост живого, объективно оформившегося «зерна»).

Внутренняя форма О. личностна, она несет неизгладимый след авторской идейности, его вычленяющей и претворяющей инициативы, благодаря чему О. предстает оцененной человеческой действительностью, культурной ценностью в ряду других ценностей, выражением исторически относительных тенденций и идеалов. Но как «организм», сформированный по принципу видимого оживотворения материала, со стороны художественности О. представляет собой арену предельного действия эстетически гармонизирующих законов бытия, где нет «дурной бесконечности» и неоправданного конца, где пространство обозримо, а время обратимо, где случайность не нелепа, а необходимость не тягостна, где проясненность торжествует над косностью. И в этой своей природе художественная ценность принадлежит не только к миру релятивных социально-культурных ценностей, но и миру жизненных ценностей, познанных в свете непреходящего смысла, к миру идеальных жизненных возможностей человеческой Вселенной. Поэтому художественное допущение, в отличие от научной гипотезы, не может быть отброшено за ненадобностью и вытеснено другим, даже если историческая ограниченность его творца покажется очевидной. «Загадка» искусства, гипнотизм его убедительности как раз и заключается в том, что в О. надличная целостность представляется личной глубиной, исторически и социально относительное неотделимо от вечного, создатель от исполнителя, субъективная инициатива от объективного узрения. В силу этой драгоценной, но и обманчивой слитности правда художника кажется единственно возможной, не терпит рядом с собой ничего иного, пока воспринимающий остается в черте эстетического объекта. О., насколько он верен «законам красоты», всегда прав в своем структурном предвосхищении гармонии, но не всегда прав и уж во всяком случае не абсолютно прав его автор-творец, организующий эту гармонию и красоту вокруг своего неизбежно относительного взгляда на мир. Художественно полноценное искусство никогда не лжет (ибо сознательно лживая преднамеренность автора убийственна для органики О.), но оно же, вопреки идеально заданному тождеству «истины, добра и красоты», нередко вводит в заблуждение. Ввиду внушающей силы художеств, допущения как творчество, так и восприятие искусства всегда сопряжено с познавательным и этическим риском, и при оценке художественного произвения равно важно: покоряясь замыслу автора, воссоздать эстетический объект в его органической цельности и самооправданности и, не покоряясь этому замыслу вполне, сохранить свободу собственной точки зрения, обеспеченную реальным жизненным и духовным опытом.

Лит.: *Чудаков А.П.* Слово — вещь — мир. М., 1992; *Panofsky E.* «Idea»: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig; Berlin, 1924; *Heidegger M.* Der Ursprung des Kunstwerkes // Idem. Holzwege. 2. Aufl. Fr./M., 1952; *Staiger E.* Die Kunst der Interpretation. 2. Aufl. Zürich, 1955; *Langer S.* Problems of art. N.Y., 1957; *Pongs H.* Das Bild in der Dichtung. 2. Aufl. Marburg, 1960–69. Bd 1–3.

И.Б.Роднянская

ОБРАМЛЁННАЯ ПО́ВЕСТЬ (обрамление) — литературный жанр, для которого характерно объединение посредством связующей повествовательной рамки разнородных рассказов новеллистического, сказочного или басенного типа. Развлекательная установка вставных рассказов обычно сочетается с дидактической тенденцией «рамочной» истории, благодаря чему сборники О.п. приобретают логическую и художественную цельность и завершенность. Истоки О.п. можно обнаружить в повествовательной литературе и фольклоре Древнего Востока и европейской античности, а окончательно как жанр она сложилась в первой половине 1-го тысячелетия в Индии. Первые памятники индийской О.п. — «Панчатантра» (3–4 вв.) и относящийся к этому же времени «Великий сказ» Гунадхьи, известный нам в санскритских изложениях 12 в. Впоследствии, не без влияния переводов с индийских языков, возникают О.п. на персидском, арабском, еврейском, латинском, тюркских, славянских, романских и других языках («Калила и Димна», 8 в., «Книга Синдбада», 12 в., «Тысяча и одна ночь», 15 в., «Римские деяния», 13 в., «Наставления клирикам», 12 в., Петра Альфонса и др.). Позже композиционная структура О.п. прослеживается в «Кентерберийских рассказах» (1390-е) Дж.Чосера, «Гептамероне» (1558) Маргариты Наваррской, у итальянских новеллистов *Возрождения* (прежде всего, в «Декамероне», 1350–53, Дж.Боккаччо).

Лит.: *Гринцер П.А.* Древнеиндийская проза (Обрамленная повесть). М., 1963; *Он же.* Индийская обрамленная повесть как массовая литература средневековья // Классические памятники литератур Востока. М, 1985.

П.А.Гринцер

ОБРЯ́ДОВЫЙ ФОЛЬКЛО́Р — произведения устного народного творчества, которые, в отличие от фольклора внеобрядового, являлись органической частью традиционных народных обрядов и в обрядах исполнялись. В жизни народа обряды занимали важное место: они складывались из века в век, постепенно накапливая разнообразный опыт многих поколений. Обряды имели

ритуально-магическое значение, содержали правила поведения человека в быту и труде. Русские обряды генетически связаны с обрядами других славянских народов и имеют типологическое сходство с обрядами многих народов мира. Русский О.ф. публиковался в собраниях П.В.Киреевского, Е.В.Барсова, П.В.Шейна, А.И.Соболевского.

Обряды принято делить на производственные и семейные. Уже в древности славяне-земледельцы отмечали особыми праздниками зимний и летний солнцеворот и связанные с этим изменения в природе. Наблюдения сложились в систему мифологических верований и практических трудовых навыков, которая была закреплена годовым (календарным) циклом аграрных обрядовых праздников и сопровождающего их О.ф. Сложный симбиоз образовали годовые церковные народные аграрные праздники, что отчасти нашло отображение в О.ф. В ночь перед Рождеством и под Новый год во время обхода дворов пели обходные *песни,* имевшие разное название: колядки (на юге), овсени (в центральных областях), виноградья (в северных областях). В течение всей рождественской недели специальными песнями славили Христа, его рождение изображали в народном кукольном театре — вертепе. На Святки (от Рождества до Крещения) были распространены подблюдные гадания с песнями, разыгрывались веселые драматические сценки. Песни, заговоры, причитания, приговоры исполняли и во время других календарных обрядов. Семейные обряды сложились на общей основе с календарными и генетически с ними связаны, однако в центре семейных обрядов был конкретный реальный человек. Обряды сопутствовали многим событиям его жизни, среди которых важнейшие — рождение, вступление в брак и смерть. Следы древних родильных песен-пожеланий сохранились в колыбельных песнях. Основным жанром похоронного и поминальных обрядов были *причитания.* Причитания включались в рекрутский обряд и в свадьбу севернорусского типа, где были особенно развиты. Свадебная поэзия отличалась богатством и разнообразием. На свадьбе исполняли также приговоры, разыгрывали драматические сценки. В древности основная функция свадебного фольклора была утилитарно-магической: по представлениям народа, устные произведения способствовали счастливой судьбе, благополучию; но постепенно они начали играть иную роль — церемониальную и эстетическую. Жанровый состав О.ф. разнообразен: словесно-музыкальные, драматические, игровые, хореографические произведения. Особенно важны обрядовые песни — древнейший пласт музыкально-поэтического фольклора. Песни исполнялись хором. Ритуальные песни отражали сам обряд, способствовали его формированию и реализации. Заклинательные песни были магическим обращением к силам природы с целью получить благополучие в хозяйстве и семье. В песнях величальных поэтически идеализировались, прославлялись участники ритуала: реальные люди (жених, невеста) или мифологические образы (Коляда, Масленица). Противоположны величальным корильные песни, которые высмеивали участников ритуала, нередко в гротескной форме; их содержание было юмористическим или сатирическим. Игровые и хороводные песни исполнялись во время различных молодежных игр, в них описывались и сопровождались имитацией полевые работы, разыгрывались семейные сценки (напр., сватовство). Песни лирические — наиболее позднее явление в обряде. Их главное назначение — выражать мысли, чувства и настроения. Благодаря лирическим песням создавался определенный эмоциональный колорит, утверждалась традиционная этика. К О.ф. относятся также *заговоры, заклинания,* некоторые *былички,* поверья, приметы, *пословицы, поговорки, загадки,* в 20 в. появились обрядовые *частушки.* В состав обрядового комплекса могли стихийно включаться произведения внеобрядового фольклора.

Народные обряды и О.ф. получили глубокое и многогранное отображение в русской литературе («Евгений Онегин», 1823–31, А.С.Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки», 1831–32, Н.В.Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо», 1863–77, Н.А.Некрасова, «Снегурочка», 1873, А.Н.Островского, «Война и мир», 1863–69, Л.Н.Толстого, лирика С.А.Есенина и др.).

Лит.: *Аничков Е.В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1903. Ч. 1; 1905. Ч. 2; *Чичеров В.И.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI–XIX веков: (Очерки по истории народных верований). М., 1957; *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. Л., 1963; *Соколова В.К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX — начало XX в. М., 1979; *Виноградова Л.Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., 1982; *Ерёмина В.И.* Ритуал и фольклор. Л., 1991; *Самоделова Е.А.* Рязанская свадьба: Исследование местного обрядового фольклора. Рязань, 1993; *Фёдорова В.П.* Свадьба в системе календарных и семейных обычаев старообрядцев Южного Зауралья. Курган, 1997; *Картухин И.Е.* Русская свадьба в Башкортостане (состояние, поэтика, межэтнические взаимосвязи). Уфа; Стерлитамак, 1999; *Круглов Ю.Г.* Русский обрядовый фольклор. М., 1999.

Т.В.Зуева

«ОБЩЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО» — общество, возникшее на базе «Семинария по изучению Достоевского», основанного осенью 1925 при Русском народном университете в Праге по инициативе А.Л.Бема. По своему характеру Семинарий был научным обществом: главными направлениями его деятельности была исследовательская работа. Первый сборник «О Достоевском» вышел в 1929 в Праге под ред. Бема. За время своего существования (1925–39) на заседаниях Семинария было прочитано 58 докладов. Второй сборник, посвященный творчеству писателя, в который, кроме статей Бема, П.Бицилли, И.Лапшина, Д.Чижевского, Р.Плетнёва, В.Зеньковского и Й.Горака, был включен в качестве приложения «Словарь личных имен у Достоевского. Ч. 1: Произведения художественные» (составители Бем, С.Завадский, Плетнёв, Чижевский), вышел в 1933.

«О.Д.» было основано 23 марта 1930 на учредительном собрании, проходившем в здании философского факультета Карлова университета. «О.Д.» по характеру членства было международным: наряду с чехословацкими учеными и представителями культуры в него входили русские ученые-эмигранты. Председателем был избран Я.Махал. Члены правления — Бем и Чижевский, профессора ЕА.Ляцкий, Н.Ф.Мельникова-Папоушкова, писатель Макс Брод, издатели И.Лайхтер и О.Шторх-Мариен, писательница и переводчица А.Тескова, режиссер Я.Бор, дипломат, один из организаторов чехословацкого легиона в России П.Макса, чешские профессора, деятели культуры. На учредительном собрании присутствовали представители всех чехословацких университетов и большин-

ства культурных организаций. Целью «О.Д.», согласно его уставу, было «содействие изучению жизни и творчества Достоевского и распространение знания его произведений». В 1931 «О.Д.» отметило 50-летие со дня смерти писателя. В связи с этой датой Обществом был издан сборник статей (Dostojevský. Sborník statí k padesátému vyročí jeho smrti 1881–1931. Praha, 1931). Отдельной брошюрой вышла работа Горака о Достоевском в чешской литературе. При содействии Славянской библиотеки было выпущено новое издание работы Масарика о Достоевском. Общее собрание 14 ноября 1933 приняло решение о переименовании «О.Д.» в «Содружество по изучению жизни и творчества Ф.М.Достоевского» и присоединении его к Славянскому институту. Председателем был избран профессор Э.Свобода, делопроизводителем — Тескова, секретарем — Бем. Профессор Махал оставался почетным членом. Эти формальные изменения мало отразились на характере деятельности организации, которая оставалась одновременно научной и просветительской. Ее издательская активность продолжалась публикацией отдельных брошюр. В 1936 вышел в свет 3-й сборник «О Достоевском», состоявший из статей самого Бема, которые были прочитаны в «Семинарии по изучению Достоевского» при Русском народном (свободном) университете в Праге. Готовившийся в то время к печати 4-й том работ, посвященный преимущественно «Дневнику писателя», тогда не увидел света (издан в Праге в 1972). Одна из последних научных встреч в 1938, организованных Содружеством, — беседа на тему «Масарик и Достоевский». Масарик оказывал постоянную личную и материальную поддержку Содружеству. В мае 1937 его избрали почетным членом Содружества. Издательскую деятельность Содружества завершила публикация книги Бема «Достоевский. Психоаналитические этюды» (Прага, 1938). На последнем собрании 23 мая 1939 Содружество приняло решение о прекращении своей деятельности как самостоятельной организации и преобразовании Содружества в отделение Славянского института.

Лит.: *Морковкин В.* Общество Достоевского в Праге // Československá rusistika. 1971. № 4; *Плетнёв Р.* Воспоминания о первом Международном обществе имени Ф.Достоевского // ЗРАГ. 1981. Т. 14.

Л.Н.Белошевская

«ОБЩЕСТВО ДРУЗЕЙ РУССКОЙ КНИГИ» — существовало в Париже в 1925–1938; насчитывало более 150 членов, живших не только в Париже, но и в Оксфорде, Амстердаме, Мадриде, Гельсингфорсе, Лондоне, Праге, Берлине, Варшаве, Базеле, Лейпциге, Нью-Йорке. Председатели Общества: П.П.Гронский (1925–28), В.А.Верещагин (1928–31), П.Н.Апостол (1928–37); товарищи председателя: Апостол, Я.Е.Поволоцкий (оба в 1925–28), Г.Л.Лозинский (1928–37); секретарь — Я.Б.Полонский (1925–37); казначей — Л.А.Гринберг (1928–37); члены правления — М.А.Алданов, Лозинский, А.Н.Мандельштам, А.Л.Метцль, Б.С.Миркин, А.М.Михельсон, Б.Э.Нольде, И.Я.Билибин, В.П.Катенев, Ж.Порше, А.П.Струве. С 1925 по 1938 «О.д.р.к.» выпускало свой «Временник» (всего вышло четыре номера), в первом выпуске которого сообщалось, что редакция считает «своей основной задачей разработку и собирание материалов по истории русской книги и ее библиографии, по вопросам библиофилии, библиологии и библиотековедения».

В.В.Леонидов

«ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ» — литературно-научное общество при Московском университете (1811–1930, с перерывом 1837–57). Председателями были М.Н.Загоскин, А.С.Хомяков, М.П.Погодин, И.С.Аксаков, Ф.И.Буслаев, П.Н.Сакулин и др. На заседаниях выступали А.К.Толстой, И.С.Тургенев, А.А.Фет, Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой, И.А.Бунин, В.Я.Брюсов. Общество опубликовало «Труды ОЛРС» (Ч. 1–20, 1812–21), «Сочинения в прозе и стихах» (Ч. 1–7, 1822–28), «Толковый словарь...» В.И.Даля (Ч. 1–4, 1863–66) и «Песни, собранные П.В.Киреевским» (вып. 1–10, 1860–74; новая серия: вып. 1–2, 1911–29), сборники «Тургенев и его время» (1923), «Пушкин» (т. 1–2, 1924–30).

Лит.: *Сакулин П.Н.* Общество любителей российской словесности // Печать и революция. 1927. № 7.

«ОБЩЕСТВО ЛЮБОМУДРИЯ» — литературно-философский кружок в Москве (1823–25), в который входили В.Ф.Одоевский (председатель), Д.В.Веневитинов (секретарь), И.В.Киреевский, А.И.Кошелев, В.П.Титов, С.П.Шевырёв, Н.А.Мельгунов, М.П.Погодин. Члены «О.л.» изучали сочинения Б.Спинозы, Л.Окена; на основе «системы тождества» Ф.Шеллинга пытались построить цельное «наукоучение». Определенное воздействие на любомудров оказала научная и преподавательская деятельность профессоров Московского университета шеллингианцев Д.В.Веллянского и М.Г.Павлова. Общество сыграло заметную роль в разработке на русской почве идеалистической диалектики и философских теорий искусства. Само наименование «любомудры» было принято членами кружка в полемическом отталкивании от французской философии 18 в. (в противопоставлении романтической «мудрости» — просветительному «разуму»). Философские умонастроения уживались у некоторых членов «О.л.» с либерально-политическими интересами. После 14 декабря 1825, опасаясь репрессий, любомудры распустили общество, а его устав и протоколы сожгли. Идеи «О.л.» нашли отражение в издаваемом В.К.Кюхельбекером и Одоевским альманахе «Мнемозина» (ч. I–IV, 1824–25); позднее любомудры объединились вокруг «Московского вестника» (1827–30).

Лит.: *Маймин Е.А.* Русская философская поэзия: Поэты-любомудры, А.С.Пушкин, Ф.И.Тютчев. М., 1976; *Каменский З.А.* Московский кружок любомудров. М., 1980; *Кошелев А.И.* Записки. М., 1991; *Манн Ю.* Русская философская эстетика. 2-е изд. М., 1998.

Ю.В.Манн

«ОБЩЕСТВО ПИСАТЕЛЕЙ И ЖУРНАЛИСТОВ В ХАРБИНЕ» — основано в Харбине в конце 1921. Несмотря на недолгое существование, Общество как одна из первых литературных организаций в Харбине сыграло видную роль в культурной жизни дальневосточной русской эмиграции. Общество не носило характера профессионального объединения — его членами могли стать все интересующиеся литературой. Еженедельно, по четвергам, устраивались доклады и дискуссии на литературные темы. Происходили оживленные прения между сторонниками старой классической литературной традиции и «новаторами». Первым председателем общества была беллетристика Е.И.Щировская (автор романа «Перед войной». Харбин, 1921). В собраниях общества участвовала группа профессоров: Г.К.Гинс (1887–1971) — профессор Русского юридического факультета в Харбине, редактор журнала «Русское

обозрение», автор работ о А.С.Пушкине, Л.Н.Толстом, Ф.М.Достоевском, И.А.Бунине и др.; Н.В.Устрялов (1890–1938) — профессор Русского юридического факультета в Харбине, один из основоположников движения «Смена вех», автор политических и философских книг; Е.Х.Нилус — военный юрист, полковник, профессор, составитель книги «Исторический обзор Китайской Восточной железной дороги. 1896–1923» (Харбин, 1923), муж харбинской поэтессы Александры Паркау. Из литераторов участниками общества состояли: Н.Алл — поэт (с 1923 — в США); С.Алымов — поэт, редактор журнала «Окно» совместно с Устряловым (Харбин, 1920) и вечерней газеты «Рупор» (Харбин, 1921–1926?; вернулся в СССР); Л.Арнольдов — журналист, литератор, с 1925 — главный редактор газеты «Шанхайская заря»; Т.Баженова — беллетристика, поэтесса (в середине 1920-х уехала в США); писатель старшего поколения С.И.Гусев-Оренбургский; В.Март (наст. фам. Матвеев В.Н., 1897–1937) — поэт-футурист, отец поэта Ивана Елагина; находясь непродолжительное время в Харбине (1921–1922), выпустил там более десяти поэтических сборников; в 1923 вернулся в СССР, был репрессирован, расстрелян; Ф.Камышнюк — поэт, переводчик, автор нескольких поэтических сборников: «Музыка боли» (Харбин, 1918), «Лепестки. Скрижали» (Харбин, 1921), в начале 1930-х вернулся в СССР; С.Скиталец — писатель, принимал активное участие в харбинской литературной жизни, состоял в редколлегии журнала «Сунгарийские вечера» (Харбин, 1923), был постоянным сотрудником харбинской газеты «Русский голос» (в 1934 вернулся в СССР). В начале 1923 Общество прекратило свое существование.

Т.И.Бычихина

«О́БЩЕСТВО РУ́ССКИХ ДРАМАТИ́ЧЕСКИХ ПИСА́ТЕЛЕЙ И О́ПЕРНЫХ КОМПОЗИ́ТОРОВ» — объединение, созданное для защиты материальных интересов драматургов. Существовало в 1874–1904; в 1877 в него вошли и оперные композиторы. Инициатор и первый председатель — А.Н.Островский (до 1886). В общество входили И.С.Тургенев, А.К.Толстой, Н.А.Некрасов, Н.С.Лесков, М.Е.Салтыков-Щедрин, А.П.Чехов, М.Горький, П.И.Чайковский, М.П.Мусоргский и др. Общество устраивало вечера, конкурсы на лучшую пьесу (учредило Грибоедовскую премию), издавало каталоги пьес членов общества.

«О́БЩЕСТВО РУ́ССКИХ СТУДЕ́НТОВ ДЛЯ ИЗУЧЕ́НИЯ И УПРО́ЧЕНИЯ СЛАВЯ́НСКОЙ КУЛЬТУ́РЫ» (ОРСИУСК). — Общество организовано 10 декабря 1922 в Париже. Основная задача — культурно-просветительская работа среди студенчества и других слоев русского населения Парижа, направленная на пропаганду русской науки, культуры, литературы. Первоначально Общество насчитывало около 150 членов. Его почетные члены — И.А.Бунин, И.С.Шмелев, А.И.Куприн, профессор В.Б.Ельяшевич. В 1924–25 Общество издавало газету «Годы изгнания. Листок Общества русских студентов для изучения и упрочения славянской культуры». Вышло 8 номеров.

Основное место занимала литературная тематика. Организовывались литературные вечера с участием К.Д.Бальмонта, Бунина, Шмелева, Б.К.Зайцева, А.М.Ремизова, Саши Черного, Тэффи, Н.Я.Рощина, А.П.Ладинского, А.А.Яблоновского, В.Н.Ладыженского, Б.А.Лазаревского. Шмелев впервые познакомил слушателей Общества с отдельными главами из романа «Солнце мертвых» (1923), Зайцев читал отрывки из повести «Золотой узор» (1923–25), рассказ «Алексей, Божий человек» (1925). Была прочитана серия лекций о русских классиках: Ф.М.Достоевском, Л.Н.Толстом, А.С.Пушкине. К 125-летию со дня рождения Пушкина состоялся юбилейный вечер с большой литературно-художественной программой (июнь 1924), проведены вечера памяти А.К.Толстого, В.С.Соловьёва. Большое внимание уделялось студенческой тематике: вечер, посвященный Московскому университету, вечер воспоминаний о жизни харьковских студентов, лекция «Положение русского студенчества в эмиграции» и др. Широко отмечался студенческий праздник «Татьянин день».

В ноябре 1924 было проведено объединенное собрание русских студенческих организаций в Париже: Союза русских студентов во Франции, Общества взаимопомощи студентов донских казаков, ОРСИУСКа, Национального студенческого союза, Союза студентов-техников с целью выяснить возможность создания центрального объединяющего органа, обеспечивающего представительство и защиту интересов русского эмигрантского студенчества во Франции. Просветительная работа осуществлялась не только в области литературы и искусства. Читались также лекции по философии, экономике, праву, на политические темы — с участием Н.А.Бердяева, С.Н.Прокоповича, Ельяшевича. Особый интерес у слушателей вызывали лекции и доклады о жизни в советской России. Устраивались балы по случаю юбилейных дат клуба ОРСИУСК (на одном из балов его почетным распорядителем был Бунин — декабрь 1926), концерты с приглашением известных музыкантов, певцов, актеров. С благотворительной целью организовывались детские литературно-музыкальные утренники, в которых участвовали Куприн, Саша Черный. В июле 1929 ОРСИУСК прекратил свою деятельность.

Л.Г.Голубева

«О́БЩЕСТВО ШУБРА́ВЦЕВ» (польск. Towarzystwo Szubrawcow, Towarzystwo szubrawskie) — основанное Казимежем Контрымом польское литературное объединение, возникшее в 1817 вокруг газеты «Уличные ведомости» в Вильно, в которое входили также А.Снядецкий, Л.Боровский, Т.Зак, О.Сенковский и др. Кроме «Уличных ведомостей», шубравцы с 1818 печатались и в «Виленском еженедельнике». Пародийный устав, смешные прозвища-псевдонимы, культивировавшийся «забавный» стиль шубравцев («плутов») свидетельствовали о шутовском характере объединения, ориентировавшегося в своей культурно-просветительской деятельности на сатириков-*моралистов* 18 в. — Л.Стерна, Дж.Адиссона, Дж.Свифта, Вольтера. Критикуя нравы польского общества, выступая против крепостного права, борясь с суевериями и сословными предрассудками, шубравцы были принципиальными плагиаторами: «к темам, возникающим в процессе газетной работы, попросту подбирались подходящие образцы классической литературы» (Каверин, 128). «О.ш.» прекратило свое существование в 1822.

Лит.: *Каверин В.* Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М., 1966; *Hordyński Z.* Towarzystwo Szubrawców. Lwów, 1883; *Bieliński J.* Szubrawcy w Wilnie. Wilno, 1910.

Т.Ю.

О́БЩИЕ МЕСТА́ (лат. loci communes) — 1. В *риторике* — рассуждения на отвлеченные темы («сколь ужасна измена отечеству...»), вставляемые для *амплификации* в речи по конкретным поводам («об измене такого-то»). В принципе такие О.м. могли быть переносимы из речи в речь независимо от содержания; во времена *Средневековья* и *Возрождения* из них составлялись специальные учебные сборники. 2. В широком смысле слова — всякий устойчивый набор образов и мотивов, используемый при изображении ситуаций, часто повторяющихся в данной литературной системе: наиболее осознанно — в фольклоре, в литературе средних веков (т.наз. *этикет литературный*, по терминологии Д.С.Лихачева), Возрождения и в *классицизме* (описания красавицы, местности, сражения), менее осознанно — в позднейшей литературе (изображение любовных переживаний, массовых сцен). В этом значении употребительны также термины «*топос*», «топика». Ср. также *Канон*. *М.Л.Гаспаров*

«ОБЪЕДИНЕ́НИЕ ПИСА́ТЕЛЕЙ И ПОЭ́ТОВ» — Объединение поэтов и прозаиков молодого поколения русской эмиграции в Париже в 1931–40. В Объединение входили: А.В.Алферов, В.Л.Андреев, В.С.Варшавский, И.В.Воинов, Г.И.Газданов, Л.И.Ганский, А.С.Гингер, И.Н.Голенищев-Кутузов, А.С.Головина, М.Г.Горлин, Б.Дикой (Б.Вильде), В.Ф.Дряхлов, Г.В.Евангулов, Б.Закович, В.А.Злобин, Л.Ф.Зуров, Л.И.Кельберин, И.Н.Кнорринг, Д.М.Кнут, Ю.В.Мандельштам, В.А.Мамченко, Б.Ю.Поплавский, С.Ю.Прегель, А.С.Присманова, Г.А.Раевский, Ю.Б.Софиев, В.А.Смоленский, П.С.Ставров, М.А.Струве, Ю.К.Терапиано, Н.Н.Туроверов, Ю.Фельзен, Л.Д.Червинская, С.И.Шаршун, А.С.Штейгер, В.С.Яновский и др. Его посещали З.А.Шаховская и В.В.Набоков. В вечерах Объединения участвовали поэты и писатели старшего поколения (Г.В.Адамович, К.Д.Бальмонт, И.А.Бунин, В.В.Вейдле, З.Н.Гиппиус, Б.К.Зайцев, Г.В.Иванов, Д.С.Мережковский, М.А.Осоргин, М.Л.Слоним, В.Ф.Ходасевич, М.И.Цветаева и др.), а также общественные и политические деятели (И.И.Бунаков, А.Ф.Керенский, Ю.А.Ширинский-Шихматов, Г.П.Федотов и др.). Руководство Объединения избиралось на ежегодных общих собраниях. Помимо выборов председателя (ими были — последовательно — Мандельштам, Фельзен, Зуров), избирались также заместитель председателя, члены правления, казначей, секретарь и ревизионная комиссия. В правление Объединения в разные годы входили Алферов, Варшавский, Воинов, Дикой, Ганский, Злобин, Зуров, Мамченко, Мандельштам, Прегель, Присманова, Смоленский, Софиев, Ставров, Терапиано, Фельзен, Т.В.Штильман, Яновский.

Значительная часть литературных вечеров была посвящена чтению и разбору стихов и прозы членов Объединения, причем эти вечера были как открытыми для публики, так и закрытыми. Иногда подобные вечера носили благотворительный характер. Собрания Объединения посещали французские писатели Г.Марсель, Э.Мунье, Г.Бернгард. В 1934 при Объединении организована издательская коллегия, членами которой стали Газданов, Фельзен и Яновский. В 1935 Объединение приняло участие в Первой парижской выставке книг русской зарубежной литературы. Последнее заседание Объединения состоялось 25 марта 1940 и было посвящено памяти В.Ф.Ходасевича. *Т.Л.Воронина*

ОБЪЕКТИ́ВНЫЙ КОРРЕЛЯ́Т (англ. objective correlative) — понятие, введенное в литературно-критический обиход Т.С.Элиотом в статье «Гамлет и его проблемы» (1919) как определение способа художественного выражения эмоции. О.к., по Элиоту, обозначает «сочетание предметов, ситуацию, цепь событий, которые являются формулой конкретной эмоции; стоит лишь описать внешние факты, вызывающие определенные переживания, как эта эмоция незамедлительно возникает» (Eliot. 1960, 100). О.к. переносит центр внимания с субъекта на объект творчества, с поэта — на произведение как структуру. Поскольку поэт не может передать читателям свои эмоции или представления непосредственно, должен быть некий «посредник». Т.о. осуществляется взаимодействие между *автором* и *читателем*, объективируется то, что хотел сказать автор, делается антиромантический акцент на проблемах мастерства. Еще одно определение О.к. содержится в статье Элиота «Метафизические поэты» (1921), где говорится о том, что английские поэты-метафизики начала 17 в. в лучших своих образцах старались найти словесный эквивалент для состояний ума и чувства.

О.к. — своеобразная квинтэссенция того, что Элиот, наряду с Т.Э.Хьюмом и Э.Паундом, постиг в теории и практике французских символистов, утверждавших, что поэзия не выражает эмоции непосредственно, эмоции нужно вызывать опосредованно различными способами. По Малларме, основа поэзии — не идеи, а слова; он исследовал потенциальные возможности слов, взаимодействие которых воспринимал как своего рода балет или музыкальное построение; назвать объект — значит разрушить три четверти наслаждения, рождаемого поэтическим намеком на объект. Паунд, отдавая должное *символизму*, писал о необходимости «намечать, намекать, вызывать ассоциацию, суггестировать, а не изображать». Исследователи находили истоки понятия О.к. у Паунда, У.Уитмена, Ш.Бодлера, американского художника В.Эллстона, у Дж.Сантаяны, Э.Гуссерля, Ф.Ницше, У.Пейтера, С.Т.Колриджа, М.Арнолда, Ф.Г.Бредли, в древнеиндийской эстетике. Некоторые критики определяют О.к. как создание образа или ряда образов, выражающих эмоцию персонажа, поэта или их обоих. Напр., образ «я вымерил свою жизнь кофейными ложками» в «Пруфроке» (1917) самого Элиота и даже стихотворение в целом рассматривают как О.к.., выражающий свойственное и Пруфроку, и Элиоту чувство тщеты, суетности, пустоты бытия. В такого рода интерпретациях предполагается, что О.к. — нечто, само выражающее эмоцию. На самом деле О.к. — описание, изображение ситуации, мотивирующей эмоцию героя в стихотворении или драме, эмоцию, которая отличается от эмоции и поэта, и читателя. Отчаяние Гамлета — его эмоция, О.к. — ситуация, мотивирующая ее, — смерть отца и замужество матери. Элиот расценивал «Гамлета» как художественную неудачу, считая, что эмоции Гамлета по своему масштабу и последствиям неадекватны реальным событиям. По существу, Элиот искал пути установления в поэтическом произведении гармоничного равновесия между чувствами и эмоциями протагониста и строгой, конкретной мотивировкой их. Он стремился к перенесению в поэзию принципа драмы, где все построено на показе событий, а не на рассказе о них, часто способствующем возникновению неадекватных эмоций. О.к. стал для Элиота основой его неоклассической имперсональной теории поэзии,

основные принципы которой были намечены в эссе «Традиция и творческая индивидуальность» (1919): «Поэзия — это не простор для эмоции... не выражение личного, а бегство от личного» (Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 2. С. 19). О.к. — своеобразная узда, сдерживающая в стихотворении не мотивированные обстоятельствами эмоциональные порывы *героя* и — в конечном итоге — автора, способствующая «укрощению» романтических эмоций и субъективных излияний «личности» в поэзии. Нечто аналогичное имел в виду К.С.Станиславский, призывая актеров «играть» не чувства, а воспроизводить обстоятельства, в которых они возникают. Концепция О.к. была широко принята «новыми критиками». Ее разделяли Дж.К.Рэнсом. А.Уинтерс. Э.Вивас, многие шекспироведы.

Лит.: *Eliot T.S.* Tradition and the individual talent: The function of criticism. Hamlet. Dante // Idem. Selected essays. L., 1951; *Idem.* Hamlet and his problems // Idem. The sacred wood: Essays on poetry and criticism. L., 1960.

Т.Н.Красавченко

ОБЭРИУ́ (сокр. Объединение реального искусства) — литературно-художественная группа, существовавшая в Ленинграде в 1927–30. В нее входили Д.Хармс, А.Введенский, Н.Заболоцкий, К.Вагинов, И.Бахтерев, Б.Левин, с ними сотрудничали художники К.Малевич, П.Филонов и др. Ранее ими предпринимались попытки объединиться на основе постфутуристического отношения к слову и неприятия обыденной логики и рациональности. В 1922 Введенский, Я.Друскин, Л.Липавский основали союз «чинарей» (название дано Введенским), участники сотрудничали с поэтом-заумником И.Терентьевым. В 1925 вместе с Заболоцким и Н.Олейниковым «чинари» присоединились к созданному А.Туфановым «Ордену заумников», в ядро которого входили Хармс и Е.Вигилянский. Для совместных выступлений было выбрано название «Левый фланг» (по аналогии с уже утвердившимся Левым фронтом искусств). К этому периоду относится невоплощенный проект театра «Радикс» при Институте художественной культуры (ИНХУК) и одноименного сборника произведений. 28 марта 1927 Хармс провозгласил образование «Академии левых классиков», шестеро членов которой составляли О.; дирекция Дома печати, при которой числилась Академия, предложила снять слово «левый». В данном Хармсом наименовании аббревиатура обрела статус «чинарской бессмыслицы». В манифесте «Поэзия ОБЭРИУТОВ» говорилось: «Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства... Мы углубляем и расширяем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его» (Афиши Дома печати. Л., 1928. № 2. С. 11). Реальность своего искусства обэриуты связывали с очищением предметов от литературной шелухи, чтобы «вгрызаться в середину слова, драматического действия и кинокадра» и смотреть «голыми глазами». Т.о. от фонетической зауми О. перешло к «заумной семантике» — «столкновению словесных смыслов». Главным понятием в поэтике О. становится бессмыслица. «Горит бессмыслицы звезда, / она одна без дна», — утверждал в поэме «Кругом, возможно, Бог» (1931) Введенский, имевший титул «Авто-ритета бессмыслицы». «Битва со смыслами» у Хармса предполагала замену семантического согласования, необходимого для нормальной коммуникации, рассогласованием (частичным или полным) при сохранении грамматики. Введенский «разбрасывает предметы на части», у Вагинова чувствуется «близость предмета и его теплота», лирика Бахтерева — «не более как средство сдвинуть предмет в поле нового художественного восприятия» (Афиши... С. 12). Заболоцкий в Открытом письме Введенскому полагал, что бессмыслица возникает, когда слова поставлены в необычную связь алогичного характера. На этом приеме строились произведения разных жанров — от детских «нескладушек» до пьес «Елизавета Бам» (1927) Хармса, «Елка у Ивановых» (1939) Введенского: «Чтобы в пулю не смеяться, / мы в бочонок спрячем лик / да затылки не боятся, / отвечая хором пик» (Хармс). Другим приемом обнаружения хаотичности, абсурдности мира была калейдоскопическая смена персонажей, реплик, немотивированная подмена стихов прозой и наоборот. Проблема восприятия творчества О. остро встала при первых же выступлениях. Театрализованный вечер О. «Три левых часа» 24 января 1928 с чтением стихов и премьерой пьесы «Елизавета Бам» был назван «откровенным до цинизма сумбуром» (Лесная Л. Ытуиребо // Красная газета. Вечерний вып. Л., 1928. 25 янв.). Л.Нильвич писал: «Их уход от жизни, их бессмысленная поэзия, их заумное жонглерство — это протест против диктатуры пролетариата. Поэзия их поэтому контрреволюционна. Это поэзия чуждых нам людей, поэзия классового врага» (Реакционное жонглерство: об одной вылазке литературных хулиганов // Смена. 1930. 9 апр.). Сложный диалог с традицией, который вело О., был сведен к вульгарному пародированию. Н.Асеев утверждал, что у Заболоцкого «издевательство над традицией обернулось в издевательство над действительностью; идиотизм синтаксического штампа превратился в идиотизм содержания» (Красная новь. 1932. № 2. С. 165). В условиях непонимания, замалчивания и гонений в Союзе поэтов, политических обвинений со стороны рапповской критики О. с трудом находили возможность печатать свои произведения. Исключением было сотрудничество в детских журналах «Еж», «Чиж», «Октябрята» и в Детиздате (Хармс выпустил около 20 книг для детей, Введенский — 32). Обвиненные в «халтуре», а затем в контрреволюционной деятельности, Хармс, Введенский, Бахтерев были арестованы в декабре 1931. Основанием послужил составленный сотрудниками ОГПУ «Сборник контрреволюционных произведений нелегальной антисоветской группы детских писателей». Так произошел разгром О. Писатели вернулись после трехлетней ссылки, но затем были вновь репрессированы.

Лит.: *Александров А.* Обэриу: Предварительные заметки // Československá rusistica. 1968. № 5; *Арндт М.* Обэриу // Грани. 1971. № 81; *Герасимова А.* ОБЭРИУ (Проблема смешного) // ВЛ. 1988, № 4; *Никитаев А.* Тайнопись Даниила Хармса // Даугава. 1989. № 8; Театр. 1991. № 1 (номер посвящен О.); *Мейлах М.* Обэриу: Диалог постфутуризма с традицией // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993; *Жаккар Ж.Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995; «Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. СПб., 1998. Т. 1–2.

В.Н.Терёхина

ОГЛАВЛЕ́НИЕ см. *Рама произведения.*

О́ДА (греч. ōdē — песня) — жанр лирической поэзии. В античности слово «О.» сначала не имело терминологического значения, затем стало обозначать преимущественно написанную строфами лирическую хоровую песню торжественного, приподнятого, морализирующего характера (особенно песни Пиндара). В эпоху *Возрождения* и *барокко* (16–17 вв.) слово применялось

преимущественно к патетической высокой лирике, ориентирующейся на античные образцы (Пиндара, Горация) и написанной строфическими стихами (П.Ронсар, Г.Кьябрера, Дж.Драйден). В поэзии *классицизма* (17–18 вв.) О. — ведущий жанр высокого стиля с каноническими темами (прославление Бога, отечества, жизненной мудрости и пр.), приемами («тихий» или «стремительный» приступ, наличие отступлений, дозволенный «лирический беспорядок») и видами (О. духовные, торжественные — «пиндарические», нравоучительные — «горацианские», любовные — «анакреонтические»); классики жанра — Ф.Малерб, Вольтер, Ж.Б.Руссо, Э.Лебрен, в России — М.В.Ломоносов и А.П.Сумароков (соответственно: «восторженный» и «ясный» типы О.). В эпоху *предромантизма* (конец 18 в.) жанровые признаки О. расшатываются (Г.Р.Державин и др.). В 19–20 вв. жанровая система в лирике размывается (уже О. романтиков — Дж.Китса, В.Гюго, А.Мандзони и др. лишены канонических жанровых примет) и понятие «О.» употребляется часто лишь в переносном значении («Ода революции», 1918, В.В.Маяковского).

Лит.: *Madison C.* Apollo and the nine: A history of the ode. L., 1960. *М.Л.Гаспаров*

ОДИННАДЦАТИСЛО́ЖНИК — в *силлабическом стихосложении* — стих из 11 слогов. В европейской поэзии развился из античного ямбического *триметра*. Итальянский О. (с 12 в.) имеет обязательные ударения на десятом и четвертом и (или) шестом слогах (а с 16 в. — также запрет несмежного ударения на седьмом слоге); польский О. (с 16 в.) — обязательные ударения на десятом и четвертом и *цезуру* после пятого; русский О. (в 17 — начале 18 в.) — почти обязательное ударение на десятом и цезуру после пятого. Один из самых употребительных размеров европейской силлабики. В силлабо-тонических имитациях передается пятистопным ямбом. *М.Л.Гаспаров*

ОДИ́ЧЕСКАЯ СТРОФА́ — в русской поэзии 10-стишие 4-стопного ямба с рифмовкой AbAbCCdEEd (или производными от нее).

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут.
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде:
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и на едине,
В покое сладки и в труде.

М.В.Ломоносов. Ода... Елисавете Петровне (1747)

Образец (через немецкое посредство) — строфа французских классицистических *од*, канонизованная Ф.Малербом. Из оды О.с. распространилась и на другие поэтические жанры 18 в. (некоторые песни М.И.Попова, «Вергилиева Энеида...», 1791–1808, Н.П.Осипова — А.М.Котельницкого), а с переносом в другой стихотворный размер — даже, напр., на *балладу* «Граф Гапсбургский» (1803) Ф.Шиллера — В.А.Жуковского (1818). *М.Л.Гаспаров*

ОДНОСТРО́К, о д н о с т р о ч ь е — жанр, представляющий собой одну строку, в которой в отличие от *моностиха* невозможно определить стихотворный размер. В 1960-е к О. обращаются в основном поэты авангардистской ориентации (Ры Никонова, Сергей Сигей); в 1970-е с О. экспериментирует Ян Сатуновский (представитель *лианозовской группы поэтов*), используя рамочные многоточия («...зашили, как футбольный мяч...»; «...пока нас не выселили в Биробиджан...» и др.). 1980–90-е — время широкого распространения О. (Геннадий Айги, Римма Чернавина, Иван Жданов, Станислав Лакоба). Как О. могут рассматриваться заглавия литературных произведений: «Война и мир» (1863–69), «Живой труп» (1900) Л.Н.Толстого, «Темные аллеи (1943) И.А.Бунина, «В тихом омуте» (1908) Д.С.Мережковского. О. — это миниатюры об огромном мире, укладывающиеся в одну строку, это взгляд на мир, выраженный в максимально сжатой и экспрессивной форме. «Одинокая строка — это линия горизонта, которая все время отдаляется по мере приближения к ней» (Бирюков, 58). Ср.: «Над всей Россией чистая небыль» (Сигей), «По дороге жизни Бог ведет меня к себе» (Алексей Коротеев), «Дерево, дерево, я повстречал тебя» (Владимир Эрль), «Заумь: это когда за умью — ау» (Александр Очеретянский), «Какое будущее у прошлого?» (Кирилл Ковальджи). Одна из тенденций развития О. — появление циклов: («Одностроки», 1963, В.Маркова; «Все это мелочи», 1970–92, Очеретянского; «Улей», 1989–94, Татьяны Михайловской. О попытке вместить в рамки одной строки эпическую форму свидетельствует «Роман в одну строку» (1963) Маркова.

Лит.: *Марков В.* Одностроки: Трактат об одностроке. Антология одностроков // Воздушные пути. Нью-Йорк, 1963. № 3; *Бирюков С.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994; *Марков В.* О свободе в поэзии. СПб., 1994; *Кузьмин Д.* «Отдельно взятый стих прекрасен!» // Арион. 1996. № 2. *О.В.Быстрова*

«ОЗЁРНАЯ ШКО́ЛА», л е й к и с т ы (англ. Lake school of poets) — группа английских поэтов-романтиков, чье идейное и творческое содружество сложилось в конце 18 — начале 19 в. на Северо-Западе Англии, в Озерном крае; включала У.Вордсворта, С.Т.Колриджа, Р.Саути; иногда к «О.ш.» относят также Т.Де Квинси и Дж.Вильсона. Название «О.ш.» было изобретено журналистом Ф.Джеффри много лет спустя после распада их творческого союза: в журнале «Эдинбургское обозрение» (1802. № 1. Окт.) он издевательски провозгласил рождение «новой школы», которую он же в 1807 прочно связал с Камберлэндскими озерами; выражение «Lake school» было им впервые употреблено лишь в 1817. Термин «О.ш.» имел в сознании современников негативные коннотации (в посвящении к «Дон Жуану», 1817, Байрон иронически отзывается обо «всех лейкистах») и никогда не использовался самими участниками школы. Расцвет «О.ш.» относится к 1797–98, когда Вордсворт и Колридж выработали новое романтическое представление о поэзии как «способности возбудить читательский интерес, прилежно следуя законам природы, и умения придать вещам характер новизны с помощью широкой палитры воображения» (Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 279) и создали сборник «Лирические баллады» (1798; основная часть написана Вордсвортом; Колридж написал четыре стихотворения и поэму «Сказание о старом мореходе»). Объявив войну поэтам-классицистам второй половины 18 в., эпигонам А.Поупа, поэты «О.ш.» провозгласили своими учителями Э.Спенсера, У.Шекспира, Дж.Милтона, Т.Чаттертона, безвестных авторов старинных баллад. Предше-

ственником поэтов «О.ш.» был У.Блейк. Основные жанры «О.ш.» — *баллады* и *поэмы;* у Вордсворта в центре внимания — переживание природы, слитое с предчувствиями бессмертия, коллизии из жизни бедноты; у Колриджа — тема роковой разобщенности людей, неизбывного одиночества личности, «жизни-в-смерти», какой для многих оборачивается существование; у Саути — средневековые и восточно-романтические мотивы. В предисловии ко второму изданию «Лирических баллад» (1800) — первом манифесте английского *романтизма,* Вордсворт изложил поэтическую программу: главная задача поэта в том, «чтобы отобрать случаи и ситуации из повседневной жизни и пересказать или описать их, постоянно пользуясь... обыденным языком, и в то же время расцветить их красками воображения... выявив в них... основополагающие законы нашей природы» (Там же. С. 362). Реформа поэтического языка, произведенная поэтами «О.ш.», нашла живой отклик у А.С.Пушкина: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченного кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному... ныне Wordsworth, Coleridge увлекли за собою мнения многих... Произведения английских поэтов... исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина» («В зрелой словесности приходит время...», 1828). Философские и эстетические взгляды Вордсворта и Колриджа не были идентичными. Хотя оба поэта разделяли мысль о благотворном влиянии природы на человека, Вордсворт понимал ее как независимую силу, а Колридж главное внимание уделял жизни духа, оживляющей и человека, и природу. Склонный искать истину в трансцендентных сферах, Колридж «сетовал на то, что... в его [Вордсворта] поэзии есть нечто телесное, есть... тяготение к осязаемому, а часто и мелочному. Дарование Вордсворта не нисходило на него как дух из воздушных сфер; оно вырастало из земли, как цветок» (Hazlitt W. My first acquaintance with poets // Idem. The essays. L., 1949. P. 15). В силу этих и других расхождений между участниками школы (характерно, что первым враждебным выступлением в печати против «Лирических баллад» была статья самого Саути в октябрьском номере журнала «Critical review» за 1798, где он осудил «неинтересные темы» сборника) правомерность термина «О.ш.» оспаривается многими мемуаристами и исследователями. Де Квинси в своих «Воспоминаниях о поэтах-лейкистах» (1839) отрицает существование такой школы. Сомнения в реальности «О.ш.» обосновываются тем, что в качестве идеологии школы выдвигалась идея Вордсворта об опрощении поэтического языка, но участие Колриджа в развитии этой идеи было кратковременным, а участие Саути — непрямым и несистематическим. Эти сомнения разделяют и многие российские исследователи (Н.Я.Дьяконова, А.Н.Горбунов, Н.А.-Соловьёва). Есть серьезные основания утверждать, что если «О.ш.» и существовала, то представлял ее главным образом один поэт — У.Вордсворт.

Лит.: *Елистратова А.А.* Наследие английского романтизма и современность. М., 1960; *Дьяконова Н.Я.* Английский романтизм: Проблемы эстетики. М., 1978; *Abrams M.H.* English romantic poets: Modern essays in criticism. N.Y., 1960; *Watson J.R.* English poetry of the romantic period: 1789–1830. L., 1985. *О.Л.Кулагина*

ОККУЛЬТИ́ЗМ (лат. occultus — тайный) — сокровенные, эзотерические учения о таинственных сверхъестественных силах, недоступных для общего человеческого опыта. Впервые О. складывается в эпоху эллинизма в герметической литературе (по имени легендарного основателя О. — Гермеса Трисмегиста) в Александрии в 1–4 вв. Расцвет О. в средние века и в эпоху *Возрождения* прослеживается во многих произведениях до Ф.Бэкона и шотландских мистиков. О. получил отражение в творчестве писателей-романтиков. «Некоторые фантазии Эдгара По находят полное подтверждение в доктринах оккультизма, хотя он вовсе не был знаком с последним» (Изида. Журнал оккультных наук. СПб. 1911. № 1. С. 1). Французский *символизм* испытал «оккультное возрождение» в конце 19 в. В русской литературе конца 19 и начала 20 в. О. оказал сильнейшее воздействий на Н.Гумилева, М.Кузмина, называвшего оккультные науки «техникой искусств», В.Хлебникова, В.Ходасевича, М.Волошина, К.Бальмонта, А.Белого с его формулой: «Эзотеризм присущ искусству». Связь символизма с О. наиболее отчетливо выразил Гумилев: «Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа» («Наследие символизма и акмеизм», 1913). Елена Рерих (жена Н.К.Рериха) писала: «Я не люблю слово оккультизм. Слово это заклеймлено обывательским к нему отношением и, так сказать, набило оскомину. Понимаю, что трудно всюду изъять его, но, где возможно, я старалась бы избегать этого термина вчерашнего дня. Сокровенное Учение, Сокровенное Знание или даже Тайноведение звучит уже лучше» (Богомолов, 7). В русском зарубежье О. оказал воздействие на творчество ряда поэтов, в т.ч. на Б.Поплавского; печаталась оккультная проза (Г.Гребенщиков и др.). В Белграде выходили сборники русских независимых оккультистов «Оккультизм и йога» (1933–72). В советской России О. находился под запретом с 1929.

Лит.: *Сенкевич А.Н.* Жанры оккультной прозы в русском зарубежье // Культурное наследие российской эмиграции: 1917–1940. М., 1994. Кн. 2; *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. *А.Н.*

О́КСФОРДСКИЕ ПОЭ́ТЫ (англ. Oxford poets) — группа молодых поэтов, выпускников Оксфорда, объединившихся в 1930-е вокруг Уистона Хью Одена (1907–73). Помимо Одена, участниками группы считались Сесил Дэй Льюис (1904–72), Стивен Спендер (1909–95) и отчасти Луис Макнис (1907–63). Представление о трех или четырех поэтах как о новой поэтической школе было достаточно устойчивым в течение всего периода 1930-х; современники говорили о «неизбежном трио», о «Круге (или Треугольнике)», о «Трех и мистере Макнисе» и об Одене как общем знаменателе для всей группы. О.п. были объединены прежде всего общими политическими взглядами. Спендер писал: «Качества, отделяющие нас от писателей предшествующей декады, находятся не в нас, но в событиях, на которые мы реагировали» (Spender S. World within world. L., 1951. P. 139). Союз «оксфордцев» зародился в 1927, когда Оден и Льюис, став соредакторами ежегодной антологии «Оксфордская поэзия», взяли курс на политизацию поэзии. После выхода в свет антологии «Новые подписи» (1932) об «оксфордцах» заговорили как о «левой» поэтической

группе. В предисловии к сборнику была поставлена проблема «борьбы и смены»: как создавать поэзию для нового времени, как сделать поэзию инструментом для изменения мира. Революционная установка стала еще яснее в следующей антологии «Новая страна» (1933), включавшей статьи «Письмо к молодому революционеру» (Льюиса) и «Поэзия и революция» (Спендера); «Наша задача — проложить дорогу для английского Ленина», — писал редактор сборника М.Робертс. Политическими взглядами О.п. во многом объяснялись их поэтические принципы. Они отталкивались от пессимизма, пассивности, закрытости и индивидуализма поэтов 1920-х; стремились к поэзии оптимистически бодрой, активно влияющей на окружающий мир, открытой для широкой аудитории, вносящей свой вклад в коллективную деятельность. Признав обреченность своего «буржуазного» поколения на «бесплодную землю» и «закат Европы» (образы, ключевые для 1920-х), молодые поэты тем не менее были солидарны в поисках новой веры, нового смысла.

Эстетизму 1920-х О.п. противопоставляли дидактизм, а иной раз и пропаганду — пытаясь активно воздействовать на читательскую аудиторию. Оден писал: «Забота поэзии — не в том, чтобы говорить людям, что им делать, но в расширении нашего знания о добре и зле, может быть, в том, чтобы сделать потребность действия более ясной (Auden W.H. The English Auden... 1927–1939. L., 1986. P. 329). Отсюда — жанровые установки О.п.: с одной стороны, требование фактов (установка на *репортаж*), с другой — требование социологической «морали» (установка на *притчу*). Поэты оденовского круга, сознательно отказавшись от «*башни из слоновой кости*», обращались к массовому читателю. В борьбе с индивидуализмом 1920-х «оксфордцы» искали основания для «общего дела» и коллективной ответственности. В 1933–38 О.п. — лидеры многочисленных коллективных проектов; основные из них — постановки Группового театра, создание поэтических произведений на тему гражданской войны в Испании. Распад группы связан с общим разочарованием в политической деятельности и политической поэзии и завершился в 1939, когда Оден эмигрировал из Англии в США. Итог, который Оден подвел коллективной деятельности поколения тридцатых (в стихотворении «1 сентября 1939 года») оказался неутешительным: «Я сижу в одном из подвальчиков / На пятьдесят второй улице / В растерянности и страхе / Что угасают умные надежды / Низкой бесчестной декады».

Лит.: *Ионкис Г.Э.* Поэзия «оксфордцев» // Вопросы истории, философии... Владивосток, 1968: *Hynes S.* The Auden generation: Literature and politics in England in the 1930-s. L., 1976; *Cunningham V.* British writers of the thirties. Oxford, 1988. *М.И.Свердлов*

«ÓКСФОРДСКОЕ ДВИЖЕ́НИЕ», т р а к т а р и а н с к о е д в и ж е н и е (англ. Oxford movement, или Tractarian movement) — движение в лоне англиканской церкви; его центр — Оксфорд. Цель «О.д.» — защита англиканской церкви как Божественного института, ее независимого духовного статуса и возрождение традиций раннего христианства и «высокой церкви» 17 в. — направления англиканской церкви, тяготеющего к католицизму. Начальным импульсом для «О.д.» послужила речь профессора поэзии Оксфордского университета поэта Джона Кибла (1792–1866) в июле 1833, направленная против современного рационализма, религиозного либерализма, тенденции к утверждению главенства государства в англиканских церковных делах. Речь вызвала интерес и вдохновила теолога, поэта, тогда приходского священника в Оксфорде, Джона Генри Ньюмена (1801–90), а также преподавателей Оксфордского университета Ричарда Гаррелла Фруда (1803–36) и Эдварда Б.Пьюзи (1800–82), ставших лидерами «О.д.», на создание девяноста «Трактатов на века» (1833–41) (отсюда название — трактарианство). Сороковой трактат Ньюмена (1841) о близости положений, изложенных в предшествующих трактатах, католической теологии привел к официальному запрещению «О.д.» Еще раньше общественное мнение враждебно отнеслось к публикации посмертно изданных первых томов «Литературного наследия» (1838) Фруда, в которых осуждалась Реформация. Прокатолический трактат участника «О.д.» оксфордского профессора, теолога Уильяма Дж.Уорда (1812–82) «Идеал христианской церкви» (1844) усилил враждебность и вызвал подозрения, что трактарианцы (особенно Ньюмен) пытаются постепенно обратить своих последователей в католиков. В 1843 Ньюмен уехал из Оксфорда, в 1845 он принял католичество, что внесло сильный раскол в «О.д.», которое в 1841 возглавил Пьюзи. В 1845 трактат Уорда был осужден Советом Оксфордского университета. «О.д.» практически перестало существовать. «О.д.» породило обширную литературу: сборник стихов его лидеров («Апостольская лира», 1836), поэзию и опубликованные анонимно романы Ньюмена «Потеря и выигрыш» (1848) и «Каллиста» (1856). «Апология своей жизни» (1864) Ньюмена, история его духовной жизни и «О.д.», написанная ясным и чистым языком, получила признание как литературное произведение. Опубликованная в 1866 его поэма «Сон Геронтия», драматический монолог о душе, оставляющей тело после смерти, нашла отклик среди верующих (в 1900 положена на музыку композитором Э.У.Элгаром). «О.д.» существенно повлияло на духовную жизнь своего времени, его культуру. Возрождение интереса к средневековой церкви и церкви 17 в. оказало воздействие на А.Теннисона, У.Морриса, М.Арнолда, романистку Шарлотту М.Йонге (1823–1901), *прерафаэлитов*, Кристину Россетти и способствовало возрождению готического стиля в архитектуре, связанного с трудами и деятельностью архитектора О.У.Н.Пьюджина (1812–52) и писателя, историка, искусствоведа, публициста Джона Рёскина (1819–1900). *Т.Н.Красавченко*

ОКСЮ́МОРОН, о к с и м о р о н (греч. oxymōron — остроумно-глупое) — стилистическая фигура, состоящая в сочетании несочетаемого по смыслу; противоречивое единство, разновидность *парадокса*. О. считают также разновидностью *антитезы*, однако антитеза есть противопоставление понятий и явлений, их принципиальное разграничение, т.е. ее функция фактически противоположна функции О. О. часто используется в поэзии: у А.С.Пушкина — «печаль моя светла» («На холмах Грузии лежит ночная мгла...», 1829), «Люблю я пышное природы увяданье» («Осень», 1833), у А.А.Ахматовой — «весенняя осень» («Небывалая осень построила купол высокий...», 1922), «Так парадно обнажена» («Поэма без героя», 1940–62). О. нередко становятся заглавиями: «Английская испанка» (1613) М.Сервантеса, «Мертвые души» (1842) Н.В.Гоголя, «Листья травы» (1855) У.Уитмена, «Живой труп» (1900) Л.Н.Толстого. Оксюморонно жанровое обозначение «стихотворение в прозе». Для Нового

времени О. является «роман в стихах», а также «повесть в стихах», возникшая в России в 18 в. и ставшая важнейшим жанром для романтиков. О. может возникнуть непреднамеренно, как стилистическая небрежность. В стихотворении М.Ю.Лермонтова «Сон» (1841) «знакомый труп» — в сущности, О., который выглядел бы комично, если бы не глубокий трагизм общего тона и не свойственная сну атмосфера, размывающая границы между воображением и явью, жизнью и смертью.

К О. близка синэстезия — объединение впечатлений, полученных разными органами чувств. В России ее стал широко практиковать В.А.Жуковский. Показательна элегия «Вечер» (1806): «О тихое небес задумчивых светило... Как бледно брег ты озлатило!» (собственно оксюморонная синэстезия). У Б.Л.Пастернака солнце «покрыло жаркой охрою / Соседний лес...» («Август», 1953) — метафорическая синэстезия. Из прозаиков большой интерес к синэстезии проявлял В.В.Набоков. *С.И.Кормилов*

ОКТА́ВА (ит. ottava rima — 8-стишие) — строфа из восьми стихов с рифмовкой abababcc. Развилась из *сицилианы;* с 14 в. — традиционная строфа итальянской и испанской эпических поэм (Л.Ариосто, Т.Тассо, А.де Эрсилья-и-Суньига, Л.Камоэнс); в начале 19 в. И.В.Гёте применил О. в посвящении к «Фаусту» (1808–31), а Дж.Байрон — в «Беппо» (1818) и «Дон Жуане» (1818–23); отсюда — две традиции русской О.: лирическая (В.А.Жуковский, «На кончину королевы Виртембергской», 1819) и лирико-сатирическая («Домик в Коломне», 1830, А.С.Пушкина; «Сон статского советника Попова», 1873, А.К.Толстого; «Две липки», 1856, А.А.Фета). Размер русской О. — 5- или 6-стопный *ямб*, мужская и женская рифмы обычно чередуются. Лирическая О.:

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов:
У брега сонных вод, один бродя случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
Невольно с уст твоих разменные октавы
Польются, звучные, как музыка дубравы.

А.Н.Майков. Октава (1841)

М.Л.Гаспаров

«ОКТЯ́БРЬ» — литературно-художественная группа, возникшая в декабре 1922 как «часть пролетарского авангарда, проникнутая диалектически-материалистическим мировоззрением». В группу вошли из «*Кузницы*» С.Родов, С.Малашкин, А.Дорогойченко, из «*Молодой гвардии*» А.Веселый, А.Безыменский, А.Жаров, из кружка «Рабочая весна» И.Доронин, А.Исбах, А.Соколов, а также Г.Лелевич, А.Тарасов-Родионов, Ю.Либединский и др. Считая «культурный фронт» в период нэпа важнейшим участком борьбы с буржуазией, писатели «О.» выработали идеологическую и художественную платформу. В ее основе было понятие классовой литературы, которая организует психику и сознание рабочего класса, а через него и других слоев общества, «этим самым выбивая последнюю почву из-под ног буржуазной литературы» (Резолюция по докладу С.Родова // На посту. 1923. № 1. С. 195). Буржуазную эмигрантскую литературу «Гиппиус и Буниных», «внутрироссиских мистиков и индивидуалистов типа Ахматовых и Ходасевичей» группа «О.» признавала принадлежащей классовым противникам, чья деятельность «ничем оправдана быть не может» (Там же. С. 197). В качестве образцовых произведений назывались формы стихов — «коммунэры»: Лелевич «Председатель треста» (1923), «С натуры» (1923), Родов «Коммунэра о продавщице газет» (1923), повесть Тарасова-Родионова о работе Чека «Шоколад» (1922), стихи Безыменского. В 1923–25 писатели «О». объединились вокруг теоретического и литературно-критического журнала «На посту», получив известность как «напостовцы». Выступления критиков Л.Авербаха, Лелевича, В.Волина, А.Сосновского, Родова против «свободной от идеологии Серапионовской братии», «порнографически-славянофильствующего Пильняка», «келейно-монастырской Ахматовой», ярлыки «клеветников», данные И.Эренбургу, Н.Никитину, резкая критика писателей «Кузницы» и *ЛЕФа,* — все это ассоциировалось с понятием «напостовской дубинки». «Тон таких журналов, как «На посту», и их критика, выдаваемые при том ими за мнение РКП в целом, подходят к нашей литературной работе заведомо предвзято и неверно», — говорилось в Письме группы писателей в Отдел печати РКП(б) 9 мая 1924. (Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. М.; Л., 1925. С. 137). Программа «О.», определившая характер журнала, стала основой и созданной ими в 1923 Московской ассоциации пролетарских писателей (*МАПП*). В нее вошли, помимо «О.», группы «Молодая гвардия», «Рабочая весна». Журнал «На посту», признанный стоять «на посту ясной и твердой коммунистической идеологии», стал органом МАПП наряду с журналом «Октябрь» (с 1924). Ведущие деятели «О.» перенесли центр своей активности в сферу организаций *ВАПП,* затем — *РАПП.* В конце 1925 группа утратила свое значение и распалась.

Лит.: Литературные манифесты: От символизма к «Октябрю». М., 1929; *Шешуков С.* Неистовые ревнители. М., 1970. *В.Н.Терёхина*

ОЛИЦЕТВОРЕ́НИЕ, п р о з о п о п е я (греч. prosopon — лицо и poieo — делаю), п е р с о н и ф и к а ц и я (лат. persona — маска, лицо и facio — делаю) — особый вид *метафоры*: перенесение человеческих черт (шире — черт живого существа) на неодушевленные предметы и явления. Можно наметить градации О. в зависимости от функции в художественной речи и литературном творчестве. 1. О. как стилистическая фигура, связанная с «инстинктом персонификации в живых языках» (А.И.Белецкий) и с риторической традицией, присущая любой выразительной речи: «сердце говорит», «река играет». 2. О. в народной поэзии и индивидуальной лирике (у Г.Гейне, С.А.Есенина) как метафора, близкая по своей роли к психологическому *параллелизму*: жизнь окружающего мира, преимущественно природы, привлеченная к соучастию в душевной жизни героя, наделяется признаками человекоподобия. Лежащие в основе таких О. уподобления природного человеческому восходят к мифологическому и сказочному мышлению с той существенной разницей, что в мифологии через родство с человеческим миром раскрывается «лицо» стихии (отношения между Ураном-Небом и Геей-Землей уясняются через уподобление бракосочетанию), а в фольклорном и поэтическом творчестве позднейших эпох, напротив, через олицетворенные проявления стихийно-естественной жизни раскрываются «лицо» и душевные движения человека. 3. О. как *символ,* непосредственно

связанный с центральной художественной идеей и вырастающий из системы частных О.

Лит.: *Белецкий А.* Изображение живой и мертвой природы // Он же. Избр. труды по теории литературы. М., 1964. *И.Б.Роднянская*

ОМО́НИМ (греч. homos — одинаковый; onyma — имя) — слово, имеющее одинаковое звучание со словом иного значения («коса» — орудие косьбы и «коса» — волосы). В частичных О. слова совпадают только в некоторых формах («печь» — неопределенная форма глагола и «печь» — существительное в именительном падеже). В литературе О. используется в шутках, *каламбурах*.

«ОМФАЛО́С» (греч. omphalos — пуп) — литературный кружок, зародившийся в начале 1910-х в гимназической среде г. Вильно вокруг Николая Михайловича Бахтина (1894–1950) и продолживший свою деятельность с 1912–13 в Петербурге, куда переехали главные его участники — Н.М.Бахтин и Михаил Иосифович Лопатто (1892–1981). В кружок входили также Лев Васильевич Пумпянский (1891–1940), Михаил Михайлович Бахтин (1895–1975), братья Николай Эрнестович (1889–1942) и Сергей Эрнестович (1892–1958) Радловы. «Это был, — вспоминал М.М.Бахтин, — кружок друзей типа... кружка пушкинских лицеистов: люди, которые были связаны между собою и общими интересами, и университетом, в котором они все или учились раньше, или продолжали еще учиться» (Беседы В.Д.Дувакина с М.М.Бахтиным. М., 1996. С.50). «Омфалитики» занимались сочинением сатирических пародий на модные течения литературы конца 19 — начала 20 в. По свидетельству Лопатто, иронические стихи участники кружка «писали для упражнения в совершенствовании техники, как музыканты играют гаммы и этюды» (Эджертон, 223). Стихи сочинялись от лица вымышленных поэтов (Онуфрий Чапенко, Петр Лыков, Мирра да Скерцо и др.) разных «направлений»: от «наследников Фета» до любителей экзотики (в духе Н.Гумилева), от приверженцев «дамской поэзии» (многочисленные последовательницы А.Ахматовой) до стихотворцев с «легкостью в мыслях» (в духе М.Кузмина). Дальним устремлением членов кружка стало желание «освободить искусство от искусственности» (Там же. С. 234). В 1916 в Петрограде (с 1918 в Одессе) организовано издательство «Омфалос», просуществовавшее до 1919, под маркой которого вышло несколько стихотворно-пародийных книг: сборник Клементия Бутковского (псевд. В.С.Бабаджана) «Кавалерийские победы» (1917); коллективный сборник «Омфалитический Олимп: Забытые поэты» (1918), книга Лопатто «Круглый стол. Стихи» (1919). Издательство выпустило также книги: Лопатто М. «Введение в теорию прозы» (1918).

Лит.: *Лущик С.З.* Библиофильское издательство «Омфалос» // Актуальные проблемы теории и истории библиофильства. Л., 1982; *Эджертон В.* Ю.Г.Оксман, М.И.Лопатто, Н.М.Бахтин и вопрос о книгоиздательстве «Омфалос» // Пятые тыняновские чтения. Рига, 1990; *Гардзонио С.* Разыскания о флорентийском архиве М.И.Лопатто // Шестые тыняновские чтения. Рига; М., 1992.

С.Р.Федякин, Т.Г.Юрченко

ОНЕ́ГИНСКАЯ СТРОФА́ — строфа из 14 стихов 4-стопного ямба с рифмовкой AbAb CCdd EffE gg (прописные буквы — женские рифмы, строчные — мужские), созданная А.С.Пушкиным для романа в стихах «Евгений Онегин» (1823–31):

Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.
Бранил Гомера, Феокрита;
Зато читал Адама Смита
И был глубокий эконом,
То есть умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда простой продукт имеет.
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог.

Обычно первое 4-стишие О.с. дает тему строфы, второе — развитие, третье — *кульминацию*, двустишие — концовку. Это сложное строение делает О.с. как бы «стихотворением в стихотворении»; поэтому О.с. применяется почти исключительно в поэтических жанрах с многоплановым развитием сюжета и лирических отступлений. Все позднейшие случаи О.с. в русской поэзии («Тамбовская казначейша»,1838, М.Ю.Лермонтова; «Младенчество», 1918, Вяч.Иванова и др.) опираются на ассоциации, связанные с пушкинским стихом. *М.Л.Гаспаров*

ОНОМАТОПЕ́Я см. *Фоника*.

ОНТОЛОГИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́ТИКА (греч. ontos — сущее, logos — слово) — метод герменевтического анализа текста, направленный на раскрытие связи личностного бытия автора с общекосмическим бытием, отраженной в художественном произведении и формирующей его метафоро-символическую и сюжетно-образную структуру. Термин был введен Л.В.Карасевым в 1993 в его статье «Гоголь и онтологический вопрос»: «В литературе онтологические интуиции сказываются и в самой потребности автора в создании «второй реальности», и в особенностях устройства текста, в сюжетных ходах, мотивах поступков персонажей и в различных деталях. Исследование этого особого смыслового слоя (обычно закрытого для автора текста) я назвал онтологической поэтикой или онтологическим подходом к литературе» (с. 84). В книге «Онтологический взгляд на русскую литературу» Карасев пишет, что термин «О.п.» в некотором смысле синонимичен термину «поэтика реконструкции» или «иноморфный анализ текста», поскольку «в конечном итоге речь идет о восстановлении, реконструкции предполагаемого универсального смысла или смыслов, проявляющих себя в ряде вариантов (иноформ), похожих или мало похожих друг на друга, но обладающих несомненным внутренним единством» (с. 5). В задачу О.п. входит поиск, полагание или интерпретация смыслов литературных произведений с целью выявления тех аспектов «персональной мифологии» автора, которые могут служить «моделью, образцом, эмблемой для обозначения целого типа онтологического смыслостроительства, имеющего отношение к очень многим людям» (с. 7). Онтологический вопрос художественного произведения трактуется в данном случае прежде всего как «вопрос о теле как о живом, живущем веществе», создающем противовес «пустоте несуществования, небытия» (там же). Текст рассматривается как несущий в себе базовые атрибуты вещественности мира и человека, образующие «круг исходных смыс-

лов». Средства художественной выразительности выступают при таком анализе в качестве иноформ, заключающих в себе эти «исходные смыслы». Онтологический анализ литературного произведения заключается в раскрытии того смыслового слоя, который содержит в себе т.наз. «онтологическую тоску автора», обнаруживающую себя, в частности, потребностью «создания «второй жизни», то есть самого художественного текста. В отличие от таких способов герменевтического прочтения текстов, как психоанализ, архетипология и интертекстуальный анализ, О.п. сосредоточивает свое внимание на тех символических формах, которым автор произведения мог придать смысл основных и вечных вопросов человеческого существования.

Свой взгляд на проблему онтологического анализа творчества писателя дает Н.А.Шогенцукова, расширяя область применения термина «О.п.». «Свою задачу мы видим в исследовании не столько семантического плана, сколько художественного, собственно поэтики, семантики ее составляющих, и во взаимосвязях, ведь поэтика нечто большее, чем простая сумма приемов, и это большее рождается от взаимодействия ее составляющих» (Шогенцукова, 22). Анализ при этом концентрируется «на *мифе, символе, гротеске, аллегории,* времени / пространстве, *сюжете, композиции, стиле, точке зрения, интертекстуальности,* номинологии, цвете, нумерологии, *пейзаже, ритме,* метафоризме» (Там же). Опираясь на мысль В.В.Виноградова о том, что *метафоры* — это «отголоски мифологического мышления», Шогенцукова приходит к выводу, что при онтологическом подходе к художественному произведению необходимо сосредоточиться на раскрытии и расшифровке заложенных в нем мифосимволов и мифометафор. Особое внимание Шогенцукова обращает на введенное С.Лэнгер понятие «метафорического символа», благодаря которому возможно первичное образное постижение и поэтическое выражение трансцендентального опыта: «Иногда наши понимания всеобщего опыта опосредованы метафорическим символом, потому что опыт этот нов, а язык обладает словами и фразами только для знакомых понятий. Тогда развитие языка будет постепенно следовать за бессловесным постижением, дискурсивное выражение заменит недискурсивный первоначальный символ» (с. 23–24). Существенным образным инструментом, опирающимся на понимание К.Ясперсом *символа* как кода бытия, языка бессознательного, является мифосимвол. «Мифосимволы, элементарные по своему выражению, — круг, крест обладают большой смысловой емкостью и большими смысловыми потенциями. В этом же ряду стоят блистательно используемые писателями разных времен мифологемы — вода, земля, воздух, огонь, дерево. Именно эти символы образуют общечеловеческое «символическое ядро культуры» (Шогенцукова, 28). «Метафорические символы» в своем соотношении с традиционными мифосимволами позволяют увидеть и вычленить особенности тех или иных аспектов личностной онтологической системы конкретного автора.

Лит.: *Карасев Л.В.* Гоголь и онтологический вопрос // ВФ. 1993. № 8; *Он же.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995; *Шогенцукова Н.А.* Опыт онтологической поэтики. М., 1995; *Langer S.* Problems of art. N.Y., 1957. *А.Л.Цуканов*

ОПИСА́ТЕЛЬНАЯ ПОЭ́ЗИЯ см. *Георгики.*

ОПО́РНЫЙ ЗВУК в рифме — звук (обычно согласный), непосредственно предшествующий ударному гласному рифмующего слова. Рифма, в которой О.з. рифмующих слов совпадают, называется «богатой»; так, рифма «гений — наслаждений» — бедная, «видений — наслаждений», «убеждений — наслаждений» — богатые. В мужской открытой рифме в русской поэзии (18–19 вв.) совпадение О.з. обязательно, поэтому здесь «ноге — нужде» — не рифма, «беде — нужде» — бедная, «вражде — нужде» — богатая рифма. Совпадение О.з. культивировалось в русской поэзии 18 в. (школа А.П.Сумарокова) и особенно в поэзии 20 в. (начиная с Вяч.Иванова), где оно часто компенсировало (напр., у В.В.Маяковского) ослабевшее совпадение послеударной части неточных рифм. *М.Л.Гаспаров*

ОПОЯ́З (Общество изучения поэтического языка) — возникшая в Петрограде в середине 1910-х *школа* в русской филологической науке, куда входили филологи В.Б.Шкловский, Ю.Н.Тынянов, Б.М.Эйхенбаум, С.И.Бернштейн, О.М.Брик, Е.Д.Поливанов, Л.П.Якубинский. С ОПОЯЗом в конце 1910 — начале 1920-х сблизились члены *Московского лингвистического кружка* Г.О.Винокур, П.Г.Богатырев, А.А.Реформатский, Р.О.Якобсон, к нему по теоретическим установкам относились на ранних этапах своего научного творчества Б.В.Томашевский, В.В.Виноградов. В работе О. также участвовали В.М.Жирмунский, Б.И.Ярхо, Р.Н.Ким и др. Первым научным выступлением ОПОЯЗа считается работа Шкловского «Воскрешение слова» (1914), последним — его же работа «Памятник одной научной ошибке» (1930). Научная продукция общества сконцентрирована в его периодическом издании — «Сборники по теории поэтического языка», шесть выпусков которого выходили с 1916 по 1923, а также в отдельных статьях и коллективных трудах после 1923. Теоретический и понятийный аппарат ОПОЯЗа сформировался в полемике с академическим *литературоведением* под знаком самоценного поэтического слова и превращения литературоведения в точную науку со своими собственными законами, что в эстетическом отношении было определенно перекличкой с эстетическими установками *символизма, акмеизма* и *футуризма*, а отчасти обусловлено и теоретическими поисками русской и мировой филологической науки на рубеже 19–20 вв. (А.А.Потебня, А.Н.Веселовский, И.А.Бодуэн де Куртенэ и др.) Одной из важнейших теоретических установок было отстаивание права на деидеологизированное и аполитичное искусство слова в условиях чрезмерной политизации искусства, утверждение первичности категории «приема» в искусстве, в котором безостаточно растворено содержание, сводимое к мотивировке места и назначения приемов, суммой которых в конечном счете является всякое произведение искусства.

В истории ОПОЯЗа различают периоды: 1) ранний (1914–19), когда были выдвинуты основополагающие принципы школы, возник круг опоязовцев, вышли первые сборники и книги его участников; 2) период утверждения общества в академической и литературной жизни (1919–25), когда О. занял ведущее положение в русской филологической науке; 3) период кризисный (1925–30), связанный не с кризисом формализма, а с условиями существования филологической науки в стране (идеологические кампании и походы против формализма в центральных органах печати), завершившийся разгромом формализма, прекращением выпуска сборников обще-

ства, сгущением негативной атмосферы вокруг ОПОЯЗа, фактически уничтоженного сверху. Зерном всей концепции ОПОЯза была теория *остранения* Шкловского, терминологически обоснованная в статье «Искусство как прием» (Сборник по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. 2). Внутренняя эволюция общества свидетельствует не о кризисности, а о зрелости его поздних теоретических и историко-литературных установок, расширении поля исследований литературы и искусства, углубленном понимании специфики литературного творчества и поэтического языка. Опоязовские концепции получили признание и продолжение в исследованиях на Западе (Пражский лингвистический кружок, 1926–50-е). Черту под историей ОПОЯЗа подвел Шкловский в письме к Тынянову в феврале 1934: «Мы были... цементом и железом одной конструкции. И нас разрушило» (ВЛ. 1984. № 12. С. 204).

Лит.: *Тынянов Ю.Н., Якобсон Р.О.* Проблемы изучения литературы и языка // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Из переписки Ю.Тынянова и Б.Эйхенбаума с В.Шкловским / Публ. О.Панченко // ВЛ. 1984. № 12; *Эрлих В.* Русский формализм. М., 1996.

А.Н.Зубарев

ОРА́ТОРСКАЯ ПРО́ЗА (лат. orare — говорить) — живая речь, получившая художественную разработку, благодаря которой она оказывает влияние на развитие всех видов прозы (см. *Поэзия и проза*). Развитые каноны ораторского речевого этикета обнаружены у многих племен еще на стадии родового строя. В древней литературе Ближнего Востока речь советника к царю или отца к сыну стала классической формой дидактической литературы («Повесть об Ахикаре»). В древней литературе Китая речи царей, советников, полководцев (часто вымышленные) составляли целые сборники («Речи царств» и др.). Но наивысшее развитие древняя О.п. получила в Греции 5–4 вв. до н.э. и в Риме 1 в. до н.э. Здесь разработана подробная теория *риторики*, почти без изменений унаследованная теориями словесности средних веков, *Возрождения*, Нового времени. Различалось красноречие торжественное, совещательное и судебное; ведущую роль играло совещательное, т.е. политическое красноречие. Речи ораторов стали в Греции записываться и стилистически обрабатываться с конце 5 в. до н.э.; вершинами классического красноречия считаются речи Исократа (предназначались для чтения), Демосфена, Эсхина (4 в. до н.э.). Затем, с концом греческой демократии, политическое красноречие уступает место торжественному, панегирическому, а богатство художественных средств вырождается в нарочитую пышность (*азианизм*). О.п. пыталась преодолеть этот кризис путем подражания классическим ораторам, но преимущественно их языку, а не стилю (*аттикизм*). Такое сочетание аттикизма языка и азианизма стиля характерно для О.п. «второй софистики» (см. *Софистика вторая*) — Дион Хрисостом (1 в. н.э.), Элий Аристид (2 в.), Либаний (4 в.) и др. В Риме сенатские речи записываются с 3 в. до н.э., учителя риторики (первоначально греки) появляются во 2 в. до н.э. Расцвет классического красноречия относится к эпохе гражданских войн (1 в. до н.э.); крупнейший его представитель Цицерон был практиком и теоретиком О.п. Затем, в эпоху империи, определяющим и здесь становится торжественное красноречие, а богатство стиля переходит в вычурность (Фронтон, Апулей, 2 в.).

В средние века О.п. становится достоянием христианской церкви, основной ее жанр — *проповедь*, в меньшей степени — полемическая речь на религиозные темы; по образцам О.п. строятся и письма. Светское красноречие сводится к *панегирикам* в честь правителей. Классиками христианского красноречия были на греческом Востоке Василий Великий, Григорий Назианзин и особенно Иоанн Златоуст (4 в.), на латинском Западе — Амвросий, Августин Аврелий, Григорий Великий (4–6 вв.). В Древнюю Русь ораторское искусство пришло из Византии и отчасти из Болгарии (Климент Охридский, Иоанн Экзарх); уже в киевскую эпоху О.п. достигает высокого мастерства (митрополит Иларион, Кирилл Туровский, позднее, в 13 в., Серапион Владимирский).

Эпоха Возрождения открывает античные памятники практики и теории О.п. и упражняется в подражаниях им; расширяется область светского красноречия (речи дипломатические, академические и пр.). Сильным толчком к оживлению и развитию О.п. были предреформация, реформация и вызванная ими религиозная борьба в Европе (Дж.Савонарола, М.Лютер, Т.Мюнцер, Ж.Кальвин, Дж.Нокс, с католической стороны — П.Скарга; следует особо отметить тяготеющие к *бурлеску* и *каламбуру* барочные проповеди августинца Абрахама а Санкта Клара, 17 в.). В литературную систему *классицизма* О.п. входит как образец высокой торжественной речи, преимущественно панегирической, часто надгробной; наибольшее развитие это направление получило во Франции (Ф.де Саль, Ж.Б.Боссюэ, Ж.Б.Массийон и др.), но оказало влияние на всю Европу. В России О.п. возрождается в 17 в.; виднейшими ораторами *барокко* и классицизма были Симеон Полоцкий (17 в.), Феофан Прокопович, М.В.Ломоносов, Г.Конисский (18 в.). Подъем политического красноречия наступает в эпоху буржуазных революций; важные образцы дала практика английских парламентских речей и памфлетов (Дж.Фоке, У.Питт, Э.Бёрк, Р.Шеридан и др.), но вершиной была О.п. Великой французской революции (К.Демулен, О.Мирабо, Ж.Дантон, М.Робеспьер, Ж.П.Марат и др.). Дальнейшее развитие это направление получило в политической прозе 19 в. (У.Гладстон, А.Тьер, Дж.Мадзини и др.), а также в речах судебных ораторов (в России — А.Ф.Кони). Последнее значительное явление буржуазной линии О.п., органически связанное с английской парламентской традицией, — речи У.Черчилля времен второй мировой войны 1939–45.

М.Л.Гаспаров

ОРА́ТОРСКИЙ СТИ́Х — декламативный стих, в *мелодике стиха* — один из трех основной интонационных типов (наряду с *говорным стихом*, разновидностью которого он иногда считается, и *напевным стихом*). В русской поэзии разработан преимущественно М.В.Ломоносовым, М.Ю.Лермонтовым, Ф.И.Тютчевым, В.Я.Брюсовым, В.В.Маяковским; наиболее употребителен в гражданской, философской, патетически-медитативной лирике, в монологах трагедий и пр. Тематическая композиция строится на логическом развертывании мысли, с чередованием более напряженных аргументирующих и менее напряженных иллюстративных частей; переходы обычно отрывисты и отмечаются риторическими вопросами, восклицаниями, обращениями; синтаксис играет контрастами пространных *периодов* (с их сложной системой интонационных повышений и понижений) и верениц коротких предложений; ритм и синтаксис обычно параллельны, *переносов* мало. Т.о., по логической основе композиции О.с. примыкает к говорному, а по интонационному орнаменту — к напевному стиху.

М.Л.Гаспаров

ОРГАНИ́ЧЕСКАЯ КРИ́ТИКА — концепция литературно-критического истолкования художественных произведений, созданная А.А.Григорьевым (1822–64) в 1850–60-е. Основные принципы О.к. изложены в цикле теоретических статей: «О правде и искренности в искусстве» (Русская беседа. 1856. Т. 3); «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (Библиотека для чтения. 1858. № 1); «Несколько слов о законах и терминах органической критики» (Русское слово. 1859. № 5); «Парадоксы органической критики (Письма к Ф.М.Достоевскому)» (Эпоха. 1864. № 5, 6). Концепция О.к. опирается на обширный круг философских и эстетических интересов Григорьева, в первую очередь на натурфилософию и философию искусства Ф.В.Й.Шеллинга. Согласно Шеллингу, только искусство способно во всей полноте воспроизвести исконную целокупность жизни, оно является универсальным органом самосознания мира и реализует себя, помимо целенаправленных усилий художника, как свободное осуществление органической жизненной энергии. В основе концепции Григорьева — признание фундаментального тождества жизни, искусства и художественной критики. Основное свойство жизни — органическую автономность, независимость от целенаправленного замысла, — усмотренное Шеллингом в искусстве, Григорьев распространяет и на критику. Органическое начало в искусстве и художественной критике Григорьев последовательно предпочитает механическому, подчиненному логике причинно-следственных отношений. Применяемые критиком понятия зачастую омонимичны нейтральным, лишенным терминологической семантики словам: «правда» и «искренность» в искусстве, «новое слово» в литературе и т.д. Нередко Григорьев взамен известных понятий использует своеобразные их дублеты, подчеркивающие как непроизвольную, спонтанную (органическую) природу изучаемого явления искусства, так и непредубежденный, не связанный с теоретической заданностью характер критической интерпретации (напр., не «влияние», но «веяние»; не «мировоззрение», но «мирососерцание»; не «историческое воззрение», но «историческое чувство»). Предпочтение «исторического чувства» «историческому воззрению» обусловлено постепенным отходом Григорьева от гегелевского исторического детерминизма, т.е. безоговорочного усмотрения в самом ходе истории некоего универсального закона, реализации определенных логических схем, связанных с восхождением ко все более совершенным формам самосознания абсолютной идеи. В бытность студентом-юристом (1838–42) Григорьев входил в кружок поздних московских гегельянцев, к которому имели отношение А.А.Фет, Я.П.Полонский, С.М.Соловьёв, К.Д.Кавелин. Однако в более поздние годы, вопреки увлекшему многих движению от Шеллинга к Гегелю и далее к философскому позитивизму, Григорьев возвращается к шеллингианству. Переход от гегелевского «исторического воззрения» к шеллингову «историческому чувству» был обусловлен главным образом литературно-критической практикой Григорьева, в 1840-е активно печатавшегося во многих московских и петербургских изданиях. Восприятие читателем и, тем более, критиком литературных произведений сближается Григорьевым с непосредственным ощущением жизни за пределами искусства. Среди европейских сторонников «органического» подхода к изучению истории и культуры Григорьев выделял писателей и ученых, в разных научных областях работавших с понятием «исторического чувства»: О.Тьерри, Ф.Савиньи, Т.Карлейля, Р.У.Эмерсона. По мнению Григорьева, истолкование художественного текста в перспективе гегелевского исторического воззрения исключает из поля зрения критика личностную природу восприятия искусства. Произведение искусства при этом толкуется не с точки зрения непосредственного восприятия, а в сопоставлении с бесконечным процессом исторического усовершенствования жизненных форм. Соответственно, эстетический идеал, соизмеримый с живыми читательскими ожиданиями, отодвигается в абсолютное будущее бесконечного совершенства, подменяется понятием прогрессивности, «правильности» отображения жизни в искусстве. Подобные интерпретации, по Григорьеву, носят чисто теоретический характер, причем истолкованию и оценке подвергается не само по себе художественное произведение во всей своей природной полноте, но степень его соответствия тому или иному критическому направлению либо эстетической норме, либо научной доктрине, идеологической догме. Григорьев настойчиво выступает против теоретизма в искусстве и критике, подлинные («рожденные») произведения и интерпретации противопоставляет «деланным», скроенным по заранее данной теоретической мерке.

Концепция О.к. была сформулирована в полемике с влиятельными в 1850-е *направлениями* в русской литературной критике: «историческим», представленным Н.А.Добролюбовым, Н.Г.Чернышевским, Д.И.Писаревым; и «эстетическим» — А.В.Дружинин, П.В.Анненков, В.П.Боткин (см. *Эстетическая критика)*. Григорьев стремится избежать обеих теоретических крайностей, обозначить свою литературно-критическую позицию как противовес обеим влиятельным школам русской критики. О.к. не отрицает «исторический» и «эстетический» подходы к истолкованию и оценке литературного произведения, но вбирает их в себя, признает необходимыми, но недостаточными. Взятые в абсолютном измерении, «исторические» либо «эстетические» интерпретации неизбежно ведут к теоретизму, не касаются самой сути художественного произведения, превращают его в иллюстрацию умозрительных концепций, пусть и верных с точки зрения логической непротиворечивости. По Григорьеву, Добролюбов имел все основания видеть в «Грозе» (1859) А.Н.Островского отражение современных социальных процессов, преодоление в российской действительности традиционного, патриархального уклада жизни. Все эти явления (наряду с иными) в пьесе в самом деле присутствуют. Однако добролюбовская интерпретация пьесы как восстания Катерины против «темного царства» не более чем тавтология, она адекватна вовсе не органической природе драмы Островского, но заранее данной теории, рассматривающей любое литературное произведение лишь в качестве иллюстрации «типических» общественных событий.

Общие принципы О.к. Григорьев развил, в частности, в статьях и рецензиях о Пушкине, Островском и Тургеневе. При жизни Григорьева у него не было прямых последователей (кроме Н.Н.Страхова, выступавшего, главным образом, в качестве популяризатора идей своего старшего современника, а позже — в роли издателя и комментатора его сочинений). О.к. — единственная в классическую эпоху русской литературы целостная концепция критики. Она оказала существенное влия-

ние на ряд русских гуманитариев — публицистов, историков, философов, в особенности на В.С.Соловьёва, Н.Я.Данилевского, К.Н.Леонтьева, В.В.Розанова.

Лит.: *Волынский А.* Ап.Григорьев: Теория и законы органической критики // Северный вестник. 1895. № 11; *Гроссман Л.П.* Основатель новой критики // Русская мысль. 1914. № 11; [то же в кн.: *Гроссман Л.П.* Три современника: (Тютчев, Достоевский, Григорьев). М., 1922]; *Сакулин П.Н.* «Органическое» мировосприятие // Вестник Европы. 1915. № 6; *Егоров Б.Ф.* Аполлон Григорьев — критик // Уч. зап. Тартуского ун-та. 1960. Вып. 98; 1961. Вып.104; *Раков В.П.* Аполлон Григорьев — литературный критик. Иваново, 1980. *Д.П.Бак*

«О́РДЕН КУРТУА́ЗНЫХ МАНЬЕРИ́СТОВ» — группа московских поэтов, объединившая писателей Вадима Степанцова, Виктора Пеленягрэ, Дмитрия Быкова, Константина Григорьева, Андрея Добрынина, Александра Бардодыма (ум. 1992). Орден оформился 22 декабря 1988, в день зимнего солнцестояния, чему члены этой группы придают особое, символическое значение. Своеобразным эстетическим ключом к пониманию творческих интенций поэзии «О.к.м.» может служить высказывание Степанцова о том, что в каждом человеке «не умирает песнь классической поэзии, рожденная шествиями сатиров и менад — свиты неунывающего Вакха» («Любимый шут принцессы Грезы». М., 1992. С. 13). Об «О.к.м.» был снят фильм «За брызгами алмазных струй» (1992); на либретто Степанцова нижегородским композитором В.Качесовым создана опера «Пьер и Аннет» (1992). Члены «О.к.м.» не страдают излишней скромностью в самооценке (что входит в правило их литературной *игры*), полагая, что «Орден... прошел путем славы от первых публикаций на страницах лучших столичных изданий и поэзоконцертов... — до всемирной известности» (Там же. С. 4). Языковая идеология «О.к.м.», хотя внешне и шутливо, но определенно заявлена в самом названии, и самым точным является последнее слово — *«маньеризм»*. Хотя в своем «Манифесте» члены Ордена говорят лишь о косвенной связи с «сумрачным маньеризмом XVI века» (Хроники Ордена. М., 1995), присущие последнему субъективизм, иррационализм, спиритуализм, а в художественном творчестве — эстетический прагматизм, *эротика,* сочетание метафоризма с нарочито сниженным слогом, *гротеск* и парадоксальная заостренность продолжаются в их творениях. Особо ценимой категорией становится *ирония,* острословие, которое теоретиками маньеризма почитается как источник «истинно поэтического». В текстах почти всегда используется прием *бурлеска* и очевидно стремление сочетать изящность формы со сниженностью темы, а высокий слог с грубыми *сравнениями:* «На цыпочках ты входишь в кабинет, / Прелестница, бесстыжая плутовка. / (Легка, стройна, как тульская винтовка). / Мы встретились с тобою тет-атет, /» Когда смешна любая рокировка» (Пеленягрэ В. // Красная книга маркизы. М., 1995. С. 95). *Центон* используется как строчное цитирование для контрастирования цитаты с общим контекстом стихотворения: «...У *лукоморья дуб* стоит-цветет, / *златая цепь на дубе том* имеется, / ласкает двух подруг ученый кот. / А я один. Мне не на что надеяться» (Степанцов В. // Красная книга маркизы. М., 1995. С. 40). *Мистификация, пародия, травестия* важны для «О.к.м.» не только в прямом, очевидном значении, но и в качестве структурообразующей основы их текстов. Это проявляется в театрализованной парадигме, определяющей *архитектонику* произведения. Персонажи их текстов, а они всегда определенны и характерны, разыгрывают перед читателем некий спектакль, небольшой *водевиль,* представая в масках и выдавая себя не за тех, кем являются, а также пародируя ситуации, отношения и поступки. *Хронотоп* конца 20 в. облекается в оболочку хронотопа предыдущих столетий. Тяготение к стилистике века *Просвещения* неслучайно: ведь именно в этот период европейская аристократическая культура достигает апогея, изощренности, искусственности, эротизма, театрализованности. Для них возвышенное включает те атрибуты — фантазию, выдумку, творческий вымысел, — которые, как они считают, поднимают мышление над банальностью окружающего мира, освобождают его от рабства материальной обусловленности. В стилистике это преувеличения, изобилие *эпитетов,* декоративность, орнаментальность. Для куртуазных маньеристов гиперболизация описаний и чувств, помещение современных событий в воображаемые романтические и сентименталистские пейзажи и интерьеры, переодевание и игра, смешение высокого и низкого — приемы не только дозволенные, но и предпочтительные. Одной из сторон лингвистической пародии маньеристов является возвращение литературе того качества, которое вкладывается в понятие «изящная словесность», а именно, введение в структуру текста ритмических размеров, словесных формул и оборотов, придающих произведению изысканность и языковой аристократизм. К этим приемам относятся использование таких стихотворных форм, как *стансы, триолет, сонет,* поэтическое *послание, ро́ндо,* а также обилие и преувеличенность дефиниций, *архаизмов,* слов иностранного происхождения — латинизмов, галли- и англицизмов. Мы постоянно встречаемся с изящными формулами: «мой ангел», «ядовитые стрелы», «божественный резец», «дивные изгибы», «сумасшедшая луна», «мон ами». Литературность героя проявляется и в следовании традициям любезного 18 в., когда важным элементом акта соблазнения полагаются пространные поэтические медитации. Герой, мыслящий и действующий в стиле персонажей «История кавалера де Гриё и Манон Леско» (1731) А.Прево, в условиях конца 20 в. предстает фигурой, по крайней мере, странной, комичной, откровенно провоцируя читателя на смеховую реакцию. В 2000 «О.к.м.» в связи с выходом из него Пеленягрэ стал именовать себя «Орденом кибер-маньеристов».

Лит.: *Трофимова Е.И.* Идиолект и Идиостиль куртуазных медитаций Вадима Степанцова // Искусство XX века: уходящая эпоха? Н. Новгород, 1997. Т. 1, 2. *Е.И.Трофимова*

ОРФИ́ЧЕСКАЯ ПО́ЭЗИЯ — произведения древнегреческой литературы, приписываемые легендарному Орфею (в античном предании — фракийский певец, сын музы Каллиопы) и его почитателям — орфикам. Известны два периода расцвета О.п. — 6 в. до н.э. и первые века н.э. Сочинения древних орфиков (сохранились лишь фрагменты) были посвящены главным образом теогонии, астрономии, атмосферным явлениям, мифам о Дионисе и Деметре, жизни Орфея и написаны *гекзаметром.* Дошедшие до нас цельные произведения, написанные от лица Орфея, относятся к более позднему времени: поэма «Аргонавтика», сборник «Гимны Орфея к Мусею» (2–4 вв.) — т.наз. орфические гимны, поэма «О камнях» (4–6 вв.). *М.Л.Гаспаров*

ОССИАНИ́ЗМ (англ. Ossianism). — Европейский О. восходит к 1760, когда в Эдинбурге были анонимно изданы на английском языке «Отрывки старинных стихотворений, собранные в горной Шотландии и переведенные с гэльского или эрзейского языка». Сборник был подготовлен шотландским школьным учителем Джейм-сом Макферсоном (1736–96) и вызвал небывалый интерес. В 1762 Макферсон выпустил под именем легендарного *барда* кельтов Оссиана (или Ойсина), жившего в 3 в. в Ирландии, книгу «Фингал, древняя эпическая поэма», в 1763 — эпическую поэму «Темора», а в 1765 вышел двухтомник сочинений Оссиана, с которого и начинается европейская известность его поэм. Воспользовавшись записями ирландских сказаний 12 в. и шотландскими легендами 16 в., Макферсон выдал свои подражания за перевод. Поэтическим открытием Макферсона стал «оссиановский» пейзаж: «Перед читателем высятся окутанные облаками угрюмые горы и холмы... Пенистые ревущие потоки низвергаются с высоты; бурный ветер проносится над бесплодными равнинами, поросшими вереском и чертополохом, и гонит клубы тумана, поднятые с топких болот и озер; темное море катит белопенные валы на замшелые скалы. И над всем простирается суровое небо, где пролетают мрачные тучи, несущие тени павших героев» (Левин, 14). Полемика по поводу подлинности поэм Оссиана возникла в Англии сразу после первых публикаций: С.Джонсон объявил их вымыслом самого Макферсона. Однако оссиановскую традицию продолжили поэты *«озерной школы»* и Дж.Байрон. В Германии и Франции поэмы Оссиана стали вестницами *предромантизма*. На их основе И.Г.Гердер создал теорию народной поэзии («Отрывки из переписки об Оссиане и песнях древних народов», 1773), а Ф.Г.Клопшток, объявив Оссиана германцем, пытался воссоздать древнюю германскую поэзию. Оссианом увлекались Ф.Шиллер, поэты *«Бури и натиска»*. Гёте включил собственный перевод из Оссиана в роман «Страдания молодого Вертера» (1774). Европейской славе Оссиана способствовал французский перевод П.Летурнера (1777). О. проявился в поэзии и прозе Ф.Р.де Шатобриана, А.Ламартина, В.Гюго.

В России первое упоминание об Оссиане относится к 1768; в 1788 вышел первый русский перевод А.И.Дмитриева («Поэмы древних бардов»), в 1792 — полный прозаический перевод Е.И.Кострова. О. получил выражение в стихах Г.Р.Державина («На взятие Измаила», 1791; «На взятие Варшавы», 1795 и другие оды), в повестях и «Письмах русского путешественника» (1791–95) Н.М.Карамзина, в трагедии В.А.Озерова «Фингал» (1805), в элегическом творчестве К.Н.Батюшкова, в ранней поэзии В.А.Жуковского и ранних стихах Е.А.Баратынского. Юный Пушкин опубликовал стихотворение «Кольна (Подражание Оссиану)» (1814), а первую песнь «Руслана и Людмилы» (1820) начал заимствованными у Оссиана (поэма «Картон») словами: «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой». М.Ю.Лермонтов в юношеском стихотворении «Гроб Оссиана» (1830) обращается к легенде о шотландских корнях своего рода. Поэмы Оссиана отозвались в поэзии декабристов (К.Ф.Рылеев, В.К.Кюхельбекер), повлияли на становление русского *романтизма*. О. проявлялся и позднее (О.Э.Мандельштам. «Я не слыхал рассказов Оссиана...», 1914).

Лит.: *Введенский Д.Н.* Этюды о влиянии оссиановской поэзии в русской литературе. Нежин, 1918; *Левин Ю.Д.* Оссиан в русской литературе. Конец XVIII — первая треть XIX века. Л., 1980; *Tombo R.* Ossian in Germany. N.Y., 1901; *Van Tieghem P.* Ossian en France. P., 1917. T. 1–2.

А.Н.Николюкин

ОСТРАНЕ́НИЕ, о с т р а н н е н и е (от слова «странно») — понятие, введенное в теорию литературы русским прозаиком и литературоведом 20 в., представителем русской *формальной школы* В.Б.Шкловским (1893–1984), означает художественный прием описания любого явления как впервые увиденного. Термин появился в книге Шкловского «Воскрешение слова» (1914), определен в его статье «Искусство как прием» (1917) и имел целью обосновать потребность в нарушении «традиции», желание противостоять косности восприятия и стимулировать свежесть последнего с помощью неожиданного, неотягощенного культурным контекстом взгляда на реалии бытия и искусства (дать «ви́дение», а не «узнавание» — см. книгу Шкловского «О теории прозы». 1925). О. толковалось «формальной школой» как универсальный закон искусства, обнаруживающийся на всех уровнях художественной структуры: «переживаемость звуков» (Л.П.Якубинский), «ощутимость» языка футуристов (Р.О.Якобсон, Г.О.Винокур), осложненность поэтической семантики (Ю.Н.Тынянов), «заторможенность» сюжетообразующих компонентов (Шкловский). Образцы странности художественного описания, которые уместно сопоставить с нарочитым «оглуплением» повествования, ведущегося от лица названного или «скрытого» в авторе-рассказчике «простака», Шкловский особенно охотно находит в русском фольклоре. Толкуемое как пародийное нарушение «канона» и постоянная борьба «младшей» линии литературы со «старшей», О. у Шкловского претендует быть вечным принципом художественного освоения действительности, фиксирующим неизбежный процесс «обновления сигнала», нарушающего стереотип восприятия (Шкловский В.Б. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961. С. 19). В 20 в. О., на предшествующих этапах выполнявшее роль «частного» художественного приема, приобретает качество универсальности, пародийно-скептического «снижения» общепризнанных эстетических авторитетов, остраняя и сюжеты, и образы, и мотивы с помощью иронического цитирования, *коллажа*, стилизации. Ощутимый уже в литературе *магического реализма, сюрреализма* (Герман Казак, Франц Кафка), в прозе *«потока сознания»* (М.Пруст), литературе *подтекста* (Э.Хемингуэй, Дж.Дос Пассос, У.Фолкнер), в мифологизированной литературе второй половины 20 в. (Г.Гарсиа Маркес), принцип О. становится господствующим в литературе *андеграунда*.

Г.В.Якушева

«ОСТРОВИТЯ́НЕ» — литературное содружество четырех петроградских поэтов — Н.С.Тихонова (1896–1979), С.А.Колбасьева (1898–1937), К.К.Вагинова (1899–1934) и П.Н.Волкова (1894–1979); кроме них в печатных изданиях «О.» публиковались В.И.Лурье и Ф.М.Наппельбаум. Содружество выделилось в июле 1921 из Студии Н.С.Гумилева, слушателями которой были все его участники, так или иначе испытавшие влияние Гумилева (в меньшей степени это относится к Вагинову). Участники содружества одновременно состояли членами нескольких литературных групп и объединений (Вагинов входил во *Всероссийский союз поэтов, «Цех поэтов», «Звучащую раковину»*, Кольцо поэтов им. Фофанова). Манифест группы был сформулирован в письме к И.Г.Эренбургу, черновик которого уцелел в архиве Тихонова. Впоследствии Тихонов вспоминал: «Мы выпустили даже что-то вроде манифеста, который напечатал Эренбург в Праге» (Тихонов Н. Устная книга //

Он же. Собр. соч.: В 7 т . М., 1986. Т. 6. С. 25); эта публикация, если она и состоялась, не найдена; 21 июня 1922 Эренбург сообщал из Германии в Петроград Е.Полонской: «Сегодня получил еще письмо от «Островитян» (ВЛ. 2000. № 1. С. 304). Позитивная часть платформы «О.» размыта: «В Петербурге нас — 4-х — зовут Островитянами. Не по симпатии к англичанам и не потому, что мы живем на Васильевском. Но мы все-таки островитяне одного Архипелага. И компас у нас один... Ясность, точность, веселый поединок творчества, боксирующего со вчерашним днем, — наше сегодня. Семь лет войны и революции — наши Илиада и Одиссея... Самый простой рассказ, какой мы должны сейчас рассказать, — это рассказ о земле. Много гнилой крови выпущено из ее жил, много разбитых костей удалено. Мы знаем, что во всех странах есть сейчас островитяне. И мы помним: из островов растут материки» (Дружба народов. 1986. № 12. С. 262). «О.» не вели протоколов своих собраний; собирались они на квартирах — читали и обсуждали новые стихи; устраивали публичные чтения. Еще до организации своего издательства содружество выпустило машинописный сборник стихов всех четырех его участников (опубликован по личному экземпляру Тихонова. — РЛ. 1995. № 3). Колбасьев, «имевший склонность к издательской деятельности», «организовал издательство под названием «Островитяне», которое просуществовало один год — 1922-й» (Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 105). Издательство опубликовало программу своих изданий: «Островитяне I» — альманах стихов. (Пб., 1921); Н.Тихонов. Орда; С.Колбасьев. Открытое море. Петербургская поэма; «Островитяне II» — альманах стихов; К.Вагинов. Петербургские ночи; П.Волков. Курганы; Н.Тихонов. Лоскутное знамя (книга рассказов). Из этого списка (опубликован в книге: Тихонов Н. Орда. Стихи. 1920–1921. Пб., 1922. С. 63) было выпущено только три первых книги; наиболее шумный успех имела тихоновская «Орда»; остальные книги были подготовлены, но не вышли по техническим обстоятельствам. Содружество прекратило существование в 1922, когда два его члена — Тихонов и Колбасьев — подали заявление в объединение *«Серапионовы братья»* (Тихонов был принят, Колбасьев — нет). В «Устной книге» Тихонова, созданной в конце жизни, автор отмахивается от былого манифеста «О.»: «Из наших островов ни черта не вышло, никаких материков мы не вырастили. Наше содружество довольно быстро распалось, потому что Колбасьев уехал в Афганистан советником посольства. Костя Вагинов заболел, а Волков женился и пропал, пропал настолько, что мы не могли его отыскать. Потом уже говорили, что он кончил университет, стал юристом и жена запретила ему писать стихи» (Тихонов Н. Собр. соч. Т. 6. С. 25). В этих словах, как и во всей «Устной книге», есть неточности и полностью верно лишь сказанное о Волкове.

Лит.: *Выгодский Д.* «Островитяне» // Жизнь искусства. 1922. 23 мая; *Дмитренко А.Л.* К истории содружества поэтов «Островитяне» // РЛ. 1995. №3; *Anemone A., Martynov I.* The Islanders poetry and polemics in Petrograd of the 1920 // Wiener Slawistischer Almanach. 1992. Bd 29.

Б.Я.Фрезинский

ОСТРОУ́МИЕ (лат. ingenium, англ. wit, нем. Witz, фр. esprit, ит. ingegno) — способность к неожиданному сближению понятий и предметов; остроумный образ *(сравнение, метафора)* представляет собой мгновенный синтез внешне далеких друг от друга или даже антиномичных понятий, связь между которыми неочевидна на логически-рациональном уровне; так, обращение Дж.Донна к возлюбленной: «О, моя Америка! моя новооткрытая земля!» (Элегия XIX, опубл. 1635, посмертно) неожиданно сближает человеческое тело и «тело» планеты (Земли), так что эротическая игра с женским телом уподобляется географическому открытию. Понятие О. возникает уже в античной *риторике;* Аристотель под О. понимает умение составлять наглядные *метафоры,* «которые дают нам какое-либо знание», открывая новую, неожиданную связь между предметами: «Большинство остроумных выражений образуется благодаря метафоре и введению в заблуждение слушателя: для него становится ясно, что он узнал нечто противоположное своему ожиданию, говоря в душе: «Как это верно! А я ошибался» (Риторика. Кн. 3. 10–11). В дальнейшем риторика трактовала О. как способность к изобретению (inventio). В 16–17 вв. в литературной теории и практике *барокко* О. становится одной из центральных эстетических категорий; возникает ряд стилей, основанных на идее О.: *маринизм, гонгоризм, прециозность, метафизическая школа.* Эстетическая теория О. разрабатывается в многочисленных трактатах и получает все новые дефиниции вплоть до начала 19 в.: «Естественное остроумие состоит главным образом из двух вещей: быстроты воображения (то есть быстрого перехода от одной мысли к другой) и неуклонного следования к заранее намеченной цели» (Т.Гоббс. Левиафан, 1651); О. — «гармоническое сопоставление двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума» (Б.Грасиан. Остромыслие, или Искусство изощренного ума. Гл. 2, 1642), «сочетание несходных образов, или обнаружение скрытого сходства во внешне несходных вещах» (С.Джонсон. Жизнь Каули, 1779); «лишь Остроумие одно изобретает, и изобретает с внезапностью» (Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. 1804. II. § 43). Будучи «великой способностью создавать нечто новое» (Грасиан. Там же. Гл. 47), О. было осознано как Божественная составляющая человеческого интеллекта, благодаря которой «человек стал скорее соперником, чем слугой природы» (А.Персио. Трактат об остроумии человека», 1576). Само Божественное творение рассматривалось теоретиками барокко (Э.Тезауро) как идеальный образец О.; т.о., концепция О. внесла серьезные коррективы в понимание миметической функции искусства: писатель из подражателя природы сделался подражателем самого Творца. На стилистическом уровне О. барочных текстов проявляется в нагнетании причудливых образов, парадоксальной игре *антитез* (напр., обращение к мертвым на кладбище как к учителям жизни: «О вы, что лежите, научите меня стоять»; А.Грифиус. Мысли о кладбище и местах упокоения мертвых, 1656). *Йенские романтики* придали идее О. еще более широкое значение, видя в ней принцип интеллектуальной свободы: О. — «логическая общительность», «взрыв скованного духа» (Ф.Шлегель. Критические фрагменты. 1797. № 56, 90). Однако позднее романтическая эстетика отказывается от понятия О. в пользу «воображения», «фантазии»: Колридж в «Biographia literaria» (гл. 1; 1817) уже осуждает «логику остроумия» как «перевод прозаических мыслей на язык поэзии». С начала 19 в. О. теряет значение фундаментальной эстетической категории, осознаваясь отныне как возможное

свойство авторского сознания, как характеристика персонажа или как атрибут маргинальных литературных жанров (*фельетон*, юмористический рассказ, *эпиграмма*).

Лит.: *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981; *Пинский Л.Е.* Б.Грасиан и его произведения // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М., 1981; *Williamson G.* The proper wit of poetry. N.Y., 1961; *Preisendanz W.* Über den Witz. Konstanz, 1970; *Ernest B.* The curious perspective: Literary and pictorial wit in the seventeenth century. L., 1978; *Biester J.* Lyric wonder: Rhetoric and wit in Renaissance English poetry. Ithaca, 1997. *А.Е.Махов*

ОТЧУЖДЕ́НИЕ (нем. Entfremdung) — социально-философская категория, выражающая объективное превращение деятельности человека и ее результатов в самостоятельную силу, господствующую над ним самим и враждебную ему, способствующую трансформации человека из активного субъекта в объект исторического процесса. Проблема О. — одна из центральных в философской мысли 18 и 19 в., в т.ч. у И.Г.Фихте, Ф.Шиллера, Г.В.Ф.Гегеля, Л.Фейербаха, К.Маркса и др.). В духовной жизни О. способствует выработке специфической идеологии, «атомизирующей» человеческое сознание, теряющее ощущение общей цели и единства и целокупности бытия, — что приводит к формированию, с одной стороны, «массовой культуры», закрепляющей эстетическую неразвитость обыденного сознания, а с другой — элитарного искусства, находящегося в негативной зависимости от «отчуждаемой» и порицаемой им массовой культуры. В обоих случаях действительность предстает как мир абсурда и алогизма, а искусство, фиксируя пессимизм и жизненную смысловую утрату, разрушает «вещное», реальное отношение человека к миру, теряет объективность критериев и стремится не столько найти «мост» от «я» к «не-я», сколько «самовыразиться» без надежды на взаимопонимание. С этим процессом связано внедрение в современное искусство принципа *остранения* и развитие искусства (литературы) *андеграунда*. Наиболее ярко феномен О. осмыслен в художественных и теоретических трудах экзистенциалистов 20 в. (Ж.П.Сартр, А.Камю), в литературе абсурда (С. Беккет, Э.Ионеско) и *постмодернизма*, а также в мифологизированном художественном сознании 20 в. (Г.Гессе. Степной волк, 1927; Г.Гарсиа Маркес. Сто лет одиночества, 1967). *Г.В.Якушева*

О́ЧЕРК — эпический, прозаический жанр с ярко выраженной организующей ролью авторского «я». Находится на стыке художественной *литературы* и *публицистики*. Границы, отделяющие О. от других эпических жанров, весьма условны и подвижны. О. сохраняет особенности образного отражения жизни, используя средства художественной изобразительности, и в связи с этим приближается к *рассказу*. От рассказа и *повести*, выделяющихся последовательностью событий, вытекающих одно из другого и обусловленных конфликтными ситуациями между персонажами, О. отличается свободной композицией, организуемой «рассказчиком» или идейным «заданием». «У очеркового жанра есть свои специфические, трудно и лишь отчасти преодолеваемые слабости — отрывочность, малый охват действительности, неизбежная сжатость, локальность. Но у очерка есть такие преимущества, каких нет у многих других видов словесного художества. В нем может соединяться и сюжетный рассказ, и сценка, и статистическая выкладка, и публицистический выпад, и поучение» (Щеглов, 17).

Первые О. (нравоописательные и нравоучительные) появились в эпоху *Просвещения* в Англии на страницах журналов «Болтун» (1707–11) и «Зритель» (1711–14) Р.Стиля и Дж.Аддисона. Заимствования из английской нравоучительной журналистики предопределили появление О., описывающего будничную действительность и рядового героя в Германии, Италии, в России (сатирические журналы Н.И.Новикова «Трутень», 1769–70 и «Живописец», 1772–73). В 18 в. не только разрабатываются разнообразные формы очерковой литературы, но и устанавливается специфически жанровое содержание О. — «характеристики» типов, носителей распространенных недостатков и «пороков», подвергавшихся сатирическому заострению и осмеянию. В очерковом творчестве Ч.Диккенса («Очерки Боза», 1836, определяемые автором как «маленькие зарисовки подлинной жизни и нравов») и У.М.Теккерея («Книга снобов», 1847) намечались мотивы и темы их будущих романов. Большую серию О., обозначивших основные типы «Человеческой комедии», опубликовал О.Бальзак. Его повесть «Гобсек» (1830) выросла на базе О. «Ростовщик» (1829). В отличие от просветителей, в творчестве которых О. являлся характеристикой определенного «общечеловеческого» порока, у авторов *«физиологических очерков»* (и прежде всего Бальзака), пытавшихся применять новые методы естественных наук (отсюда название — «физиология») для осмысления закономерностей общественной жизни, О. превращается в характеристику социальных типов, представителей различных слоев общества. В 20 в. русский *«ЛЕФ»* полемически противопоставил литературу факта художественному вымыслу, стремясь обосновать ведущее значение фактографического О. в развитии литературы (сходные взгляды выражали и представители французской «литературы факта» 1930-х — Р.Доржелес, А.Лондр, П.Ами). В то же время получает распространение О., пронизанный разнообразными лирико-философскими размышлениями: «Зеленые холмы Африки» (1936), «Смерть после полудня» (1932) Э.Хемингуэя, «Планета людей» (1939) А.де Сент-Экзюпери. В 1929 начал выходить учрежденный М.Горьким, полагавшим, что О. занимает промежуточное место между исследованием и рассказом, журнал «Наши достижения» — своеобразная лаборатория советских очеркистов. Поток очерковой литературы породила вторая мировая война (Ж.Лаффит, Дж.Олдридж, К.Симонов, В.Гроссман, И.Эренбург, Л.Леонов).

Различают О. художественный и публицистико-документальный. Художественный О. творчески типизирует характеры, передавая «статику» их бытия, изображает устойчивые отношения между людьми, сложившиеся в их общественной и частной жизни. Объектом «нравоописательного» анализа в художественном О. предстает не только среда в целом или ее типические представители, но и отдельная личность, взятая в ее нравственно-психологическом аспекте. «Обобщенные», «неадресные» персонажи в О. — один из признаков его художественности. К художественным О. относят «Записки охотника» (1852) И.С.Тургенева, «Очерки бурсы» (1862–63) Н.Г.Помяловского, очерки В.А.Гиляровского, К.Г.Паустовского. Художественный О. представлен различными композиционными разновидностями: О.-мемуары, О.-биография, лирико-философский О. Путевой О. — самая «древняя»

художественная разновидность жанра: «Отрывок путешествия в *** И*** Т***», опубликованный в журнале Н.И.Новикова «Живописец» в 1772; «Поездка в Ревель» (1821) А.А.Бестужева, «Путешествие в Арзрум» (1835) А.С.Пушкина, очерковая проза И.А.Гончарова («Фрегат «Паллада», 1855–57), А.П.Чехова («Из Сибири», 1890, и «Остров Сахалин», 1893–94), М.Кольцова, И.Эренбурга, М.Шагинян. Публицистико-документальный О. обычно рассматривают как жанр публицистики.

Лит.: *Якимович Т.* Французский реалистический очерк. 1830–1848. М., 1963; *Щеглов М.* Очерк и его особенности // Он же. Литературно-критические статьи. 2-е изд. М., 1965; *Журбина Е.И.* Теория и практика художественно-публицистических жанров. М., 1969; *Шумский А.* М.Горький и советский очерк. 2-е изд. М., 1975; *Глушков Н.И.* Очерковая проза. Ростов н/Д., 1979; *Алексеев В.А.* Русский советский очерк. Л., 1980; *Hass G.* Studien zur Fotm des Essays und zu seinen Vorformen in Roman. Tübingen, 1966; *Auer A.* Die kritischen Wälder: Ein Essay über den Essay. Halle (Saale), 1974. *Е.Ю.Гордеева*

ОЧУЖДЕ́НИЕ (нем. Verfremdung) — термин, введенный в теорию драматургии и сценического искусства немецким драматургом и реформатором театра 20 в. Бертольдом Брехтом («Малый органон для театра», 1949); один из основополагающих принципов его новаторской теории «эпического театра», предполагающий непременную «разумную» дистанцию изображающего (драматурга, актера, режиссера) и воспринимающего (читателя, зрителя) по отношению к изображаемому. В отличие от принципа *«остранения»*, выдвинутого русскими формалистами, акцент здесь делается не на новом и неожиданном, но трезвом, а потому критическом и полемическом взгляде на привычные явления. С этим связано и настойчивое обращение Брехта к уже знакомым (или поясняемым во вставных «песнях» — «зонгах», отдаленно напоминающих по своим функциям хоры в античной драме) сюжетам, не должным «отвлекать» развитием интриги от размышлений зрителя (читателя) над «высшим смыслом» пьесы. В этом отношении теория театра Брехта, традиционно противопоставляемая восходящей к принципам *«мимесиса»* и *«катарсиса»* Аристотеля теории «вчувствования» театра К.С.Станиславского, смыкается с признанием Станиславским конечной целью драматического искусства выполнение некой «сверхзадачи», направленной на возвышение человека и улучшение нравов, — с той лишь разницей, что русский режиссер стремился воздействовать на «чувства» зрителей, а немецкий — на «разум», постоянно разрушая ту иллюзию «четвертой стены» между зрительным залом и сценой, которую упорно возводил Станиславский.

Соединивший в своей театральной теории и практике открытия «революционного» искусства 1920-х — начала 30-х (особенно экспрессионистов и футуристов) с актуальными требованиями времени, автор теории «эпического театра» приветствовал эксцентрику, условность, формальные приемы, способствующие обнажению режиссерского замысла и снятию «расслабляющей», по его мнению, иллюзии привычной реальности (в чем сближался с пониманием принципа «остранения» русскими формалистами). «Эффект очуждения» Брехта (иногда неточно называемый «эффектом отчуждения»), как и вся его драматургическая и сценическая деятельность, оказали воздействие на развитие мирового (в т.ч. русского — Театр драмы и комедии на Таганке в Москве) театра 20 в.

Лит.: *Клюев В.Г.* Брехт — новатор театра. М., 1961; *Он же.* Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966; *Фрадкин И.М.* Бертольд Брехт. Путь и метод. М., 1965; *Willett J.* Das Theater B.Brechts. Reinbek bei Hamburg, 1964. *Г.В.Якушева*

П

«ПАЛА́ТА ПОЭ́ТОВ» — литературно-художественное объединение, созданное в Париже в 1921 поэтами А.Гингером, Г.Евангуловым, В.Парнахом, М.Струве, М.Таловым, С.Шаршуном. Целью объединения было собирание сил, рассеянных в изгнании, поиски новых путей творчества. Формой деятельности «П.п» стали вечера, проходившие в кафе «Хамелеон» на Монпарнасе по воскресеньям, потом по четвергам. В них участвовали Б.Божнев, Дон-Аминадо, Б.Поплавский, В.Познер, другие поэты, художники, режиссеры, актеры, музыканты. Всего было проведено 17 вечеров: первый вечер состоялся 7 августа 1921, последний — 5 января 1922. Вечера были в основном поэтическими. Главной и неизменной их частью было чтение поэтами своих произведений. Устраивались и тематические вечера поэзии — посвященные А.Блоку, неизданным стихам из советской России, искусству *дадаизма*. «П.п.» имела свое издательство, в котором вышли сборники стихов Гингера «Свора верных» (Париж, 1922) и Евангулова «Белый духан» (Париж, 1921). С «П.п.» началась творческая дружба Поплавского, Гингера и Шаршуна. Как одно из первых литературно-художественных объединений «П.п.» положила начало организации творческих групп в русском зарубежье. Члены объединения вместе с другими поэтами входили позднее в группы «*Гатарапак*», «*Через*», «*Союз молодых писателей и поэтов*». *А.И.Чагин*

ПАЛЕОГРА́ФИЯ (греч. palaios — древний и graphō — пишу) — историко-филологическая дисциплина, изучающая памятники древней письменности с целью определения времени и места их создания. Исследуя памятники со стороны материала (пергамент, береста, бумага, ткань), почерка, формы букв, орнамента, П. устанавливает наиболее характерные признаки, по которым можно датировать и локализовать памятники. Свои выводы П. строит, используя данные смежных наук: истории языка, истории литературы, *текстологии*, истории искусств, истории народа. П. как наука начинает складываться в Европе с 17 в. в связи с необходимостью определения подлинности исторических документов и выявления подделок. Общей П. не существует, есть П. греческая, латинская, арабская и др.

Славянская П. изучает памятники, написанные глаголицей и кириллицей, а по языку делится на русскую и южнославянскую (сербскую и болгарскую). В России изучение рукописей началось с 18 в., но как наука русская П. складывается в 19 в., когда появляются альбомы с образцами почерков, орнаментов рукописей, а также первые пособия по славянской П. Первым русским палеографом называют А.И.Ермолаева (1779–1828); в 1857 И.И.Срезневский писал даже о «школе практических палеографов, основанной Ермолаевым». Именно Ермолаев и К.М.Бороздин осуществили первую в России археографическую экспедицию (1809–11). Письма-отчеты Ермолаева А.Н.Оленину свидетельствуют о высоком профессионализме первого русского палеографа, умевшего отличать подлинники от подделок. Его выводы о рукописи «Слова о полку Игореве» — надежное подтверждение подлинности текста, принадлежавшего А.И.Мусину-Пушкину. Крупнейшие коллекции древних рукописей находятся в Российской государственной библиотеке, в Российской национальной библиотеке, в Государственном историческом музее, в Библиотеке Академии наук.

Лит.: *Черепнин Л.В.* Русская палеография. М., 1956; *Жуковская Л.П.* Развитие славяно-русской палеографии. М., 1963; *Тихомиров М.Н., Муравьёв А.В.* Русская палеография. М., 1966; *Щепкин В.* Русская палеография. 2-е изд., М., 1967; *Рейсер С.А.* Палеография и текстология нового времени. М., 1970. *Н.И.Пак*

ПАЛЕ́Я (греч. palaia diathēkē — Ветхий Завет) — группа средневековых литературных энциклопедических памятников, в основе которых — изложение событий ветхозаветной истории. Время создания и происхождение П. (ее редакций и разновидностей) неизвестно: одни исследователи считают ее южнославянским переводом с греческого (греческий вариант П. неизвестен), другие предполагают, что она создана в Болгарии в 10–11 вв., третьи относят ее к творчеству древнерусских книжников и датой создания называют 13 в. Различают П. толковую, хронографическую и историческую. Вопрос о соотношении редакций не решен, при этом есть основания рассматривать каждую редакцию как самостоятельное произведение. П. толковая («Толковая Палея яже на иудея»), или П. первой редакции, содержит рассказ о ветхозаветных событиях по первым восьми книгам Библии и богословско-символический комментарий к нему, который носит характер полемики с иудаизмом и мусульманством. Текст П. насыщен апокрифическим материалом (*Апокрифы*). Первая часть толковой П. посвящена рассказу о первых шести днях творения с обширными толкованиями, опирающимися на «*Шестодневы*» и «Физиологи». Вторая часть толковой П. посвящена истории человека «от Адама». Толкования П. преследуют определенные цели: во-первых, показать, что ветхозаветные события — лишь прообраз и подготовка Нового Завета (напр., ребро Адама, из которого была сделана Ева, — прообраз ребра Христа, прободенного копьем воина), а во-вторых, доказать превосходство Нового Завета над Ветхим (напр., как Авраам прогнал Агарь с Измаилом, т.е. свою рабу с ребенком после рождения Саррой, т.е. своей женой, Исаака, так и Христос отверг Ветхий Завет). П. хронографическая (различают Полную и Краткую) возникла, по мнению большинства исследователей, в результате переработки толковой П. и внесения в нее дополнения из Хроники Георгия Амартола. Т.о., хронографическая П. повествует о событиях всемирной истории до 10 в. Историческая П. («Книга бытия небеси и земли», «Очи палейныя») отличается от толковой и хронографической: в исторической П. излагается ветхозаветная история (до царя Давида включительно) с большими отступлениями от Библии и апокрифическими дополнениями. В исторической П. почти нет богословско-символических комментариев и сопоставления Ветхого и Нового Завета, она более доступна и по содержанию. Историческая П. была широко распространена в древнерусской книжности

и отразилась в устном народном творчестве (напр., заимствованный фольклором образ богатыря Самсона, имеющего на голове семь волос, наделенных таинственной силой). П. до появления на Руси полного перевода Библии в 16 в. фактически заменяла ее и оказала большое влияние на древнерусскую живопись и церковную словесность.

Лит.: *Истрин В.М.* Редакции Толковой Палеи // Известия ОРЯС АН. 1905. Т. 10. Кн. 4; 1906. Т. 2. Кн. 1–3; *Станков Р.* Историческая палея — памятник болгарской культуры // Palaeobulgarica-Старобългаристика. 1986. № 4. *О.В.Гладкова*

ПАЛИМПСЕ́СТ (греч. palimpsēston — выскобленный для нового текста) — рукопись на пергаменте, папирусе или коже поверх смытого или соскобленного текста. Благодаря выявлению первичных текстов П. стали известны не сохранившиеся в ином виде памятники древности.

Лит.: *Люблинская А.Д.* Латинские палимпсесты V–VIII вв. // Археологический ежегодник за 1965. М., 1966.

ПАЛИНДРО́М см. *Перевертень.*

ПАЛИНО́ДИЯ (греч. palinōdia — перепев) — покаянное стихотворение, пересмотр того, что утверждалось поэтом ранее. Первая П. принадлежит древнегреческому поэту Стесихору (ок. 600 до н.э.), автору поэм «Елена» и «Разрушение Трои». Сначала он отнесся с суровым порицанием к похищению Елены как причине Троянской войны, а затем изобразил, что похищена была не Елена, а ее призрак. Эта переработка стала основанием для легенды, будто поэт был лишен зрения Афродитой за то, что представил Елену изменницей своему мужу Менелаю, но после того, как Стесихор написал П., зрение было ему возвращено. Дидактическая поэма «Средства от любви» (1 в. до н.э.) Овидия — П. его же «Науки любви» (ок. 20 до н.э.). П. часто встречается в любовной лирике. Дж.Чосер, изобразив неверность Хризеиды в поэме «Троил и Хризеида» (ок. 1385), пишет «Легенду о славных женщинах» (ок. 1387), в которой дает обет каждый год писать по поэме в честь женщины, сохранившей верность в любви. В русской литературе примером П. может служить стихотворение А.С.Пушкина «В часы забав иль праздной скуки...» (1830), написанное после критики митрополитом Филаретом его стихотворения «Дар напрасный, дар случайный...» (1828). *А.Н.*

ПАЛЛИА́ТА (лат. palliata (fabula) — одетая в греческий плащ-паллиум драма) — один из видов древнеримской *комедии*. П. является адаптацией для римской сцены новой аттической комедии, при этом (в отличие от *тогаты*) в П. сохраняются греческие персонажи и греческая обстановка действия. Сюжеты, характеры и структура в П. в целом такие же, как и в новоаттической комедии. Как и греческая комедия, П. была музыкальной драмой и имела исключительно стихотворную форму, поэтому древние авторы называют П. «поэмой» или «песнью». Термин «П.» был введен римским ученым Варроном (середина 1 в. до н.э.), но в древности он становится употребительным только у поздних грамматиков (Диомед, 4 в.) и комментаторов (Элий Донат, 3 в.), а П. называлась просто comoedia. Начало П. восходит к 240–230 до н.э., все полностью сохранившиеся тексты были написаны между 205 и 160; к середине 2 в. до н.э. жанр П. приходит в упадок, и в дальнейшем на сцене представлялись преимущественно творения старых поэтов. До нас дошли: 20 комедий Тита Макция Плавта (ок. 250–184), 6 — Публия Теренция и множество *фрагментов* (всего ок. 100 названий) произведений других комедиографов, включая вероятного создателя жанра — Гнея Невия (вторая половина 3 в. до н.э.). Каждая комедия-П. является переработкой какой-либо аттической комедии, при этом, хотя римские драматурги обращались с оригиналами с большой свободой, внося изменения и в трактовку характеров, и в развитие фабулы, публика хотела видеть в П. не свободное подражание, а точный перевод. Поэтому во многих прологах к П. есть прямые указания на греческий прототип, в других случаях название греческой комедии, вероятно, объявлялось перед началом представления. История и теория жанра разработана римскими учеными 2–1 вв. до н.э. под влиянием «Поэтики» Аристотеля и александрийской филологии. По характеру сценического действия комедия разделялась на статичную, подвижную и смешанную; переживания и потрясения должны быть умеренными, развязка — счастливой; все имена комических персонажей должны быть говорящими. Сохранившийся список лучших комедиографов (из поэмы Волкация Седигита «О поэтах», ок. 100 до н.э.) включает 10 имен, первые три: Цецилий Стаций (ок. 220–168), Плавт, Невий; Теренций занимает шестое место. Актеры играли П. в масках (вопреки свидетельствам поздних римских писателей), число актеров, точно неизвестное, вероятно, не превышало пяти.

Лит.: *Duckworth G.E.* The nature of Latin comedy. Princeton, 1952; *Schutter K.H.E.* Quibus annis comoediae plautinae primum actae sunt quaeritur. Groningen, 1952; *Marmorale E.V.* Naevius poeta. Firenze, 1953; *Klose D.* Die Didaskalien und Prologe des Terenz. Freiburg, 1966; *Wright J.* Dancing in chains: The stylistic unity of comoedia palliata. Rome, 1974; *Sandbach F.H.* The comic theatre of Greece and Rome. L., 1977.

А.Е.Кузнецов

ПАМФЛЕ́Т (англ. pamphlet — листок, который держат в руках, от греч. имени собственного из лат. названия комедии 12 в. «Pamphilius seu de amore») — жанр *публицистики*, для которого характерно резкое и экспрессивное обличение, направленное не против отдельных фактов, а против целой политической, государственной, философской или эстетической системы, либо конкретных влиятельных в обществе деятелей (политиков, социологов, ученых, литераторов). Как правило, П. преследует агитационную цель, поэтому он всегда тенденциозен, общедоступен, рассчитан на непосредственную реакцию широкой публики. Образцы публицистического П.: «Ареопатика» (1644) Дж.Милтона, «Сказка бочки» (1704) Дж.Свифта, «Трактат о веротерпимости» (1763) Вольтера, «Что такое третье сословие?» (1789) Э.Ж.Сьейеса, «Не могу молчать» (1908) Л.Н.Толстого, «Город желтого дьявола» (1906) М.Горького, «Ненависть» (1933) Г.Манна. Когда П. содержит заведомо ложное обвинение, он называется *пасквилем*. Наряду с чисто публицистическими П. существуют остросатирические литературные произведения, которые тоже принято считать П.: в них сильна публицистичность и историческая конкретность обличения, а построение характеров и сюжета мотивируется не их собственной логикой, а авторской идеей-замыслом. Образцы таких сатирических произведений: «Путешествие Гулливера» (1726) Дж.Свифта, «Багровый

остров» (1928) М.Булгакова, «Карьера Артуро Уи» (1941) Б.Брехта, «Гимн судье» В.Маяковского (1915).

Обличения сатирического и публицистического характера были известны еще в античности. До нас дошли речи и сатиры Плутарха, Тацита, Варрона, Демосфена, однако классический П., возродивший традиции античной сатиры, был создан в эпоху *Возрождения*. Гуманисты выработали некоторые характерные особенности П. этого периода: обращение к условно-панегирической («Похвала Глупости», 1509; изд. 1511, Эразма Роттердамского) или автопортретной («Письма темных людей», 1515–17) манере; развернутая картина окружающей действительности; заданность моральных критериев; пародирование схоластической риторики. На протяжении дальнейшей истории развития П. выступал средством политической или литературной борьбы, являясь, как правило, оружием прогрессивных сил. В период буржуазных революций в странах Европы П. принял более политически заостренные, но менее дидактичные и нравоучительные формы. Таковы были в английской литературе «Чистокровный англичанин» (1701), «Кратчайший путь расправы с диссентерами» (1702) Д.Дефо, «Письма суконщика» (1723–24) Свифта; во французской литературе «Русский в Париже» (1760) Вольтера, «Жак-фаталист» (1773) Д.Дидро. В 19 в. П. создавали В.Гюго («Наполеон Малый»,1852), Э.Золя («Я обвиняю», 1898). Примерами русского публицистического П. могут служить «Философическое письмо» (1836) П.Я.Чаадаева, «Письмо к Гоголю» (1847) В.Г.Белинского. В советской литературе П. писали М.Кольцов, В.Катаев, И.Эренбург, Л.Леонов.

Лит.: *Бутман Н.В.* Семантико-стилистические особенности жанра памфлета. М., 1990. *Е.А.Бекназарова*

ПА́МЯТЬ ЖА́НРА — понятие, сформулированное М.М.Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) в связи с исследованием жанровых истоков полифонического романа и имеющее непосредственное отношение к концепции жанра как «зоны и поля ценностного восприятия и изображения мира» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 471), а также мысли о том, что именно жанры являются главными героями истории литературы, обеспечивающими преемственность ее развития. Жанр, по Бахтину, «живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития» (Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 122). П.ж. раскрывается в целостной, но двоякой соотнесенности: 1) как относящаяся к собственно жанру и синонимичная понятиям «логика жанра» и «жанровая сущность»; 2) как относящаяся к жизни литературы «объективная форма» сохранения ее традиций. П.ж. подразумевает реализацию в *большом времени* изначально заложенных в жанре возможностей смысла — того, чем было «чревато» его прошлое; при этом чем более высокого и сложного уровня достиг жанр, тем ярче проступают в нем черты архаики, определявшие его в момент зарождения, т.е. «тем он лучше и полнее помнит свое прошлое» (Там же. С. 139). Отсюда ясно, что «память» имеют лишь жанры, способные к понимающему овладению действительностью, представляющие собой «форму художественного видения и завершения мира» (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 171), — такие, которые стали результатом отвердения в жанровую форму некоторого существенного ценностно-смыслового жизненного содержания. Именно таковым, по мысли Бахтина, явился возникший в эпоху кризиса мифологического сознания и адекватно отразивший особенности своего времени жанр *мениппеи* — один из истоков полифонического (см. *Полифония*) романа Достоевского. «Достоевский подключился к цепи данной жанровой традиции там, где она проходила через его современность... Не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи» (Проблемы поэтики Достоевского. С. 139–140), возродившейся и обновившейся в творчестве писателя. П.ж. осмысляется Бахтиным как понятие *исторической поэтики*, ибо относится к истории жанра, позволяя связать воедино разные ее этапы. Она объясняет жизнь жанра в веках, будучи определяющей тождество жанра самому себе глубинной характеристикой, залогом единства жанра в многообразии его исторических форм. Как сущностная жанровая категория П.ж. не есть, вместе с тем, его дефиниция. Более того, она принципиально противопоставлена традиционно-риторическому способу выделения жанра: «описывающий нечто в такой-то форме»; закономерности ее — совершенно иного уровня, чем единственно доступные поэтике под знаком риторики чисто литературные, налично-общие закономерности: они лежат на границе литературы и внехудожественной реальности, где и строит свою концепцию жанра Бахтин. Без осознания специфики этой концепции понятие П.ж. не может быть результативно использовано. *Т.Г.Юрченко*

ПАНЕГИ́РИК (греч. panēgyrikos (logos) — всенародная речь), э н к о м и й (греч. enkomion — восхваление). — 1. Литературный жанр: хвалебная речь. В европейской литературе П. появляется в Греции 5 в. до н.э., когда вошло в обычай произносить на многолюдных празднествах торжественные речи, часто (но не всегда) посвященные восхвалению данного города, местного божества, павших бойцов и т.п. Название «П.» впервые дал в своей знаменитой речи, опубликованной ок. 380 до н.э., ритор Исократ; оно закрепилось за хвалебным красноречием, хотя в самой речи Исократа хвалебных мотивов немного. Техника П. усиленно разрабатывалась античной риторикой: выделялись разные виды П. (похвала царям, богам, городам, животным и пр., речи приветственные, поздравительные, утешительные и пр.) и систематизировались различные мотивы П. (так, в восхваляемом человеке отдельно разбирались качества телесные и духовные, действия на войне и в мирное время). Аналогично П. строился противоположный ему риторический жанр — поношение, или *инвектива*. Очень рано приобрели популярность П. парадоксальные («Похвала Бусирису», мифическому царю-злодею) и пародические («Похвала лысине»). В поздней античности наряду с традиционными похвалами городам и богам (речи Диона Хрисостома, Элия Аристида) получили распространение похвалы императорам («Панегирик Траяну» Плиния Младшего). В средние века с помощью приемов П. составлялись похвальные слова святым и другие произведения автобиографической литературы (см. *Жития*). В эпоху *Возрождения* П. отдельным городам и правителям (по образцу позднелатинских П.) были важным публицистическим средством; к этому же времени относится лучший образец пародиического П. — «Похвала Глупости» (1509) Эразма Роттердамского.

В эпоху *классицизма* 17–18 вв. на службе королевского абсолютизма П., прославляющий монарха, достигает расцвета, выдвигая таких мастеров, как Ж.Б.Боссюэ и Ж.Б.Массийон во Франции, Ф.Прокопович, М.В.Ломоносов в России и др. Затем П. как литературный жанр быстро вырождается. 2. В более широком смысле П. называют всякое восхваление независимо от жанра, в котором оно выражено (литературная категория, противоположная *сатире*). Наиболее сильно выступают черты П. в жанре *оды*, но их можно наблюдать и в любом другом жанре. В 19 в. слово «П.» приобрело преимущественно ироническое значение как неоправданное восхваление в любой художественной или публицистической форме. В 20 в. такой П. распространялся в обстановке политических режимов личной власти. *М.Л.Гаспаров*

ПАРА́БОЛА (греч. parabolē — сравнение) — иносказательное нравоучение, *притча*. Известны античные П. у Менения Агриппы; много П. в христианской литературе, в частности, в Новом Завете (напр., П. о блудном сыне). «Книга парабол» входит в «Западно-восточный диван» (1819) И.В.Гёте. В литературе *романтизма* — рассказ аллегорического характера («Тень», 1835, Э.По). В литературе 20 в. П. — многозначное иносказание в прозе и драме: «Процесс» (1915) Ф.Кафки, «Старик и море» (1952) Э.Хемингуэя, «Женщина в песках» (1962) Кобо Абэ.

Лит.: *Elm Th.* Die moderne Parabel: Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte. München, 1982.

ПАРАДО́КС (греч. paradoxos — неожиданный) — суждение, расходящееся с общепринятым, традиционным мнением. Многие П. облечены в форму остроумного *афоризма*. Цицерону принадлежит философско-риторическое сочинение «Парадоксы стоиков» (43 до н.э.). Среди известных авторов П. были Ф.де Ларошфуко, Ж.де Лабрюйер, Д.Дидро, Г.Гейне, А.Франс, О.Уайлд, Б.Шоу. На П. основаны некоторые *пословицы* («Тише едешь — дальше будешь»; «Акуля! Что шьешь не оттуля? — А я, матушка, еще пороть буду»). У.Шекспиру принадлежит П. о смысле П.: «Старые милые парадоксы существуют для того, чтобы смешить дураков» («Отелло», 1604, II, 1). См. также *кончетто*, *оксюморон*.

ПАРАЛЛЕЛИ́ЗМ (греч. parallēlos — находящийся или идущий рядом) — тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста, которые, соотносясь, создают единый поэтический образ. Пример:

Ах, кабы на цветы не морозы,
И зимой бы цветы расцветали;
Ох, кабы на меня не кручина,
Ни о чем-то бы я не тужила.

П. издавна распространен в народной поэзии (особенно — параллельные образы из жизни природы и человека); рано был освоен и письменной литературой (на нем во многом основан поэтический стиль Библии); иногда он осложняется вводом отрицания (отрицательный П.) или обратным порядком слов (см. *Хиатус*). Разработкой П. являются три древнейшие фигуры греческой риторики: *изоколон*, *антитеза*, гомеотелевтон (подобие окончаний в членах, зародыш рифмы). По аналогии с описанным словесно-образным П. говорят о словесно-звуковом (*аллитерация*, *рифма*; «Забором крался конокрад, / Загаром крылся виноград» — Б.Л.Пастернак), ритмическом (строфа и *антистрофа* в древнегреческой лирике), композиционном (параллельные сюжетные линии в романе) П. *М.Л.Гаспаров*

ПАРАФРА́З(А) (греч. paraphrasis — описание) — пересказ, переложение текста другими словами (часто — прозы в стихи или стихов в прозу; иногда — сокращенно или расширенно); традиционное упражнение по развитию речи. В литературе на П. построены жанры *подражания*, *пародии*, пересказа (напр., для детей), но сам термин редок (пример: «Три оды Парафрастические», 1743, М.В.Ломоносова, В.К.Тредиаковского и А.П.Сумарокова — книжка со стихотворными переложениями 143-го псалма тремя поэтами). Не путать с *перифразом*. *М.Л.Гаспаров*

«ПАРИ́ЖСКАЯ НО́ТА» — не оформленная организационно поэтическая школа, ориентирующаяся на требования, предъявляемые поэзии Г.Адамовичем. Противостояла другим школам в эмигрантской довоенной поэзии: *«Перекрестку»* (1928–37), которому были близки творческие позиции В.Ходасевича, *«Кочевью»* (1928–39), руководимому М.Слонимом, *«Скиту поэтов»* (1922–40), возглавляемому А.Бемом. Точного определения «П.н.» не дал ни сам Адамович, ни его приверженцы, ни литературоведы, исследовавшие позднее поэзию эмиграции. Один из наиболее ярых адептов и пропагандистов «П.н.» — Ю.Иваск — писал, что это не была школа в обычном смысле, но «лирическая атмосфера», а главную заслугу Адамовича усматривал именно в том, что тот «сумел создать литературную атмосферу для зарубежной поэзии» (Иваск Ю. О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал. 1950. № 23. С. 196). Он же повторял, что это была в первую очередь «нота Адамовича». Даже литературные недруги склонны были считать Адамовича «духовным отцом этого «парижского» направления» (Бем А. В тупике // Меч. 1936. 5 апреля). В строгом смысле слова к «П.н.» можно отнести, кроме самого Адамовича, поэтов А.Штейгера и Л.Червинскую. Но реальное воздействие «ноты Адамовича» было гораздо шире, следы ее влияния заметны у многих молодых поэтов эмиграции, в т.ч. и принадлежавших к оппозиционным лагерям. Отсвет «П.н.» лежит на стихах сверстников и соратников Адамовича — Г.Иванова, Н.Оцупа, а также Д.Кнута, В.Смоленского, Б.Поплавского, Ю.Мандельштама, Ю.Терапиано, Иваска, И.Чиннова, А.Гингера и др. По мнению В.Яновского, без Адамовича «не было бы парижской школы русской литературы. Я говорю «школы литературы», хотя сам Георгий Викторович брал на себя ответственность (и то неохотно) только за «парижскую ноту» в поэзии. Это недоразумение. Его влияние, конечно, перерастало границы лирики. Новая проза, публицистика, философия, теология — все носило на себе следы благословенной «парижской ноты» (Яновский В. Ушел Адамович // Новое русское слово. 1972. 26 марта). Адепты «ноты», в отличие от участников «Перекрестка» и «Скита поэтов», не выпускали коллективных сборников, не устраивали регулярных мероприятий и не имели своей прессы. Их литературная жизнь протекала преимущественно на Монпарнасе, оставаясь в разговорах, и писаной истории «П.н.» не имеет. Все, что от нее осталось, помимо проповеди, неявно выраженной в многочисленных статьях Адамовича, а еще больше в частных беседах, — публикации в периодике и сборники стихов Ада-

мовича, Штейгера и Червинской, а также многочисленные полемические отзывы в эмигрантской печати. Автором термина обычно называют Б.Поплавского, и вполне вероятно, что авторство ему и принадлежит, но в печати слова «парижская школа» впервые появились в статье Адамовича: «Мне недавно пришлось в первый раз слышать выражение: «парижская школа русской поэзии». Улыбку сдержать трудно. Но улыбаться, в сущности, нечему. Это верно, парижская школа существует, и если она по составу своему не целиком совпадает с Парижем, то все-таки географически ее иначе определить нельзя» (Звено. 1927. 23 января). Поплавский употребил эти слова в печати тремя годами позже: «Существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная. Я чувствую в этой эмиграции согласие с духом музыки» (Числа. 1930. № 2/3. С. 310–311). Термин быстро прижился и уже в 1930-е широко употреблялся в газетных полемиках. Литературную борьбу с умонастроениями «П.н.» одновременно повели лидеры противостоящих ей поэтических групп в эмиграции, особенно серьезно возражали Ходасевич и Бем. Очень огрубленно это можно представить как спор с непроясненной метафизикой «П.н.», с одной стороны, приверженцев традиции, делавших упор на мастерство («Перекресток»), а с другой стороны, — приверженцев новизны (группа Бема).

Приемы, которыми пользовались поэты «П.н.», впервые суммировал Бем: «Приглушенные интонации, недоуменно-вопросительные обороты, неожиданный афоризм, точно умещающийся в одну-две строки, игра в «скобочки», нарочитая простота словаря и разорванный синтаксис (множество недоговоренных и оборванных строк, обилие вводных предложений — отсюда любимый знак — тире) — вот почти весь репертуар литературных приемов «дневниковой поэзии» (Бем А. Поэзия Л.Червинской // Меч. 1938. 1 мая). Позже о том же писал Иваск, добавляя необходимые «метафизические» акценты: «Простота в изложении, размышления о самом главном, тоска и порывы Анненского — вот слагаемые парижской ноты Адамовича и его друзей» (Иваск Ю. Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции / Под ред. Полторацкого Н.П.Питтсбург, 1972. С. 46). Основополагающий формообразующий принцип стихов, написанных поэтами «П.н.», — выразительный аскетизм во всем: в выборе тем, размеров, в синтаксисе, в словаре. «Если поэзию нельзя сделать из материала элементарного, из «да» и «нет», из «белого» и «черного», из «стола» и «стула», без каких-либо украшений, то Бог с ней, обойдемся без поэзии!» (Адамович Г. Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 78). Один из наиболее излюбленных поэтами «ноты» стихотворных размеров — пятистопный *ямб*, впервые в русской поэзии появившийся в таком изобилии и ставший основным размером поэтов «ноты», их фирменным знаком. Этот размер лучше всех других подходил целям «ноты», позволяя передавать все нюансы, выражать мельчайшие оттенки чувств этой дневниковой поэзии. По аналогии с «П.н.» Иваск после второй мировой войны пытался выделять «американскую ноту» «в поэзии некоторых поэтов, переселившихся в Америку» (Иваск Ю. Поэзия «старой» эмиграции. С. 68). *О.А.Коростелёв*

«ПАРНÁС» (фр. Parnasse) — французская литературная группа второй половины 19 в. Те, кто стали впоследствии называться «парнасцами» (от названия горы в Дельфах, где пребывали музы и Аполлон), поначалу встречались в небольших кафе на «левом берегу» и салонах Мадам де Рикар и Нины де Каллиас. Молодые поэты публиковали свои произведения в эфемерных журналах «Ревю фантэзист» (учрежденном Катюлем Мендесом в 1861— 9 месяцев), «Ревю дю прогре» (выпускавшемся Л.Х.де Рикаром в 1863–64), в еженедельнике «Арт» (1865–66). В 1866 вышел сборник «Новые стихотворения», где опубликовали свои стихи ок. 40 поэтов, в т.ч. Леконт де Лиль, Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Теофиль Готье, Жозе Мари Эредиа, Теодор де Банвиль, а также молодые авторы Поль Верлен и Франсуа Коппе. Сборник имел успех, о стихотворениях «Грустный мадригал» Бодлера, «Окна» Малларме, «Моя мечта» Верлена много говорила пресса. Издатель Альфонс Лемер решился опубликовать отдельные сборники стихотворений Верлена и Коппе. Идеальный образ поэта-парнасца определил еженедельник «Арт», представивший его как «серьезного мыслителя, способного на громкие замыслы, выражающего свои концептуальные идеи с помощью смелых и неспешно оформляющихся образов». Поэт-парнасец связан с романтиками, но противостоит им «своим спонтанным вдохновением, своей болтливой музой, своими легкими и не всегда точно рифмованными стихами». Образцовым поэтом этого направления стал Леконт де Лиль (1818–94), автор «Варварских стихотворений» (1862) и «Трагических стихотворений» (1884). Проповедуя невозмутимость и бесстрастность стихотворца, он стремился добиться наивысшего выражения собственного «я». В отличие от романтиков, не перестающих нагнетать страсти и отчаянье, Леконт де Лиль пытался точно и холодно воссоздавать древнюю историю, «слышать голоса прежних цивилизаций». В сонете «Вожаки» он с пафосом отказывался передавать на суд «плотоядной толпы» свою боль и увлечения. Идеи о литературе де Лиль изложил в двух предисловиях к «Античным стихотворениям» (1852). Современная романтическая литература ему не нравится. Искусство не может иметь практической цели, оно не может заниматься морализированием. Его предметом является Прекрасное. Но Прекрасное не служит Правде. Прекрасное и Правда лишь имеют общую вершину, где сходятся их пути, проходящие в «мутных вихрях иллюзий и кажимостей». Если у поэта есть задача, то она заключается в создании Прекрасного с помощью сложных гармонических комбинаций поэтических строк, цветов и звуков, с помощью чувств, размышлений, науки и фантазии. Все, что произведено только с помощью ума, не может быть предметом искусства. Красота искусства и определит в конце концов его мораль.

Размышления о новой поэзии Теодора де Банвиля (1823–91) содержатся в его «Небольшом трактате о французской поэзии» (1872), где он пытается дать несколько уроков поэтического ремесла. Автор феерических комедий и новелл на темы истории, для современников де Банвиль был «акробатом стиха». Клоун — его излюбленная аллегорическая фигура. Порою стихи поэта отмечены юмором , но основная мысль его трактата и его поэзии заключается в том, что искусство и мастерство изображения суть одно и то же. В 1869 ежемесячно стал выходить сборник «Современный Парнас», просуществовавший, однако, недолго. Третий «Современный Парнас» вышел в 1876. Французская крити-

ка считает, что парнасцы существовали как относительно монолитная группа вплоть до появления сборника «Трофеи» (1893) кубинца Эредиа, где вновь, уже с опозданием, звучит тема античности и Востока, а также групп «Гнусные дяди» и зютистов (от фр. «Zut!» — «К черту!»), которых представляли Шарль Кро и Тристан Корбьер. Обе группы претендовали на то, чтобы возмущать и раздражать читателей, одновременно создавая новые поэтические формы. К зютистам примкнул на некоторое время будущий поэт-символист А.Рембо. К концу 1880-х эстетика «П.» существенно устарела, уступив место новым течениям и веяниям. Т.Готье в сборнике «Эмали и камеи» (1852) выступил как представитель группы «П.». Его стихотворения тяготеют к тому, чтобы «быть изображениями других изображений». Генетически они восходят к эллинистическому жанру экфразы — словесного описания рукотворного предмета, будь то храм, дворец, чаша, статуя или картина.

Лит.: *Martino P.* Parnasse et symbolisme. 1850–1900. P., 1970.

О.В.Тимашева

ПАРО́ДИЯ (греч. parodia — перепев) — в литературе и (реже) в музыке и изобразительном искусстве — комическое подражание художественному произведению или группе произведений. Обычно строится на нарочитом несоответствии стилистических и тематических планов художественной формы; два классических типа П. (иногда выделяемые в особые жанры) — *бурлеска*, низкий предмет, излагаемый высоким стилем («Похищенное ведро», 1614–15, А.Тассони, «Елисей...», 1771, В.И.Майкова), и *травестия*, высокий предмет, излагаемый низким стилем («Морганте», 1478–80, Л.Пульчи, «Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку», 1791–96, Н.П.Осипова). Осмеяние может сосредоточиться как на стиле, так и на тематике — высмеиваются как заштампованные, отставшие от жизни приемы поэзии, так и пошлые, недостойные поэзии явления действительности; разделить то и другое иногда очень трудно (напр., в русской юмористической поэзии 1850–60-х, обличавшей действительность с помощью «перепевов» из А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова). Пародироваться может поэтика конкретного произведения, автора жанра, целого идейного миросозерцания (все примеры можно найти в произведениях Козьмы Пруткова). По характеру комизма П. может быть юмористической и сатирической, со многими переходными ступенями. По объему П. обычно невелики, но элементы П. могут обильно присутствовать и в больших произведениях («Гаргантюа и Пантагрюэль», 1533–64, Ф.Рабле, «Орлеанская девственница», 1735, Вольтера, «История одного города», 1869–70, М.Е.Салтыкова-Щедрина, «Улисс», 1922, Дж.Джойса).

Первые образцы П. появились еще в античности («Война мышей и лягушек», 6–5 в. до н.э.); в средние века широко бытовала П. на библейские и литургические тексты; в дальнейшем почти каждая смена литературных эпох и направлений (*Возрождения*, *барокко*, *классицизма*, *романтизма*, *реализма*, *модернизма*) обычно сопровождалась волной П. В русской литературе наиболее характерные образцы П. (для разных эпох) принадлежат А.П.Сумарокову, А.А.Шаховскому, Н.А.Полевому, И.И.Панаеву, В.С.Курочкину, Д.Д.Минаеву, В.С.Соловьёву, А.А.Измайлову; в русской литературе 20 в. известны пародии А.Г.Архангельского, Арго, З.С.Паперного, А.А.Иванова.

Лит.: *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (К теории пародии). Пг., 1921; *Морозов А.А.* Пародия как литературный жанр // Русская литература. 1960. № 1; *Фрейденберг О.М.* Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6; *Freund W.* Die literarische Parodie. Stuttgart, 1981; *Hutcheon L.* A theory of parody. L., 1985; *Müller B.* Komische Intertextualität: Die literarische Parodie. Trier, 1994.

М.Л.Гаспаров

ПАРОНИМИ́Я, парономазия (греч. para — возле; onomazō — называю) — прием стихотворной речи, основанный на словах, близких по звучанию: «Леса — лысы. / Леса обезлосели, /Леса обезлисели» (В.Хлебников в передаче В.В.Маяковского, 1922).

Лит.: *Бельчиков Ю.А., Панюшева М.С.* Словарь паронимов современного русского языка. М., 1994.

ПАРТИ́ЙНОСТИ ПРИ́НЦИП — один из основных принципов советской тоталитарной идеологии, искусства, литературы, способ воздействия и руководства коммунистической партии в области культуры. Для обоснования П.п. использовалась статья В.И.Ленина «Партийная организация и партийная литература», написанная в ноябре 1905 по частному поводу о подчинении партийной пропагандистской литературы партийному контролю. Подобное требование «направленных убеждений» еще раньше высказывал Н.К.Михайловский, а до него В.Г.Белинский в известном письме Н.В.Гоголю (1847). Вопрос о связи писателя с партией широко обсуждался в русском обществе начала 20 в. Наиболее четко сформулировал это В.В.Розанов в статье «Писатель-художник и партия» в июле 1904: «Литература разделилась на «программы действий» и требует от каждого нового писателя как бы подписи идейного «присяжного листа». — «Подпишись — и мы тебя прославим!» — «Ты отказываешься? Мы — проклинаем тебя!»... Партия вербует, зовет и зовет; вы (единичный писатель) должны ей помогать. А в чем она вам поможет — это не тревожит ее совести; что она вам предложит в качестве яств — об том нет вопроса у публицистических «поваров» (Розанов В.В. Собр. соч. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 178).

С критикой статьи Ленина выступил В.Я.Брюсов, для которого тогда была неприемлема нетерпимость Ленина к инакомыслию по принципу халифа Омара: «Книги, содержащие то же, что Коран, лишние, содержащие иное — вредны». «И поскольку вы требуете веры в готовые формулы, — писал он, — поскольку вы считаете, что истины уже нечего искать, ибо она у вас, — вы враги прогресса, вы наши враги» (Брюсов В. Свобода слова // Весы. 1905. № 11. С. 63, 65). В 1940 вышел сборник «Ленин о литературе», в котором П.п. был уже распространен на всю художественную литературу. Вместо объективного исследования жизненного материала (что именовалось «объективизмом», «беспартийностью» в науке и искусстве) был выдвинут П.п., который стал методологической основой, подменившей все иные подходы в общественных науках. Даже слабая попытка ограничить общетеоретическое значение статьи Ленина конкретно-историческими рамками партийной борьбы тех лет, предпринятая в годы «оттепели» Я.М.Строковым (Вопросы истории. 1956. № 4), вызвала резкую отповедь со стороны официальной

идеологии. Одним из частных примеров П.п. стал приоритет сталинских, а после 1956 ленинских работ, которые были призваны определять методологические и теоретические основы советского литературоведения. Образцом П.п. стали статьи Ленина о Л.Толстом, в которых наследие великого художника и мыслителя оценивается исходя из целей большевистской революции. Книги Толстого интересовали Ленина лишь как отражение («зеркало») пролетарской революции. Отсюда попытка отделить Толстого-мыслителя как «помещика, юродствующего во Христе» («Лев Толстой как зеркало русской революции», 1908) от Толстого-художника. На основе П.п. Ленин в 1913 выдвинул положение о двух культурах в каждой национальной культуре, что было направлено на разрушение целостности культуры и литературы как национального явления и служило целям борьбы с «инакомыслием».

История понятия партийности в несколько иной плоскости восходит к спору немецких поэтов Ф.Фрейлигрaта и Г.Гервега. В стихотворении «Из Испании» (1841) Фрейлигрaт заявил, что «поэт на башне более высокой, чем вышка партии стоит». Гервег в стихотворении «Партия» (1842) выступил против Фрейлигрaта, став, по словам Г.Веерта, «знаменосцем политического направления в литературе». Ф.Энгельс, принявший сторону Гервега, говорил о неизбежной «тенденциозности» в литературе (письмо Минне Каутской 26 ноября 1885). *А.Н.*

ПАРЦЕЛЛЯ́ЦИЯ (фр. parcelle — частица) — фигура мелодики речи, при которой части единого предложения интонационно обособляются как самостоятельные предложения (на письме — знаками препинания):

А все Кузнецкий мост и вечные французы,
Откуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!
Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!..

А.С.Грибоедов. Горе от ума.

М.Л.Гаспаров

ПА́СКВИЛЬ (ит. pasquillo, фр. pasquinade, нем. Pasquill) — произведение клеветнического характера, содержащее заведомо ложные нападки, имеющее целью оскорбить, унизить или скомпрометировать определенное лицо, группу, общественное движение, литературное направление. П. происходит от Пасквино, имени школьного учителя, жившего в 15 в. в Риме, сочинителя ядовитых эпиграмм на разных высокопоставленных лиц. В 1501 была найдена и установлена недалеко от дома Пасквино античная мраморная статуя, на пьедестале которой в день Св.Марка 25 апреля вывешивались *эпиграммы*, саркастические шутки на злобу дня. Статуя получила название Pasquillo, т.е. маленький Пасквино. Прикреплявшиеся к статуе строки были впоследствии изданы. Первоначально П. означал язвительную насмешку. Позднее он слился с понятием злобного и ложного доноса, стал означать клевету, часто анонимную. П. стал одной из причин дуэли А.С.Пушкина. П. иногда близок *памфлету* по обличительному публицистическому стилю. П., в отличие от памфлета, не является нормативным литературным жанром и часто используется в литературной и политической борьбе. *А.О.Тихомирова*

ПАСТИ́Ш (фр. pastiche, ит. pasticcio — опера, составленная из отрывков других опер, смесь) — термин *постмодернизма*, редуцированная форма *пародии*. На первых этапах осмысления художественной практики постмодернизма трактовалась его теоретиками либо как специфическая форма пародии, либо как самопародия. Американский критик Р.Пойриер писал: «В то время как пародия традиционно стремилась доказать, что с точки зрения жизни, истории или реальности некоторые литературные стили выглядят устаревшими, литература самопародии, будучи совершенно не уверенной в авторитете подобных ориентиров, высмеивает даже само усилие установить их истинность посредством акта письма» (Poirier, 339).

Позиция Пойриера близка американскому исследователю И.Хассану, определившему самопародию как самое характерное средство, при помощи которого писатель-постмодернист пытается сражаться с «лживым по своей природной сути языком» и, будучи «радикальным скептиком», находит феноменальный мир бессмысленным и лишенным всякого основания. Поэтому он, «давая нам имитацию романа автором, имитирующим роль автора... пародирует сам себя в акте пародии» (Там же. С. 250). Американский теоретик Ф.Джеймсон дал наиболее авторитетное определение понятия П., охарактеризовав его как основной модус постмодернистского искусства. Поскольку пародия якобы «стала невозможной» из-за потери веры в «лингвистическую норму», или норму верифицируемого *дискурса*, то в противовес ей П. выступает одновременно и как «изнашивание стилистической маски» (т.е. в традиционной функции пародии), и как «нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии... без того не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете» (Там же. С. 114).

Многие художественные произведения, созданные в стилистике постмодернизма, отличаются прежде всего сознательной установкой на ироническое сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений. Голландский исследователь Т.Дан особо подчеркивает тот факт, что постмодернизм как художественный код «закодирован дважды». С одной стороны, благодаря использованию тематического материала и техники «популярного», т.е. массового уровня культуры, произведения постмодернизма, по мысли критика, приобретают рекламную привлекательность предмета массового потребления для всех, даже малопросвещенных людей. С другой стороны, посредством пародийного осмысления более ранних, преимущественно модернистских, произведений благодаря иронической трактовке их наиболее распространенных сюжетов, приемов и техники подачи материала постмодернизм апеллирует к самой искушенной во вкусовом отношении аудитории.

Специфический характер «иронического модуса», или П. произведения постмодернизма определяется в первую очередь негативным пафосом, направленным против иллюзионизма масс-медиа и тесно связанного с ним феномена массовой культуры. Как подчеркивает Дан, постмодернизм стремится разоблачить сам процесс мистификации, происходящий в результате воздействия медиа на общественное сознание, и тем самым доказать проблематичность той картины действительности, которую внушает массовой публике массовая культура.

Термин «П.» возник во Франции в 18 в. как обозначение пародии-мистификации. К жанру П. относится сборник М.Пруста «Пастиш и смесь» (1914), роман Т.Манна «Избранник» (1951). В русской литературе П. в 19 в. называли сочинение, написанное в подражание и не имеющее пародийного оттенка (поэма А.К.Толстого «Дракон», 1875).

Лит.: *Ильин И.* Постмодернизм. От истоков до конца столетия. М., 1998; *Hassan J.* The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature. Urbana, 1971; *Jameson F.* The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act. Ithaca; N.Y., 1981; *Karrer W.* Parodie, Travestie, Pastiche. München, 1977. *И.П.Ильин*

ПАСТОРА́ЛЬ (лат. pastoralis — пастушеский) — понятие, относящееся к произведениям европейской литературы 14–18 вв., развивающим идеи и образы античной *буколики*, а также непосредственного жанрового предшественника — *пастурели* 12–14 вв. Изначально заложенная в буколике возможность выражения смысла, превышающего ее непосредственное тематическое содержание (уже для Феокрита, ученого александрийца, значимо противопоставление природы и культуры), после *эклог* Вергилия становится характерной приметой П. Исполнена намеков и *аллегорий* П. эпохи *Возрождения*: «Этот род сочинения, — писал Петрарка, давая объяснение содержания первой эклоги своих «Буколик» (1346–57), — невозможно понять без разъяснений самого сочинителя» (Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 109). Аллегоризм ренессансной П. сменяется пастушеством маскарадом в литературе 17 в. (см. *Маринизм*, *Гонгоризм*, *Прециозная литература*), с ее подчеркнуто противостоящими «грубой» реальности аристократически-утонченными пастухами и пастушками в камзолах и кружевах. Распространившийся в Европе 18 в. стиль *рококо*, интимо-камерный и игривый, балансирующий на грани наивности и фривольности, с фарфоровыми пастушками в великосветских салонах, пейзажными парками с пастушескими хижинами и фермами (как устроенный в 1780–90-е Марией Фёдоровной в Павловске), культивирующий проникнутые анакреонтическим эстетизированным гедонизмом и изяществом малые поэтические формы — с нимфами, музами, грациями, Вакхом и Купидоном, — апофеоз П., но и последняя страница ее истории: П. превращается в абсолютно условную форму литературной *игры*.

Основными жанровыми формами П. являются пасторальные эклога, *элегия*, *драма*, *роман*. Одним из первых к наследию древней буколической поэзии обращается Данте (1265–1321), затем — Ф.Петрарка (1304–74) и Дж.Боккаччо (1313–75), следовавшие в своих латинских эклогах Вергилию, но значительно углубившие иносказательность жанра. Столетие спустя в Италии создает свои эклоги Джованни Баттиста Спаньоли Мантуанский (1447–1516). Известность получают испанские эклоги Х. дель Энсины (1469–1529) и Гарсиласо де ла Веги (1503–36); в Португалии эклоги пишет Луис де Камоэнс (1524–80); французская эклога 16 в. представлена в творчестве К.Маро и поэтов «*Плеяды*» П.де Ронсара и Р.Белло; в Италии барочный образец жанра дает Дж.Марино (1569–1625). Наиболее ранние опыты пасторальной эклоги в Англии принадлежат А.Барклаю (1476–1552), однако самым удачным произведением стал включивший в себя 12 эклог «Пастушеский календарь» (1579) Э.Спенсера. Среди множества подражаний ему выделяются «Пастушеский венок» (1593) М.Дрейтона и «Британские пасторали» (1613–16) У.Брауна; «Пасторали» (1706) А.Филипса и «Пасторали» (1709) А.Поупа; приемы Спенсера пародийно переосмысляет Дж.Гей («Пастушеская неделя», 1714), автор и непасторальных «Городских эклог» (1720). Сочетанием восточной экзотики с буколическим *топосом* отмечены «Персидские эклоги» (1742) У.Коллинза.

Особое место в истории пасторальной эклоги занимает христианская ее разновидность, имеющая свои истоки как в 4-й эклоге Вергилия, где, вопреки пасторальной традиции, Золотой век помещен не в прошлое, а в будущее и связан с рождением дивного ребенка, так и в пасторальных мотивах евангельских повествований о рождении Христа и притче о добром пастыре, покинувшем стадо из 99 овец ради поисков заблудшей сотой. Пасторально-эмблематичен и жертвенный образ агнца Божия, кровью своей искупающего грехи человечества. Самой распространенной формой христианской П. становится рождественская эклога. Намек на пасторальную интерпретацию Рождества содержится в написанной на латинском языке 11-й эклоге Боккаччо, однако первой полноценной разработкой темы и образцом для подражаний явилась латинская эклога Ф.Патрици «Рождение Христа» (1460). Создаются и целые циклы эклог, в основе которых — разные эпизоды из жизни Спасителя. Таков цикл из 12 эклог — «Священные эклоги» (1485) А.Джерардини. Появляются эклоги и на ветхозаветные темы. Автор 114 латинских эклог на сюжеты Ветхого и Нового заветов — нидерландский поэт Роберт Обризиус (ок. 1540 — ок. 1584/94). В Англии рождественские эклоги пишут Дж.Милтон и А.Поуп. В Германии религиозные «Эклога о кровавом поте Христа», «Эклога, в которой пастухи рано утром славят Господа», «Пастушеская песнь о Христе и воскресение Христа» принадлежат перу Ф.Шпее (1591–1635); во Франции «Священные эклоги» (1659) создает Р.Рапен. От 1-й *идиллии* Феокрита, с ее песней о смерти мифического пастушеского божества Дафниса, подкрепленной «Плачем об Адонисе» Биона (2 в. до н.э.) и «Плачем о Бионе», приписывавшимся Моску (2 в. до н.э.), но принадлежавшим скорее одному из учеников Биона, а также 5-й эклоги Вергилия идет традиция пасторальной элегии-плача об умершем. Дань жанру отдали в Италии — Б.Кастильоне (1478–1529); во Франции — К.Маро (1496–1544); в Англии 16–19 вв. — Спенсер, Милтон, Поуп, Филипс, Гей, П.Б.Шелли. В 20 в. эту традицию продолжил М.Арнолд («Тирсис», 1867).

Начало жанровой традиции пасторальной драмы связывают со «Сказанием об Орфее» (1480) А.Полициано, «Эгле» (1545) Дж.Чинтио, но, особенно, с «Жертвоприношением» (1554) А.де Беккари; за ними последовали «Аминта» (1573) Т.Тассо и трагикомедия Дж.Гварини «Верный пастух» (1580–83). Во Франции пасторальную драму, основанную на сюжете романа О.д'Юрфе «Астрея» (1607–18), пишет О.Ракан («Пастушеские сцены», 1625). Авторами английской драматургической П. стали Дж.Пиль («Суд Париса», 1581), Дж.Лили («Галатея», 1584), Дж.Флетчер («Верная пастушка», 1609), А.Рамзей («Благородный пастух», 1725). Существенное место пасторальные мотивы занимают в английской придворной пьесе-*маске* и в драматургии У.Шекспира («Два веронца», «Бесплодные усилия любви», обе 1594; «Как вам это понравится», 1599).

Пасторальный роман, восходящий, прежде всего, к роману Лонга «Дафнис и Хлоя» (2–3 вв.) и предвосхищенный прозометрической, т.е. сочетающей стихи и прозу, П. «Амето» (1341–42) Боккаччо (автора и пасторальной поэмы «Фьезоланские нимфы», 1344–46), расцветает в творчестве Я.Саннадзаро, «Аркадия» (1504) которого вызывает ряд подражаний: «Диана» (1559) Х.де Монтемайора в Португалии, «Галатея» (1585) М.де Сервантеса и «Аркадия» (1598) Лопе де Веги — в Испании. В большой степени под влиянием «Дианы» пишет во Франции свою «Астрею» д'Юрфе. Пародию на пасторальный роман создает Ш.Сорель («Сумасбродный пастух», 1627–28). Самый значительный английский пасторальный роман — «Аркадия» («Старая Аркадия», ок. 1580; «Новая Аркадия», 1590) Ф.Сидни; ему подражали Р.Грин («Менафон», 1589) и Т.Лодж («Розалинда», 1590).

Немецкая П. получает распространение первоначально в виде зингшпилей и оперы («Дафна», 1627, М.Опица; музыка Г.Шютца). Перу Опица принадлежит и прозометрическая «Пастораль о нимфе Герцинии» (1630). Немецкий пасторальный роман представлен анонимными «Аменой и Амандом» (1632), «Леориандром и Перелиной» (1642); «Адриатической Розамундой» (1645) Ф.Цезена. О популярности пасторальной тематики свидетельствует организованное в 1644 в Нюрнберге поэтическое общество «*Пегницкий пастушеский и цветочный орден*» во главе с Г.Ф.Гарсдёрфером и И.Клаем. В 18 в. П. пишут поэты-анакреотики И.В.Л.Глейм, И.П.Уц, И.Н.Гётц, К. и Я.Шмидты.

Теоретическое осмысление П. начинается с 16 в. (Дж.Вида, «Поэтика», 1527; Ю.Ц.Скалигер, «Поэтика», 1561; предисловие и комментарии к изданному в 1579 «Пастушескому календарю» Спенсера, принадлежащие критику, скрывшемуся под инициалами Е.К.). Однако предметом довольно оживленных литературных споров П. становится со второй половины 17 в., когда намечается ее явный кризис как формы, полностью исчерпавшей свои возможности, условной и нежизнеспособной. Реакцией на барочную П., особенно итальянскую и французскую, явилось выступление Рапена, в предисловии к своим «Священным эклогам» призывавшего вернуться к подражанию античным образцам (прежде всего, Вергилию) и изображению пастухов Золотого века. Против неоклассициста Рапена, в рамках развернувшегося во Франции *Спора о древних и новых*, направляет свое «Рассуждение об эклоге» (1688) рационалист Б.Фонтенель. П. для Фонтенеля — приятная фантазия, удовлетворяющая человеческому стремлению к счастью, спокойной любви и праздности. Поэтому пастухи в П. должны быть не столь примитивны, как в доисторические времена, но и не столь грубы, как современные: они должны быть отмечены печатью культуры. Полемика была продолжена в Англии, где сторонников находит как точка зрения Фонтенеля (Поуп, Гей), так и Рапена (Дж.Аддисон, Т.Тикелл). В Германии по поводу П. высказывается в 1730 И.Х.Готшед, занявший компромиссную позицию: разделяя тезис Фонтенеля о принципиальной фиктивности пастухов, он в то же время солидаризуется с английскими неоклассицистами в требовании большей простоты изображения. К концепции Фонтенеля возвращается в 1746 И.А.Шлегель («О естественном в пасторалях»), но он уже вынужден признать, помимо собственно П., еще и «сельскую поэзию». С выходом в свет в 1756 «Идиллий» швейцарского поэта С.Геснера, принесших ему европейскую популярность, новой судьбой жанра, связанного с пасторальной топикой, и его более распространенным обозначением становится идиллия.

В России пасторальная эклога получает отражение в творчестве А.П.Сумарокова («Еклоги», 1774), а также в песенной книжной поэзии. Образец ее — стихотворение П.М.Карабанова «Сердца приобретаются искренностью» (1786), названное им впоследствии «Искренность пастушки», которое было использовано в пасторальной *интермедии* оперы П.И.Чайковского «Пиковая дама» (1890). Среди обращавшихся к П. русских поэтов — М.М.Херасков (1733–1807), А.А.Ржевский (1737–1804), И.Ф.Богданович (1743/44–1803), В.В.Капнист (1758–1823).

Лит.: *Баткин Л.М.* Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали: («Аркадия» Якобо Саннадзаро) // Проблемы итальянской истории. 1982. М., 1983; *Ганин В.Н.* Поэтика пасторали: Эволюция английской пасторальной поэзии XVI–XVII веков. Oxford, 1998; *Пахсарьян Н.Т.* Миф, пастораль, утопия: К вопросу о дифференциации и взаимодействии литературоведческих понятий // Миф. Пастораль. Утопия. М., 1998; *Зыкова Е.П.* Пастораль в английской литературе XVIII века. М., 1999; Пастораль в системе культуры: Метаморфозы жанра в диалоге со временем / Отв. ред. Ю.Г.Круглов. М., 1999; *Саськова Т.В.* Пастораль в русской поэзии XVIII века. М., 1999; *Чеснокова Т.Г.* Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения. М., 2000; *Greg W.W.* Pastoral poetry and pastoral drama. L., 1906; *Congleton J.E.* Theories of pastoral poetry in England, 1648–1798. Gainnesville, 1952; *Grant W.L.* Neo Latin literature and the pastoral. Chapel Hill, 1965; *Rosenmeyer T.G.* The green cabinet: Theocritus and the European pastoral lyrik. Los Angeles, 1969; *Avalle-Arce J.B.* La novela pastoril española. 2 ed. Madrid, 1974; *Poggioli R.* The oaten flute: Essays on pastoral poetry and pastoral ideal. Cambridge (Mass.), 1975; *Blanchard J.* La pastoral en France aux XIVe et XV siècles P., 1983; *Klein J.* Die Schäferdichtung des russischen Klassizismus. Wiesbaden, 1988; *Chaudhuri S.* Renaissance pastoral and its English developments. Oxford, 1989; *Gutzwiller K.J.* Theocritus' pastoral analogies. Madison (Wis.); L., 1991.

Т.Г.Юрченко

ПАСТУРЕ́ЛЬ, п а с т о р е л а (фр. pastourelle, провanс. pastorela — пастушка) — жанр средневековой куртуазной поэзии французских *труверов* и провансальских *трубадуров* малой формы, получивший широкое распространение в Европе в 12–14 вв. и имевший как фольклорные, так и литературные корни; рыцарский вариант античной *буколики* и ближайший предшественник *пасторали* Нового времени. П. представляет (обычно в форме диалога) сцену встречи на лоне прекрасной природы (традиционный идиллический *топос* — идеальный ландшафт) героя, как правило, рыцаря, с точки зрения которого излагаются события, и пастушки, которую он пытается соблазнить. Иногда эта попытка не удается (рыцарь получает оскорбления, иногда его бьют или пастушка ловко ускользает), иногда он овладевает пастушкой с ее согласия или без оного. Кроме этих двух действующих лиц, в сюжет бывает включен влюбленный в пастушку пастух; П. может описывать сельский праздник или ссору поселян; предметом П. может стать и беседа рыцаря с пастухом. В северофранцузском варианте жанра, по сравнению с исходным провансальским, более развит повествовательный сюжет, менее остроумны и ироничны диалоги, пастушка же, как правило, весьма сговорчивей.

Происхождение жанра связывают с творчеством провансальского поэта Маркабрю (ок. 1150). Крупнейшими поэтами, разрабатывавшими П., были во Франции

н Бодель (ок. 1165–1210) и Жан Фруассар (ок. 1337 — ле 1404); в Германии — Готфрид фон Нейфен (1200–55) свальд фон Волькенштейн (1377–1445); в Италии . обращались Гвидо Кавальканти (1250–1300) и Фран- Саккети (1332–1400). П. оказала влияние на другие ры, в частности, на написанную французским по- м и композитором Адамом де ла Алем «Игру о Ро- е и Марион» (1283), представляющую собой дра- ургическую версию П. Напоминает П. и один из зодов «Королевы фей» (кн. 6.9–12; 1596) Э.Спенсе- где действует пастушка Пасторелла. С традицион- і П. ассоциируется сцена ухаживания Фердинанда за рандой в «Буре» (1612) У.Шекспира. П. включил ое оперное либретто «Деревенский философ» (1754) ольдони.

Лит.: *Шишмарёв В.* Лирика и лирики позднего средневековья: рки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911; *Ма- ина И.Г.* Древнейшая лирика Европы. М., 1999. Кн. 2; *Jones W.P.* pastourelle. Cambridge (Mass.), 1931; *Zink M.* La pastourelle, poésie iklore au Moyen-Âge. P., 1972. *Т.Г.Юрченко*

ПАТЕРИ́К (греч. и лат. pater — отец) — общее на- ние для сборников рассказов о жизни монахов и от- льников, прославившихся особым благочестием, кже название сборников их изречений. Патериковый сказ часто невелик, в его основе — занимательный жет, насыщенный чудесами и фантастическими робностями — о борьбе отшельников или монахов есами, принимающими самые невероятные обличия, ють до ангельского, о животных, служащих монахам, уховных подвигах монахов, прославивших свою оби- ь. В отличие от *жития*, патериковая легенда расска- ает не о всей жизни подвижника, а лишь о наиболее чительном, с точки зрения автора, ее эпизоде. П. при- ди незамысловатость и трогательность повествования, оченность формы, разработка вечных и бродячих ли- атурных сюжетов, психологическая мотивированность ведения героев. П. известны с 5 в.: «Лавсаик» Палла- ı, епископа Еленопольского, написанный им о под- никах Египта, Сирии и Палестины (название «Лав- к» произошло от имени Лавса, одного из вельмож, орому автор посвятил свое творение), «Римский П.», «Собеседник», папы Григория Великого (6 в.), «Ли- нарь» («Цветник»), или «Синайский П.», Иоанна сха (7 в.). Известны переводы П. на коптский, сирий- й, латинский, армянский, грузинский и другие языки. ень рано (до середины 10 в.) переводы разных П. по- лись у южных славян, где эти сборники еще называли гечниками» и «Старчеством». На Руси уже с 11 в. были естны «Египетский П.» (созданный на основе сбор- а «История египетских монахов» и «Лавсаика»), «Си- йский» и «Римский» П. По образцу переводных в Древ- Руси были созданы Киево-Печерский П. (13 в.), поколамский П. (16 в.), Соловецкий П. (конец 16 в.). лияние П. сказалось на многих памятниках оригиналь- древнерусской литературы («Изборник 1076 г.», итие Феодосия Печерского» и др.), многие патери- ые новеллы вошли в состав *Пролога*. К сюжетам П. ращались Н.С.Лесков, Л.Н.Толстой, В.М.Гаршин, Франс.

Лит.: *Федер В.Р.* Сведения о славянских переводных патериках // одические рекомендации по описанию славяно-русских рукопи- для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. М., 1976. ч. Ч. 1. *О.В.Гладкова*

ПАТРИ́СТИКА (греч., лат. pater — отец) — совокупность сочинений «отцов церкви» — греко-римских философов-богословов 2–8 вв. Главным содержанием П. было обоснование церковной догматики и организация христианской церкви; отсюда — непримиримость некоторых «отцов церкви» к иноверцам, неизбежно сопутствовавшая их острой борьбе с «ересями» и остатками язычества. Литературное и историко-культурное значение П. определяется тем, что в значительной мере благодаря ей в средние века не были забыты и потеряны культурные ценности Древнего мира, что она стала одним из истоков средневековых христианских литератур (в первую очередь, Византийской литературы и *Латинской литературы*). С П. вошли в литературу такие прозаические жанры, как полемическая философская речь, богословский трактат-рассуждение, экзегеза (толкование на Библию), *проповедь* (гомилия), похвальное слово (энкомий, или *панегирик*), *послание*. Наряду с философско-дидактическими жанрами создатели П. писали *жития*, духовные *гимны*, *исповеди* (Августин). Многие из них прославились как ораторы или поэты (Григорий Назианзин, Амвросий Медиоланский, Иоанн Златоуст, Иоанн Дамаскин). Расцвет П. приходится на 4–5 вв. и связан с именами Афанасия Александрийского, Василия Кесарийского (Великого), Григория Назианзина, Григория Нисского, Иоанна Златоуста и неизвестного автора «Ареопагитик» — на Востоке, Амвросия Медиоланского, Иеронима, Августина, папы Григория I — на Западе. Обычно период П. в истории христианской культуры ограничивают в греческой литературе творчеством Иоанна Дамаскина, в латинской — Исидора Севильского.

Переводы П. на славянские языки появились уже в 9 в. Патристические сочинения в греческой и славянской рукописной традиции распространялись преимущественно в составе специальных сборников: «Постнические слова» Василия Кесарийского, сборники 13 и 16 «слов» Григория Назианзина; особенно популярны в Древней Руси были творения Иоанна Златоуста (сборник слов «Маргарит», «Златоструй» и др.). П. оказала большое влияние на древнерусскую ораторскую прозу, *агиографию*, а также *экзегетику*; через ее посредство древнерусские читатели знакомились с искусством слова Древней Греции и античными реалиями.

Лит.: *Майоров Г.Г.* Формирование средневековой философии: Латинская патристика. М., 1979; *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности. М., 1981; Bibliographia patristica. Berlin; N.Y., 1959–81. Т. 1–20/21; *Lampe G.W.H.* A patristic Greek lexicon. Oxford, 1961–68. Fasc. 1–5. *Д.М.Буланин*

ПА́УЗА (лат. pausa, от греч. pausis — остановка, прекращение) — перерыв в течении речи. Различаются П. смысловая (логическая), целиком определяемая синтаксисом, и П. ритмическая, от синтаксиса не зависящая и определяемая ритмическим импульсом (см. *Ритм*). Первая наличествует во всякой речи, вторая — только в стихотворной. В *метрическом стихосложении* П. может быть структурным элементом стиха, заменяя равное по долготе количество слогов; в остальных стихосложениях П. есть лишь декламационный элемент, подчеркивающий стихораздел, *цезуру* и т.п. Ср. *Перенос*. *М.Л.Гаспаров*

ПА́УЗНИК см. *Дольник*.

ПА́ФОС (греч. pathos — страдание, воодушевление, страсть) — термин, имевший в истории искусства различные значения. В античной эстетике П. обозначает страсть или состояние, связанное с сильным волнением. Для Аристотеля в «Никомаховой этике» (4 в. до н.э.) П. — свойство души, страсть в широком смысле слова; в соответствии с этим, как указано в его «Риторике», хорошая речь должна быть «патетической», т.е. влиять на чувство. Постепенно центр тяжести в истолковании П. переместился с определенного душевного переживания на те свойства художественного изображения, которые это переживание вызывают и делают возможным: понятие «П.» в разное время связывалось с характеристикой *стиля*, *героя*, категорией возвышенного (анонимный трактат «О возвышенном», 1 в., приписывался Лонгину) и особенно с теорией трагического, для которой важна внутренняя конфликтность П. Еще И.Винкельман в «Истории искусства древности» (1763), отмечая в Лаокооне «борьбу интеллекта с страданиями физической природы», заключал: «Итак, при всяком пафосе физическое чувство должно быть привлечено страданием, а дух — свободой». Из этого тезиса исходил Ф.Шиллер («О патетическом», 1793), писавший, что П. предполагает одновременно изображение глубокого страдания и борьбу с ним, свидетельствующую о нравственной высоте и свободе трагического героя. В немецкой классической эстетике было сформулировано и понимание П. как совокупности определенных страстей и импульсов, составляющих содержание человеческого поведения. По Ф.Риделю, включившему в свою «Теорию изящных искусств и наук» обширный раздел «О пафосе» (Riedel F.J. Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Neue Auflage, Wien; Jena, 1774), П. составляют: стремление к совершенству, любовный инстинкт, надежда, удивление, стремление к удовольствию. Подобная тенденция истолкования П. оказалась очень существенной для эстетики Г.В.Ф.Гегеля, понимавшего под ним «субстанциональное», «существенное, разумное содержание, которое присутствует в человеческом «я», наполняя и проникая собою всю душу» (любовь Антигоны к брату в трагедии Софокла, любовь Ромео и Джульетты в трагедии У.Шекспира) (Соч. М., 1938. Т. 12. С. 237, 243).

В.Г.Белинский рассматривал П. как «идею-страсть», которую поэт «созерцает... не разумом, не рассудком, не чувством... но всею полнотою и целостью своего нравственного бытия» (Полн. собр. соч.: В 13 т. 1955. Т. 7. С. 312). Тем самым Белинский перенес терминологическое обозначение П. с художественного персонажа на саму художественную деятельность и применял это понятие для характеристики произведения или творчества писателя в целом: П. «Мертвых душ» (1842) Н.В.Гоголя есть юмор, созерцающий жизнь «сквозь видный миру смех» и «незримые ему слезы»; П. творчества А.С.Пушкина — артистизм и художественность. В русском литературном сознании 19 в. присутствовали и аристотелевская, и гегелевская трактовки П., однако преобладающее влияние оказывала интерпретация Белинского. Бытовало также понятие (как и в западноевропейской эстетике) «пустого П.» — т.е. выспренной, внутренне неоправданной риторичности. В современном *литературоведении* термин «П.» потерял строгую определенность, иногда сближаясь по смыслу с понятиями «*трагическое*», «высокое», иногда — с трактовкой Белинского, иногда (в негативном или ироническом аспекте) — с понятием «пустого П.».

Лит.: *Манн Ю.* Учение Белинского о пафосе // Изв.ОЛЯ. 1964. Т. 23. № 2; *Руднева Е.Г.* Пафос художественного произведения (из истории проблемы). М., 1977; *Staiger E.* Vom Pathos. Ein Beitrag zur Poetik // Trivium. 1944. H. 2.

Ю.В.Манн

«ПЕ́ГНИЦКИЙ ПАСТУ́ШЕСКИЙ И ЦВЕТО́ЧНЫЙ О́РДЕН» («Hirten und Blumenorden an der Pegnitz») — литературное общество, центр барочной поэзии в Нюрнберге. Основан в 1644 немецкими поэтами Георгом Харсдёрфером (1607–58) и Иоганном Клаем (1616–56), назван по имени реки, на которой стоит Нюрнберг. Орден был создан по образцу итальянских литературных «академий» того времени и выступал за чистоту немецкого языка против иностранных воздействий на него, проповедовал литературные взгляды *маринизма*. После смерти Харсдёрфера председателем ордена стал поэт Зигмунд Биркен (1626–81). К середине 18 в. орден утратил серьезное значение, хотя и сохранился до наших дней, а в 1994 торжественно отметил 350-летие своего существования; выпускает журнал «Сообщения» («Mitteilungen»).

Лит.: Pegnesischer Blumenorden in Nürnberg: Festschrift zum 350-jährigen Jubiläum. Nürnberg, 1994; *Kügel W.* Geschichte und Gedichte des Pegnesischen Blumenordens. Nürnberg, 1998.

А.Н.

ПЕЙЗА́Ж (фр. paysage — пейзаж, ландшафт) в литературе — изображение природного окружения человека и образ любого незамкнутого пространства, в т.ч. «городской П.» П. как таковой выражает эстетическое отношение к воспроизводимому предмету и возникает сравнительно поздно. Наиболее раннее свидетельство эстетического восприятия природы — письмо Ф.Петрарки от 26 апреля 1335, где он восхищается видом с горы близ Авиньона. На ранних стадиях существования словесности упоминания и даже описания окружающей местности не имеют самостоятельного значения. П. в литературе сформировался в английской *описательной поэзии* («Холм Купера», 1642, Дж.Денема; «Виндзорский лес», 1713, А.Поупа; «Времена года», 1726–30, Дж.Томсона), когда описание природы и ее красоты стало самоцелью. Романтическое восприятие природы предвосхитил Ж.Ж.Руссо (альпийские пейзажи в «Новой Элоизе», 1761). Мастерами П. были Ф.Р.де Шатобриан, Дж.Байрон, поэты «*озерной школы*», Дж.Ф.Купер, Г.Д.Торо, Г.Мелвилл.

В литературе Древней Руси природные реалии выступают первоначально только как *символы* или *тропы*, и лишь со второй половины 14 в. за Божьим творением перестают видеть непременно его тайный, сокровенный смысл. При этом природные реалии, как правило, перечисляются, но не складываются в цельный, зрительно представимый образ. В ранней русской беллетристике 17 в. П. был связан с сюжетом повести и поступками персонажей, не имея самостоятельной художественной ценности. Древнерусский литературный П. — это описание местности, времени года, а также батальный и морской П. В русской поэзии 18 в. природа России — «Севера» — изображается именно как северная (ветры, льды), т.е. воспроизводится словно с точки зрения западноевропейского читателя. Даже в П. раннего А.С.Пушкина точных специфически национальных черт мало; у А.А.Фета место действия часто подчеркнуто абстрагировано (сад вообще). Пейзажные зарисовки И.С.Тургенева проникнуты философскими размышлениями. В целом литература 19–20 вв.

достигла высокого искусства П., иногда имеющего важное значение даже в драматургии, где природа не изображается непосредственно и фактически лишь обозначается театральными декорациями («Гроза», 1859 и «Лес», 1871, А.Н.Островского). «Городской П.» играет по преимуществу роль психологическую и социально-характеристическую (Ч.Диккенс, Г.Флобер, Э.Верхарн). Особенно часто русские поэты и прозаики обращались к образу Петербурга («Медный всадник», 1833, Пушкина, романы Ф.М.Достоевского, лирика и поэма «Двенадцать», 1918, А.Блока, стихи А.Ахматовой, О.Мандельштама).

Лит.: *Замотин И.И.* Чувство природы и жизни и его понимание в русской художественной литературе XVIII–XIX столетий. Варшава, 1910; *Галанов Б.* Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. М., 1974; *Шайтанов И.О.* Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989; *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990; *Tieghem P. van.* Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen. P., 1960; *Lobsien E.* Landschaft in Texten. Stuttgart, 1981. *С.И.Кормилов*

ПЕН-КЛУБ (англ. PEN — сокращ. poem — стихотворение, essay — эссе, novel — роман) — неправительственная негосударственная организация, защищающая права журналистов и писателей во всем мире (в название П.-к. входит наименование официального языка страны, т.к. уставом П.-к. защищается еще и язык). Международный П.-к. организован по инициативе писателя Дж.Голсуорси в 1921 в Лондоне. Среди президентов П.-к., кроме Голсуорси, были Г.Уэллс, Ж.Ромен, Г.Бёлль, А.Миллер (с 1965). М.Булгаков и Б.Пильняк пытались создать за железным занавесом свой правозащитный П.-к., однако попытка оказалась неудачной. В СССР П.-к. стал функционировать только в годы перестройки в 1989. Первый президент Русского П.-к. — А.Рыбаков (1991). Русский П.-к. имеет четыре отделения в России: в Москве (штаб-квартира), Санкт-Петербурге, Красноярске, Владивостоке. За годы своего существования участвовал в защите преследуемых писателей и журналистов, выступал в защиту свободы слова. В настоящее время президент Русского П.-к. — Андрей Битов, вице-президенты — А.Вознесенский, А.Ваксберг, Ф.Искандер и В.Попов. С 1994 генеральный директор П.-к. А.Ткаченко.

ПЕНТА́МЕТР (греч. pentametron, букв. — пятимерник) — в *метрическом стихосложении* — дактилический стих, образующийся при удвоении первого полустишия *гекзаметра*. Схема: —⏑⏑—⏑⏑—‖—⏑⏑—⏑⏑—, каждое полустишие состоит из $2\,^1/_2$ дактилических стоп, целый стих по долготе равен пяти дактилям (отсюда название). Употребляется только в чередовании с гекзаметром, образуя *элегический дистих*. *М.Л.Гаспаров*

ПЕНТО́Н, пятисложник (греч. pente — пять) — в *силлабо-тоническом стихосложении* стопа из пяти слогов (ˊ⏑⏑⏑⏑, ⏑ˊ⏑⏑⏑, ⏑⏑ˊ⏑⏑ или ⏑⏑⏑ˊ⏑). В русской поэзии в чистом виде не употребляется (эксперименты — у Г.Шенгели, Ю.Левитанского), а при обилии *сверхсхемных ударений* воспринимается как *дольник* или как короткие строчки *ямба* или *хорея*. См. *Пятисложник*. *М.Л.Гаспаров*

ПЕО́Н (греч. paiôn) — 1. В *метрическом стихосложении* — стопа из одного долгого и трех кратких слогов (—⏑⏑, ⏑—⏑⏑, ⏑⏑—⏑, ⏑⏑⏑—); самостоятельно не употреблялась. 2. В *силлабо-тоническом стихосложении* П. иногда называют строки *хорея* и *ямба* с правильным чередованием ударных и безударных иктов: «Невиди́мко/ю луна́» (П. 3-й), «Уте́шится \ безмо́лвная \ печа́ль» (П. 2-й) и пр. 3) П. (или четырехсложниками) иногда называют также размеры хорея и ямба с правильным чередованием обязательноударных (ˊ) и необязательноударных (ˋ) *иктов* (ˊ⏑⏑ˋ⏑⏑...; ⏑ˊ⏑⏑ˋ⏑...; ⏑⏑ˊ⏑⏑ˋ...; ⏑⏑⏑ˊ⏑...): «Жёлтенькая ле́нточка, повя́зочка моя́, / Что́ ты та́к ласка́ешься, каса́ясь меня́» (П. 1-й = 7-стопному хорею), «Моя́ руба́ха бе́лая, брусни́чное пятно́, / Из кра́сного лило́веньким тепе́рь глядѝт оно́» (П. 2-й = 7-стопному ямбу; С.М.Городецкий). *М.Л.Гаспаров*

«ПЕРЕВА́Л» — Всесоюзное объединение рабоче-крестьянских писателей, образованное в 1923 при журнале «Красная новь» литераторами, недовольными догматической политикой «напостовских» групп. В докладной записке в отдел печати ЦК РКП(б), подписанной от имени правления «П.» Артемом Веселым, А.Костериным, Н.Зарудиным, Б.Наседкиным, Д.Петровским, говорилось: «Группа «Перевал» является объединением рабочих и крестьянских писателей, ставящих себе целью художественное оформление действительности и целиком связывающих свою судьбу и задачи с задачами и судьбами революции» (Прожектор. 1925. № 4. С. 4). Название группы шло от статьи А.Воронского «На перевале» (Красная новь. 1923. № 6), в которой намечались пути становления литературы коммунистического общества. Хотя Воронский не был членом «П.», его труды, в частности статья «Искусство как познание жизни и современность» (1923) и книга «Искусство видеть мир» (1928), стали основой эстетической платформы «содружества писателей революции». Своей единственной традицией «П.» считал реалистическое изображение жизни, почерпнутое из наследия русской и мировой классической литературы. Высказываясь в пользу «оформления человеческой личности в ее неисчерпаемом многообразии... за раскрытие внутреннего мира художественными методами, составляющими сложный творческий процесс», перевальцы противостояли схематизации человека, «упрощенству», мелкому бытовизму. Настоящим литературным произведением они признавали лишь такое, в котором «элементы мысли и чувства получают новое эстетическое оформление». Выступая за сосуществование различных группировок и «тесную смычку» писателей разного социального происхождения, «П.» выражал признание художественных достижений писателей-попутчиков. Такая позиция привлекла к малочисленной группе писателей разных поколений, и под декларацией «П.» (Печать и революция. 1927. № 2) появились имена 59 писателей и критиков (М.Пришвин, А.Платонов, Д.Кедрин, И.Катаев, А.Караваева, С.Малашкин, В.Кудашев, Э.Багрицкий, М.Светлов, Д.Горбов, А.Лежнев, Н.Огнёв и др.). Перевальцы отдавали преимущество не политическому единомыслию, а общности художественных принципов, среди которых были интуитивизм, искренность, «поток внерассудочных восприятий». Горбов писал, что «без культуры чувств и подсознательных, подкожных восприятий действительности наши усилия построить новое общество не могут не оказаться бесплодными» (Горбов Д. Поиски Галатеи. М., 1929. С. 68). Предметы и факты

реальной действительности, преображенные художником в мир «сокровенной богини Галатеи», получали, по мысли критика, «иное, нереальное значение: они предстают там знаками некоей идеальной эстетической системы, созданной замыслом художника» (Там же. С. 26). Такими произведениями были повесть Катаева «Молоко» (1930), рассказы Зарудина, руководившего «П.» в 1924–32, его роман в восьми повестях «Тридцать ночей на винограднике» (1933). Одной из сквозных тем было «строительство нового человека», идеал которого «с оглядкой на эпоху Ренессанса» (Катаев) воплощался в форме «живого созерцания» (Воронский). Критик Лежнев выделял книгу Артема Веселого «Россия — кровью умытая» (1929) как наиболее советский тип исторического романа, любопытнейший сплав прошлого с современностью. В 1924–28 группа издавала серию сборников «Перевал» (№ 1–6), затем «Ровесники» (1930, 1932) и антологию «Перевальцы» (1930). Эстетика «П.» вызывала ожесточенные нападки со стороны *ВАПП — РАПП*, несмотря на то, что, как отмечал Лежнев, лозунги психологизма, реалистического метода, преемственности классического наследия были почерпнуты их теоретиками из разработок перевальцев. Под давлением РАПП, после снятия Воронского с поста редактора «Красной нови» и обвинений его в троцкизме, начался отток писателей: Багрицкий перешел к конструктивистам, в ВАПП — Караваева, М.Голодный, И.Евдокимов, Платонов, затем П.Павленко, Пришвин и др. По словам Лежнева, «П.» отдал литературной распре много сил и времени, которые как будто можно было употребить с большей пользой для чисто творческой работы, для художественной практики. «П.» был ликвидирован после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932. Катаев, Зарудин, Лежнев, Веселый, Воронский погибли в ходе сталинских репрессий.

Лит.: *Глинка Г.* На перевале. Нью-Йорк, 1954; *Белая Г.* Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М., 1989. *В.Н.Терёхина*

ПЕ́РЕВЕРТЕНЬ, палиндром (он) (греч. palindromos — бегущий обратно, возвращающийся) — фраза или стих, которые могут читаться (по буквам или по словам) спереди назад и сзади наперед с сохранением (обычно тождественного) смысла: «Раб, нежь жен бар!» (из поэмы В.Хлебникова «Уструг Разина», 1921–22, целиком написанной П.). Из-за свойств языков П. в европейской поэзии трудны и редки, но, напр., в китайской хорошо разработаны. *М.Л.Гаспаров*

ПЕРЕВО́Д художественный — передача художественного произведения, написанного на одном языке, средствами другого при сохранении (по возможности) стилистических особенностей подлинника. При этом самым трудным и важным в П. является не лингвистический, а художественно-образный момент, т.е. способность переводчика воссоздать образный мир произведения. Принципиальное отличие П. от других видов речевой деятельности состоит в том, что он — вторичное явление по отношению к оригинальному художественному произведению. Функция П. — устранить языковой (в т.ч. и культурно-этнический) барьер. Пользующиеся П. исходят из того, что он в коммуникативном отношении полностью идентичен оригиналу. Подобная коммуникативная равноценность иноязычному тексту предполагается у любого П., независимо от его реальной близости к оригиналу.

П. как стихотворный, так и прозаический, знаком уже античности (Септуагинта — П. Ветхого Завета на греческий язык, выполненный 72 переводчиками во 2 в. до н.э.). В переводческой практике этого времени доминирует прагматическая установка: он ориентирован на реципиента, не знающего языка оригинала. Первый значительный П., выполненный на рубеже 4–5 в. одним из крупнейших переводчиков раннего Средневековья Иеронимом (342–420) — П. Ветхого и Нового Заветов на латинский язык, вошедший в историю под названием Вульгаты. В эпоху *Возрождения* на латинский язык как средство интернационального общения образованных людей переводят труды Аристотеля, Платона, Плутарха, Демосфена, трагедии Эсхила и Еврипида, диалоги Лукиана, сочинения Галена. Большое значение придается хорошему латинскому языку и совершенству литературного стиля. Однако переводческая деятельность не ограничивалась лишь П. на латынь. Возрождение — время формирования и развития новоевропейских литературных языков, поэтому на П. стали смотреть, как на важное средство, способное «усовершенствовать» и «улучшить» народные языки, в первую очередь — путем усвоения классического наследия. Воссоздавались на разных европейских языках сонеты Ф.Петрарки, «Корабль дураков» (1494) С.Бранта, «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533–64) Ф.Рабле. В эпоху Возрождения был создан ряд трудов, авторы которых, опираясь на опыт переводческой практики, выработали правила и рекомендации хорошего П. В 17–18 вв. переводы «приспосабливаются» к требованиям эстетики эпохи, к нормам *классицизма*. Для 19 в. в целом характерен принцип максимального сохранения особенностей стиля переводимого произведения, в чем немалая заслуга романтической школы, противопоставившей П.-переделке классицизма П. адекватный. «Романтизм — великая, может быть величайшая эпоха в истории художественного перевода. Немецкая романтика ставит в порядок дня неизвестную прежде задачу: средствами художественного перевода сделать доступным для своих читателей... более или менее полный круг шедевров всех времен и народов» (Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах В.А.Жуковского. М., 1985. Т. 2. С. 561). 20 в. в истории художественного П. характеризуется поисками «золотой середины» — между «вольностью» и «точностью».

В Древней Руси известны П. с греческого, латыни, древнееврейского, чешского, немецкого, болгарского, польского. Теория П. была одним из наиболее обсуждаемых вопросов в древнерусской культуре. В 17 в. теория и практика П. синтезировала в себе все возможности: «В ней соединялись теория перевода по смыслу и по букве, теория свободного и строго пословного перевода, теория перевода с преобладающим и грамматическим, и эстетическим аспектами. Переводы богословских текстов и методы перевода светской литературы взаимопроникались» (Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976. С. 53–54). 18 в. в истории русского П. можно назвать периодом исканий и накопления творческих навы-

ков. В 1768 созвано «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг на Российский язык», просуществовавшее до 1783. Было переведено 112 произведений разных авторов, среди которых труды Вольтера, Монтескье, Мабли, Дидро, произведения Свифта, Тассо, Корнеля, Гольдони и др. В 1790 создан специальный Переводческий департамент при Академии наук. 19 в. был веком творческих поисков. Вопрос о том, каким должен быть хороший П., постоянно дебатируется в печати. Советская переводческая школа (при всей неоднородности и условности этого названия) сформировалась в борьбе с буквализмом.

Лит.: Русские писатели о переводе XVIII–XX вв. / Под ред. Ю.Д.Левина, А.В.Фёдорова. Л., 1960; *Чуковский К.И.* Высокое искусство. О принципах художественного перевода. М., 1964; *Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т.* История и теория перевода в России. М., 1999; *Они же.* История и теория зарубежного перевода. М., 1999; История русской переводной литературы / Отв. ред. Ю.Д.Левин. СПб., 1995–96. Т. 1–2; *Топер П.М.* Перевод в системе сравнительного переводоведения. М., 2000; *Robinson D.* The translator's turn. Baltimore; L., 1991; *Venuti L.* The translator's invisibility: A history of translation. L., 1995.

М.Б.Раренко

«ПЕРЕКРЁСТОК» — литературная группа, объединявшая поэтов, живших в Париже (П.Бобринский, Д.Кнут, Ю.Мандельштам, Г.Раевский, В.Смоленский, Ю.Терапиано) и в Белграде (И.Голенищев-Кутузов, А.Дураков, Е.Таубер, К.Халафов). Таубер позднее переехала во Францию. Группа ориентировалась на творческие позиции В.Ходасевича, на неоклассицизм, внимание к поэтической форме. Ходасевич и Н.Берберова, не принадлежа к «П.», активно участвовали в деятельности группы; «перекресточники бывали у Ходасевича, который входил в их поэтические, а порой и личные дела, и участвовал не только в литературных беседах «Перекрестка», но и в некоторых эскападах» (Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 105). Название для группы предложил Д.Кнут.

Одной из главных форм деятельности «П.» с 1928 были литературные вечера с докладами и чтением стихов (часто с последующим их обсуждением). На вечерах, помимо участников группы, доклады делали крупнейшие писатели и критики русского зарубежья: С.Маковский, В.Вейдле, Ходасевич, З.Гиппиус, М.Цветаева, В.Сирин (Набоков). Часто доклады, звучавшие на вечерах, были посвящены общим проблемам литературы. В вечерах участвовали с чтением своих произведений не только члены группы, но и литераторы, далекие от творческих позиций «П.» (Б.Поплавский, Ю.Фельзен); выступали также Г.Адамович, Гиппиус, В.Злобин, Г.Иванов, А.Ладинский, Ю.Софиев, Л.Червинская. Будучи одной из наиболее активных литературных групп русского зарубежья, «П.» отстаивал свои эстетические позиции и в полемике с другими литературными объединениями, и публикацией поэтических сборников «Перекресток» (вышли в свет в 1930 два сборника). Отношение к «П.» было важным моментом полемики между Ходасевичем, видевшим в творчестве участников этой группы устремленность к продолжению классической традиции русского стиха (Возрождение. 1930. 10 июля), и Адамовичем, упрекавшим «перекресточников» в ограничении своих творческих поисков областью поэтической формы (Числа. 1930. № 2/3). Немалую известность среди литераторов русского Парижа 1930-х получила рукописная «Перекресточная тетрадь». Идея такой тетради, «в которую бы вписывалось все, достойное внимания», принадлежала, по-видимому, Раевскому, а вели ее чаще других Терапиано и Мандельштам (Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 105). В тетрадь вписывались всевозможные курьезы из литературной жизни русского Парижа, *эпиграммы*, *пародии*. В воспоминаниях современников сохранились записанные в «Перекресточную тетрадь» шутливое стихотворение Гиппиус «Стихотворный вечер в «Зеленой лампе» (1927) и сочиненная участниками группы пародия на Ходасевича «Арион русской эмиграции». Записи в «Перекресточной тетради» порою становились предметом публикаций. Так, собранная в тетради коллекция «гениально-плохих» (Терапиано) стихотворений — «Собрание стихов ниже нуля» — послужила основой для статьи Ходасевича «Ниже нуля» (Возрождение. 1936. 23 янв.). Последний вечер «П.» (торжественное заседание с докладом В.Сирина о А.С.Пушкине) состоялся 11 февраля 1937. По свидетельству участника группы, «П.» распался по «человеческим», а не по идеологическим причинам» (Терапиано. С. 132).

А.И.Чагин

ПЕРЕНО́С, п е р е б р о с (фр. enjambement, анжанбеман — перескок) — несовпадение синтаксической и ритмической *паузы* в стихе, когда конец фразы или *колона* не совпадает с концом стиха (или полустишия, или строфы), а приходится немного позже (rejet — «сброс»), раньше (contre-rejet — «наброс») или и позже и раньше (double-rejet — «двойной бросок»). При редком употреблении П. служит резким выделительным средством повышенной эмоциональной напряженности (ритмический курсив), при частом — наоборот, средством создания небрежной разговорной интонации. Ср. строфический П. в «Евгении Онегине» А.С.Пушкина, гл. 3, строфы XXXVIII–XXXIX:

И, задыхаясь, на скамью
Упала...
«Здесь он! здесь Евгений!»

и «двойные перебросы» в «Сказке о Иване-царевиче» (1831) В.А.Жуковского:

Он им сказал: «Сердечные друзья
И сыновья мой родные, Клим-
Царевич, Петр-царевич и Иван-
Царевич, должно вам теперь большую
Услугу оказать мне...»

М.Л.Гаспаров

ПЕРЕПЁВ — разновидность *пародии*, литературный жанр, в котором, при комической имитации формы сочинения-источника, его идейно-тематические и стилистические особенности и автор осмеянию не подвергаются. Напр.: «Узнают людей коронных / По кокардам и усам, / Старых пьяниц забубенных — / По краснеющим носам, / А писак низкопоклонных — / По журнальным похвалам» (Б.Н.Алмазов. Из Анакреона, 1863). Очевидно, что автор не преследовал цели осмеять пушкинское стихотворение: он совершал сатирический выпад в сторону отрицательных черт жизни русского общества середины 19 в.

Ю.Н.Тынянов был первый, кто, рассматривая вопрос о границах жанра пародии, выступил против «формальных аналогий» как принципа классификации пародии и смеж-

ных с нею явлений и предложил разграничение их по «функциональному признаку», по «направленности». Направленность смеха на источник стилистической имитации он обозначил термином «пародийность», а внелитературную направленность — термином «пародичность», которая есть «применение пародических форм в непародийной функции» («О пародии», 1929). Пародические произведения наука 1920–30-х именовала «политическими пародиями», «парафразами», «пародическими использованиями», но позднее в ней утвердился предложенный И.Г.Ямпольским термин «П.».

П. соотносится с *травестией*. Но травестия, в отличие от П., всегда «снижает» свой образец; стилистическая манера автора источника в ней не «дополняется» описывающей новые реалии лексикой, а в целом подменяется. Направленность комизма в травестии не имеет яркого выражения: она задевает смехом как изображаемую современность, так и объект имитации. П. соотносим и с *бурлеском*. В бурлеске пародически используются жанр или стиль, которые были или являются широко распространенными, в то время как П. пародически воспроизводит форму конкретного литературного произведения.

История жанра П. в новой русской литературе началась в 18 в. с «Переложения псалма Ломоносова» И.И.Хемницера, в котором сатирик воспроизвел ломоносовское «Переложение псалма 14» (1743–47), изменив лишь отдельные слова так, что пафос известного стихотворения обернулся сатирой на нравы русского общества. На рубеже 18–19 вв. пользуются популярностью пародические оды С.Н.Марина, являющиеся П. од М.В.Ломоносова и Г.Р.Державина; особенную известность приобрела разошедшаяся по Петербургу в списках «Пародия на оду 9-ю Ломоносова, выбранную из Иова» (1801), сатирически описывавшая военные порядки при Павле I.

Эти пародические сочинения стали образцами для авторов тех П. «зависимого» типа, что появились в начале 19 в. В «зависимом» П. стиховая форма, как правило, не подвергается изменению, исходные грамматико-синтаксические связи внутри каждого стиха обычно сохраняются, в каждой строке новая лексика лишь дополняет «неполные» цитаты из чужого текста, а потому и общая сюжетная канва популярного источника в целом не деформируется. Перевес нового над старым полностью осуществляется на уровне смысла. В 1850–60-е русская литература переживает увлечение жанром П. К «зависимому» П. обращаются не только звезды сатирической журнальной поэзии (Д.Д.Минаев, В.С.Курочкин, П.И.Вейнберг, В.П.Буренин, Б.Алмазов); пародические стихи сочиняют Н.А.Некрасов. И.С.Тургенев, М.Е.Салтыков-Щедрин, Л.Н.Толстой). К этому времени П. «зависимый», т.е. имеющий тесную связь со своим источником, уже воспринимался как застывшая форма, и потому ощущалась необходимость развития жанра.

В середине 19 в. появляются три новые разновидности П. Первую следовало бы назвать «пародической пародией», т.к. как ее образцы совмещали функции двух жанров (в фельетоне Минаева «Война и мир», 1868, сюжета пародируется роман Л.Толстого, а на уровне стиховой формы пародически используется лермонтовское «Бородино»). Вторая разновидность — немногочисленные П. «с привлечением», которые смещались в сторону бурлеска: при подражании одному источнику в них в виде отдельных реминисценций привлекался тематически или стилистически однородный материал из другого источника («Наш Демон», 1859, Н.Добролюбова соединяет в себе пушкинские стихи «Демон» и «Ангел»; «Просьба», 1862, Минаева контаминирует «Молитву» и «Тучи» Лермонтова). В 20 в. эта форма превратилась в «смешанный» П., в котором равно представлены несколько источников и смысл которого «складывается» из их смыслов.

В 20 в. наиболее часто использовалась третья жанровая форма — «вольный» П., каждый образец которого может соотноситься не с целым текстом источника, а с его частью, уравниваясь с ней смысловым объемом и т.о. представляя весь смысловой объем чужого текста. Для «вольного» П. — в этом его близость *стилизации* — характерно заимствование сюжетного мотива или смыслового элемента, выраженных в отдельной строке оригинала, и дальнейшее тиражирование, обыгрывание их в рамках целого текста. Так, В.В.Маяковский в стихотворении «Кто он?» (1928) использует начальный стих из «Лесного царя» И.В.Гёте в переводе В.А.Жуковского (1818): «Кто мчится, / кто скачет, / такой молодой...» К настоящему времени «вольный» П. развился настолько, что современному автору достаточно минимального насыщения собственного текста приметами чужого стиля для воссоздания в читательском сознании контрастного образа известного сочинения.

П. — жанр по преимуществу стихотворный, но существуют и его прозаические образцы. В России 1920-х авторы политических фельетонов активно эксплуатировали сюжетную канву рассказов А.П.Чехова, а также комедий и повестей Н.В.Гоголя.

Пародические произведения можно встретить не только в истории русской литературы. В европейских литературах эффект пародического использования часто возникал в тех случаях, когда писатели, ориентируясь на чужое песенное творчество, сочиняли произведения «на мотив», примером чего может служить «кантата» Р.Бёрнса «Веселые нищие» (1785), в которой монолог каждого из персонажей имеет форму текста какой-либо популярной песни. Западные представители комической поэзии перепевали хрестоматийные произведения лучших национальных поэтов. В Германии 19–20 вв. многократному пародическому использованию подвергались стихотворения Гёте «Ты знаешь край...» (1784), «Ночная песнь странника» (1780).

Лит.: *Брадис Л.В.* Сатирический перепев в творчестве поэтов «Искры» // Уч. зап. Калининского ГПИ, 1963. Т. 36; *Эвентов И.С.* Сатирические перепевы // ВЛ. 1976. № 4; *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; *Новиков В.И.* Пути и перепутья перепева // Он же. Книга о пародии. М., 1989; *Семёнов В.Б.* Перепев как литературный жанр // ФН. 1995. № 3. *В.Б.Семёнов*

ПЕРИОД в риторике (от греч. periodos — обход, круговращение) — развернутое сложноподчиненное предложение, отличающееся полнотой раскрытия мысли и законченностью интонации. Обычно синтаксическая конструкция, открывающаяся в начале П., замыкается лишь в конце его, а придаточные предложения, всесторонне освещающие главное, вставляются в нее, как в рамку. Мелодия голоса членит П. на восходящий протасис и нисходящий аподосис, паузы членят его на несколько *колонов*, из которых последний обычно удлинен и ритмизован. Возможны и П. из одного колона; в них интонационное нагнетание достигается расположением слов и стилистическими *фигурами*. Периодическое построение речи обычно разрабатывается в процессе

становления национального литературного языка (4-й в. до н.э. в Греции, 1-й в. до н.э. в Риме, 17-й в. во Франции; в России от М.В.Ломоносова до Н.В.Гоголя).

Пример прозаического П.: «Если я обладаю, почтенные судьи, хоть немного природным талантом, — а я сам сознаю, насколько он мал и ничтожен; если есть во мне навык к речам, — а здесь, сознаюсь, я кое-что уже сделал; если есть для общественных дел и польза и смысл от занятий моих над твореньями мысли и слова, от научной их проработки, — и тут о себе скажу откровенно, что в течение всей моей жизни я неустанно над этим трудился, — так вот, в благодарность за все, чем я теперь обладаю, вправе потребовать здесь от меня, можно сказать, по законному праву, защиты вот этот Лициний» (Цицерон, пер. С.Кондратьева). Классический пример П. в поэзии — «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) М.Ю.Лермонтова (протасис — три колона «когда...», аподосис — один колон «тогда...»). *М.Л.Гаспаров*

ПЕРИПЕТИ́Я (греч. peripeteia — внезапный поворот, перелом) — резкая неожиданная перемена в течении действия и судьбе персонажа. По Аристотелю, применившему термин к трагедии, П. определяется как «перемена делаемого к противоположному» («Поэтика», гл. 11) и соотносится с переходом от счастья к несчастью либо наоборот (в «Царе Эдипе» Софокла вестник, думая успокоить Эдипа, раскрывает тайну его происхождения, которая, однако, подводит царя к ужасному прозрению). П. — следствие вторгающегося в действие случая и сопричастна категории возможного. Она — структурообразующий компонент традиционных эпических и, главное, драматических сюжетов (трагедийных и комедийных), особенно с ярко выраженной интригой. С помощью действия, насыщенного поворотными событиями, жизнь познается как прихотливая и резкая смена стечений обстоятельств, а люди предстают при этом подвластными судьбе, полной неожиданностей. Наиболее ярко явлены П. в сюжетах авантюрного характера. В литературе 19–20 вв., отмеченной интересом к устойчивым конфликтным положениям, широко использующей внутреннее действие, они утрачивают былое значение, но не исчезают вовсе (в «Дворянском гнезде», 1859, И.С.Тургенева — приезд жены Лаврецкого, считавшейся умершей, сразу после его объяснения с Лизой). *В.Е.Хализев*

ПЕРИФРА́З(А) (греч. periphrasis — окольный оборот) — *троп*, описательно выражающий одно понятие с помощью нескольких: от самых простых случаев («погрузился в сон» вместо «заснул») до самых сложных («с длинных усов, напудренных тем неумолимым парикмахером, который без зову является и к красавице и к уроду и насильно пудрит уже несколько тысяч лет весь род человеческий» вместо «с седых усов» — Н.В.Гоголь). Характерен для поэтики *барокко*, *романтизма*. Частные случаи П. — *эвфемизм*, *литота*. Не путать с *парафразом*. *М.Л.Гаспаров*

ПЕРСОНА́Ж см. *Герой литературный*.

ПЕСНЬ — 1. Название эпического произведения на историческую или героическую тему, напр., «Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде»; в русской литературе «Песня (в значении «песнь») про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1838) М.Ю.Лермонтова, «Песнь о вещем Олеге» (1822) А.С.Пушкина, «Песнь о великом походе» (1924) С.А.Есенина, «Песня о гибели казачьего войска» (1928–32) П.Н.Васильева. В русском фольклоре известны «Песнь об Авдотье-Рязаночке», «Песнь о смерти Михаила Васильевича Скопина-Шуйского», «Песнь о царевне Ксении Годуновой»; 2. Название части (главы) поэмы, посвященной историко-героическим или мифологическим событиям. П. названы главы поэм Гомера, Данте, Ариосто, Пушкина — «Руслан и Людмила» (1820), «Полтава» (1828).

ПЕ́СНЯ — совокупное определение стихотворных произведений разных жанров (*альба*, *канцона*, *кант*, *романс*, *гимн*), предназначенных или используемых для пения, а также написанных в форме стилизации народных песен. Известна со времен античности (*мелическая поэзия*). В эпоху *Средневековья* французские *трубадуры*, немецкие *миннезингеры* сочиняли и сами исполняли песни, используя приемы и образы народной лирики. Во второй половине 18 в. в Англии получили распространение литературные П. и баллады шотландского поэта Роберта Бёрнса, в России — сентиментальные романсы Ю.А.Нелединского-Мелецкого, И.И.Дмитриева, М.М.Хераскова. Особую популярность в Западной Европе и в России литературная П. приобретает в 19 — начале 20 в. В Германии — это П. немецких романтиков Г.Гейне, В.Мюллера, А.Шамиссо, во Франции — П.Ж.Беранже и др. В России народными песнями и романсами становятся произведения В.А.Жуковского, А.С.Пушкина, «русские песни» А.А.Дельвига («Соловей мой, соловей..», 1825; «Не осенний частый дождичек...», 1829), П.А.Вяземского («Тройка мчится, тройка скачет...», 1834), Е.А.Баратынского («Разуверение», 1821), Н.М.Языкова («Нелюдимо наше море...», 1829), М.Ю.Лермонтова («Выхожу один я на дорогу...», 1841), А.В.Кольцова, Н.А.Некрасова, Я.П.Полонского «Песня цыганки» («Мой костер в тумане светит...», 1853), А.А.Григорьева («Две гитары, зазвенев...», 1857), А.Е.Разоренова «Песня» («Не брани меня, родная...», 1840–50-е), И.С.Никитина «Ехал из ярмарки ухарь-купец...», 1858) и др. В процессе устной переделки и усвоения произведений книжной поэзии устранялись чуждые фольклорной эстетике черты идеологии и поэтики, стихотворения укорачивались, иногда появлялись припевы, происходили изменения в языке и стиле, в изобразительно-выразительных средствах. Одной из разновидностей литературной П. второй половины 20 в. является т.наз. «авторская песня», изначально предназначенная для музыкального исполнения в сопровождении гитары или других инструментов. Это песни А.Городницкого, Б.Окуджавы, Ю.Визбора, А.Галича, В.Высоцкого, Ю.Кима и других профессиональных поэтов или поэтов-любителей. Для П. характерны строфическая организация, совпадение синтаксических и структурных единиц; наиболее распространенными размерами в русской песенной традиции являются 4-стопный хорей и трехдольные.

Лит.: *Кулаковский Л.* Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962; *Лазутин С.Г.* Русские народные песни. М., 1965; *Иванов Г.К.* Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 г.). М., 1966. Вып. 1; *Гудошников Я.И.* Очерки истории русской литературной песни XVIII–XIX вв. Воронеж, 1972; Песни русских поэтов: В 2 т. / Вступ. ст., сост. В.Е.Гусева. Л., 1988; «Возьмемся за руки, друзья!»: Рассказы об авторской песне. М., 1990. *С.А.Джанумов*

ПЕТЕРБУ́РГСКАЯ ГРУ́ППА ПО́ЛЬСКИХ ПИСА́ТЕЛЕЙ (польск. — koteria petersburska) — объединение живших в Петербурге, а также на литовско-волынских землях польских писателей и критиков, существовавшее в 1841–51. Инициатором создания группы и ее фактическим руководителем был прозаик Генрик Жевуский (1791–1866), брат Каролины Собаньской, долгое время живший в Петербурге, автор романов «Воспоминания Соплицы» (1839) и «Ноябрь» (1845–46). Другой организатор — ксендз (с 1848 — епископ) Игнацы Головиньский (1807–55), с 1842 — ректор католической Духовной академии в Петербурге, прозаик и публицист. В группу входили также критик и прозаик Михал Грабовский (1804–63), Людвик Штырмер (1809–86), живший в России с 1831, автор психологического романа «Чахотка души» (1893). Все они публиковались в еженедельнике «Тыгодник Петерсбурски», выходившем под редакцией Юзефа Пшецлавского, лояльного царского чиновника. Членов группы объединяли консервативные политические взгляды, идеи панславизма, неприятие «безумной» французской литературы, в художественном творчестве — идеализация шляхетского феодального прошлого, установка на преимущественное развитие исторического романа. Юзеф Крашевский, в начале своей литературной деятельности поддерживавший программу группы, вскоре отошел от нее. Не до конца солидаризировался с группой и Штырмер.

Лит.: *Цыбенко Е.З.* Польский социальный роман 40–70-х годов XIX века. М., 1971; *Inglot M.* Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841– 1843. Wrocław, 1961. *Е.З.Цыбенко*

ПЕТРАРКИ́ЗМ — в своем широком значении подражание как латинским, так и итальянским произведениям Франческо Петрарки (1304–74). В узком терминологическом смысле П. означает течение в европейской поэзии 16–17 вв., в основе которого лежит прямое или опосредованное подражание темам, мотивам, образам и языку лирического сборника Петрарки «Канцоньере» («Книга песен», 1373–74). Обобщив традиции европейской любовной лирики (куртуазная лирика, поэзия *«нового сладостного стиля»*, Данте) и сплавив их с личным жизненным опытом и сквозными мотивами своего творчества в целом, Петрарка создал поэтическую модель любви, построенную на системе конвенций, некоторые из которых остаются значимыми до 20 в. В основе петраркистской модели любви лежит поклонение возлюбленной, которая принципиально недостижима (с этим связано у многих поэтов сюжетное разделение стихов на жизнь дамы и на ее смерть) и которая сочетает в себе физическую красоту и нравственное совершенство. Соответственно формируется устойчивая топика описания дамы: световые образы (солнце, звезды, заря), драгоценные камни и материалы (волосы как золото, кожа как слоновая кость, зубы как жемчуг, губы как коралл), цветы (роза, гвоздика). Любовное чувство предстает как нескончаемая сладостная и одновременно мучительная пытка или даже вечно длящееся умирание, ключевым становится образ огня и ассоциируемые с ним мифологемы — саламандра, Феникс, Икар, Фаэтон. Наиболее распространенными являются *метафоры*, построенные на соединении образов огня и льда (или воды), символизирующие соотнесение любовного горения и чистоты, но одновременно и холодности дамы, являющейся своего рода антагонистом влюбленного. Противоречивость любовного чувства воплощается и через ряд других антитез: радость — грусть, жизнь — смерть, страх — надежда, день — ночь, свобода — плен. В некоторых вариантах петраркистской лирики, наиболее полно впитавшей идеи неоплатонизма, представление о любви как о вечной мучительной борьбе с самим собой, увековеченной пытке-смерти редуцируется и уступает место идее любви, которая скорее является облагораживающей силой, а через поклонение или созерцание дамы влюбленный совершает постепенное восхождение к божеству, земным отражением которого является возлюбленная. В итоге любовь становится космической силой, основой мироустройства, универсальной связью всех уровней бытия. Несмотря на то, что петраркистская топика в целом не закреплена за определенным жанром или формой, и, более того, выходит за пределы лирики, ее наиболее классическим воплощением в поэзии явился *сонет*.

Первые подражатели Петрарке в Италии в 14 в. — Дж.Боккаччо, Чино Ринуччини, Риччардо да Баттифолле; в 15 в. — Маттео Мария Боярдо, А.Полициано, Якопо Саннадзаро. Однако лишь в 16 в. П. стал одним из наиболее авторитетных поэтических течений, своего рода универсальным любовным языком европейской литературы. В Италии среди подражателей Петрарке были Лудовико Ариосто (1474–1533), Джованни Делла Каза (1503–56), Микеланджело (1475–64), Луиджи Тансилло (1510–68), Торквато Тассо (1544–95), а также поэтессы Гаспара Стампа (1485–1550), Виттория Колонна (1492–1546). Особо значима роль Пьетро Бембо (1470–1547), который, усвоив идеи платонизма Марсилио Фичино (1433–99), сформулировал свою концепцию неоплатонической любви в диалоге «Азоланские беседы» (1505). Бембо не только положил начало массовому увлечению Петраркой, указав на него как на идеальный образец литературы на народном языке, но и сам стал объектом для многочисленных подражаний.

В Испании самым ранним опытом подражания Петрарке стали сорок два сонета, написанных в 1444 маркизом де Сантильяна (1398–1458), но лишь после встречи итальянского гуманиста Андреа Наваджеро с Хуаном Боскаком (1490?–1542), которая состоялась в Гранаде в 1526, подражание итальянским темам, формам и метрам стало литературным явлением. Современник Боскана, Гарсиласо де ла Вега (1501?–36) вывел испанский П. из состояния ученического подражания; следующие поколения авторов (Лопе де Вега, 1562–1635; Луис де Гонгора, 1561–1627; Франсиско де Кеведо, 1580–1645) усложнили поэтический язык, уделив особое внимание искусству построения метафоры (*кончетто*), основанной на принципе остроумия.

Во Франции ранние петраркистские опыты, относящиеся к первой половине 16 в., не носили системного характера (Клеман Маро, 1496–1544, Меллен де Сен-Желе, 1487–1558). Поэты т.наз. *лионского кружка*, находившиеся под большим влиянием неоплатонических идей Фичино и Бембо, органически усвоили законы петраркистского любовного универсума, создав чрезвычайно яркий поэтический язык. Ведущая роль в этой школе принадлежит Морису Севу (1510–64), автору сборника десятистиший «Делия, средоточие наивысшей добродетели» (1544). Расцвет французского П. связан с творчеством поэтов «*Плеяды*», возглавляемой Пьером Ронсаром (1524–85) и Жоашеном Дю Белле (1522–60).

В Англии первые эпизодические переводы из Петрарки принадлежат перу Джефри Чосера (1340?–1400); в 20–30-е 16 в. Томас Уайет (1503–43) и Генри Серрей (1517–47) не только перевели стихи из «Канцоньере», но и решили задачу преобразования английской метрики и строфики в духе европейских образцов (были введены *терцины*, *катрены*, *рондели*, сонеты). После 1540-х П. перестал быть поэтической модой и возродился лишь к концу века в творчестве Эдмунда Спенсера (1552?–99) и Филиппа Сидни (1554–86), чей цикл сонетов «Астрофель и Стелла» (изд. 1591) положил начало новому этапу английской любовной лирики. Особое место в истории английского П. занимают сонеты У.Шекспира, являя пример соединения петраркистских конвенций с антипетраркистской реакцией (на опровержении условной любовной топики строится знаменитый 130-й сонет «Ее глаза на звезды не похожи...»). Поэты *метафизической школы* во главе с Джоном Донном также применяют петраркистский поэтический код, используя его интеллектуальные ресурсы, позволяющие строить остроумные концепты.

В Германии Теобальд Хек, автор антологии «Красивый цветочный луг» (1601), обращается к петраркистским образам, однако не находит адекватной стихотворной формы, что удается сделать лишь Мартину Опицу, который в 1624 («Книга о немецкой поэзии») ввел в немецкое стихосложение *александрийский стих* и жанр сонета. Будучи явлением поздним, П. в Германии испытывает существенное влияние поэтики *барокко* (Пауль Флеминг, 1609–40, Андреас Грифиус, 1616–64). Несмотря на то, что П. связан прежде всего с процессами оформления национальных языков, его влияние распространялось и на латинскую литературу *Возрождения* (Михаил Марулл, 1453–1500, Якопо Саннадзаро, 1456–1530; Андреа Наваджеро, 1483–1529, Юлий Цезарь Скалигер, 1484–1558).

Феномен П. обусловлен самой спецификой культуры 16–17 вв., в основе которой лежит идея о подражании как о необходимом условии опосредования своего индивидуального опыта, с одной стороны, и неизбежном пути создания национальной литературной нормы, с другой. П. давал поэту универсальный, гибкий, вариативный язык, позволявший ему как принять участие в поэтическом соревновании, своеобразной литературной игре, так и поведать о своих чувствах.

Лит.: *Fucilla J.G.* Estudios sobre el petrarquismo en España. Madrid, 1960; *Mazzacurati G.* Il problema storico del petrarchismo italiano (dal Boiardo a Lorenzo). Liguori; Napoli, 1963; *Viscardi A.* Petrarca e petrarchismo. Milano, 1966; *Forster L.W.* The icy fire: Five studies in European Petrarchism. Cambridge, 1969; *Manero Sorilla M.P.* Introducción al petrarquismo en España. Barcelona, 1987. *М.Б.Смирнова*

ПИКАРЕ́СК см. *Плутовской роман.*

ПИНДАРИ́СТЫ — итальянские поэты 16 и 17 вв., стремившиеся подражать древнегреческим лирикам Пиндару и Анакреону. Таковы представители «ученого» *классицизма* эпохи *Возрождения* Дж.Триссино (1478–1550), Л.Аламанни (1495–1556) — предшественники французской «*Плеяды*», влияние которой, в свою очередь, испытали итальянские П. 17 в.: Ф.Тести (1593–1646), стремившийся возродить античную *оду*; В.да Филикая (1642–1707). Деятельность П. имела большое значение для формирования итальянского поэтического языка. *А.Н.*

«ПИНКЕРТО́НОВЩИНА» — уничижительное обозначение разновидности *массовой литературы* о похождениях знаменитых сыщиков в борьбе со злодеями-преступниками. Название «П.» происходит от имени американского сыщика Аллана Пинкертона (Pinkerton, 1819–84), выходца из Шотландии, основавшего в 1850 в Чикаго первое Национальное сыскное агентство в Америке. В 1861 он предотвратил покушение на президента А.Линкольна и возглавил разведку северян во время Гражданской войны 1861–65, что привело к организации федеральной секретной службы. В 1879 Пинкертон выпустил свои воспоминания о работе детективом и ликвидации групп знаменитых американских гангстеров. Анонимные или приписываемые Пинкертону авантюрные рассказы с уголовно-сенсационной тематикой возникли в США в конце 19 в. и в начале 20 в. приобрели популярность в Европе. В России после революции 1905 тиражи маленьких книжечек о «королях сыщиков» Пинкертоне, Нике Картере, Шерлоке Холмсе (не имеющем ничего общего с произведениями А.Конан-Дойла и психологическим анализом, разработанным в них) достигали нескольких миллионов экземпляров. Ими зачитывались дети и взрослые, а педагогическая общественность вела с ними безуспешную борьбу. В первом коробе «Опавших листьев» (1913) В.В.Розанов писал: «Дети, вам вредно читать Шерлока Холмса». — И, отобрав пачку, потихоньку зачитываюсь сам. В каждой — 48 страничек. Теперь «Сиверская — Петербург» пролетают как во сне. Но я грешу и «на сон грядущий», иногда до 4-го часу утра. Ужасные истории».

Лит.: *Чуковский К.* Нат Пинкертон и современная литература. 2-е изд. М., 1910. *А.Н.*

ПИРРИ́ХИЙ (греч. pyrrhichios) — 1. В *метрическом стихосложении — стопа* из двух кратких слогов (∪∪), самостоятельно не употреблялась; 2. В *силлаботоническом стихосложении* — условное название пропуска схемного ударения в хореических и ямбических размерах («Три́ де́вицы под окно́м», «И лу́чше вы́думать не мо́г», А.С.Пушкин). Термин «П.» был в ходу в 18–19 вв. (ходовое выражение: «замена ямба пиррихием» и т.п.), теперь выходит из употребления. *М.Л.Гаспаров*

ПИСЬМО́ВНИК — сборник образцов разного рода литературно украшенных посланий к частным лицам. П. были распространены во всей средневековой Европе, в Древней Руси известны не позднее конца 15 в. По содержанию и стилистически выделяются следующие их разновидности: 1. Неозаглавленный П. с шестью-восемью образцовыми посланиями (не позже конца 15 в.); 2. П. «Посланием начало, егда хощеши кому послати: к вельможам или ко властным людем, — кому ся ни есть имя рек» с шестью большими посланиями (ок. 1541); 3. П. «Сказание начертанию епистолиям, предисловиям и посланиям ко всякому человеку» с 60–70 небольшими посланиями (не позже конца 16 в.); 4. Разные, известные, как правило, в одном списке П., не получившие широкого распространения (16–17 вв.). Два главных адресата Неозаглавленного П. — великий князь и владыка — предстают в разных аспектах: если князь грозен и его ожидаемая милость состоит в прощении, то милость владыки — в заступничестве и помощи. Лаконизму Неозаглавленного П. противоположен П. «Посланием начало», который сосредоточивается на варьировании

различных мотивов и похвалах «вельможам». Вельможи наделяются всевозможными положительными качествами (тихостью, кротостью, добротой, красотой, начитанностью и т.д.). Для П. этого типа характерна стилистическая украшенность: витиеватые *сравнения* («мню тобя своего господина, аки крин <лилия> селный посреди терния процвел еси»), пейзажные уподобления, *антитезы*, *синонимы*, *аллитерации*. Однообразный стилистический материал П. третьего типа дает представление о разных лицах в обществе: женщины-адресаты обычно сравниваются с птицами («ластовице благообразной», «горлице смиренной»), военные — с оружием. Среди П. четвертого типа встречаются послания литературного характера, требующие отдельного изучения. Причинами появления П. считают стремление нормировать систему авторитетов в период нестабильной политической ситуации (борьба Ивана III с новгородским боярством, Смутное время). Значение П. в том, что они заканчивали собой эпоху, когда образцами служили отдельные произведения и «вплотную подводили к учебникам поэтики, в которые по традиции включался раздел об эпистолографии» (Буланин, 189).

Лит.: *Демин А.С.* Вопросы изучения русских письмовников XV–XVII вв.: (Из истории взаимодействия литературы и документальной письменности) // ТОДРЛ. 1964. Т. 20; *Буланин Д.М.* Письмовники // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2. *О.В.Гладкова*

ПЛАГИА́Т (лат. plagio — похищаю) — воспроизведение чужого текста или его части под своим именем или псевдонимом, а также изложение чужих трудов без ссылки на них (см. *Компиляция*). От П. отличается заимствование, по поводу которого И.П.Эккерман в «Разговорах с Гёте в последние годы его жизни» (1837–48) приводит слова поэта, сказанные 4 января 1827: «Когда видишь большого мастера, обнаруживаешь, что он использовал лучшие черты своих предшественников и что именно это сделало его великим. Такой художник, как Рафаэль, из земли не растет. Его искусство зиждилось на античности, на лучших творениях прошлого».

ПЛАЧ — один из жанров древнерусского красноречия; в нем переплелись традиции книжного П., пришедшие на Русь в книгах Священного Писания («Плач Иеремии») и в произведениях византийской литературы, с традициями устной причети. Примерами могут служить: «Плач о взятии Царьграда» (15 в.), «Плач о Псковском взятии» (16 в.), «Плач о пленении и о конечном разорении Московского государства» (17 в.). П. активно используется в качестве вставной конструкции в произведениях древнерусской литературы различных жанров (*житие*, воинская повесть, *проповедь* и др.). П. Ярославны («Слово о полку Игореве», 12 в.), П. Ингваря Ингворевича («Повесть о разорении Рязани Батыем», 14 в.), П. Евдокии («Слово о житии великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского», 14 в.) построены по образцу народных причитаний.

Лит.: Красноречие Древней Руси (XI–XVII вв.) / Сост., вступ. ст. Черторицкой Т.В. М., 1987. *Л.Н.Коробейникова*

ПЛЕОНА́ЗМ (греч. pleonasmos — излишек) — многословие, употребление слов, излишних не только для смысловой полноты, но и для стилистической выразительности. Причисляется к стилистическим *фигурам* прибавления, но рассматривается как крайность, переходящая в «порок стиля»; граница этого перехода зыбка и определяется чувством меры и *вкусом* эпохи. Обычен в разговорной речи («своими глазами видел»), где он служит одной из форм естественной избыточности речи; традиционен в фольклоре («путь-дорога», «грусть-тоска»); некоторые стили в прошлом культивировали его; в письменной литературе обычно избегается. Пример П.: «Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы» (А.С.Пушкин). Крайнюю форму П. называют также тавтологией. В современной стилистике понятия *тавтологии* и П. нередко отождествляют. *М.Л.Гаспаров*

«ПЛЕЯ́ДА» (фр. Pléiade) — французская поэтическая школа эпохи *Возрождения*. «П.» выросла из кружка молодых поэтов-гуманистов, объединившихся на почве изучения античной (в первую очередь, греческой) литературы под руководством знатока древности, филолога Жана Дора. Первоначально они именовали себя «Бригадой», название «П.» впервые было дано в 1556 в одном из стихотворений Ронсара, в память о «плеяде» из семи эллинистических поэтов 3 в. до н.э. Состав «П.» постоянно менялся и окончательно сформировался к концу 1540-х (П.де Ронсар, Ж.Дю Белле, Дора, Э.Жодель, Р.Белло, Ж.А.де Баиф, П.де Тийар). Возглавлял «П.» Ронсар, основным теоретиком являлся Жоашен Дю Белле, который в трактате «Защита и прославление французского языка» (1549) высказал главные принципы развития национальной поэзии. Главный источник обновления языка и литературы Дю Белле видел в «подражании», но не букве, а духу источника, сообразуясь с индивидуальным темпераментом каждого автора. В лирике «П.», принесшей ее членам настоящую славу, особенно широко развивались темы любви, природы, родины, поэта и поэзии, анакреонтические, галантно-буколические, а также гражданские мотивы. Основными образцами для подражания поэты «П.» считали античные произведения, однако, в отличие от своих старших современников, поэтов *Лионской школы*, писавших на латыни, стремились развивать французский поэтический язык. Помимо освоения античных (*оды*, *элегии*) и итальянских (*сонет*) поэтических форм, деятели «П.» развивали и жанры французской куртуазной и народной поэзии, а также пробовали себя в *эпосе* («Франсиада», 1572, Ронсара), *комедии* («Евгений», 1552, Жоделя) и *трагедии* («Плененная Клеопатра», 1553, Жоделя). В этих трех жанрах была предпринята попытка объединить античное наследие и опыт итальянской литературы Возрождения. Несмотря на явную неудачу этих попыток, деятели «П.» заложили основы для развития драматургии и героической эпопеи во французской литературе 17 и 18 вв.

Лит.: *Виппер Ю.Б.* Поэзия Плеяды. М., 1976; *Подгаецкая И.Ю.* Свет Плеяды // Поэзия Плеяды. М., 1984; *Clementis R.J.* Critical theory and practice of the Pléiade. Cambridge, 1942; *Chamard H.* Histoire de la Pléiade. P., 1961–63. Т. 1–4. *М.А.Абрамова*

«ПЛОДОНОСЯ́ЩЕЕ О́БЩЕСТВО» (нем. Fruchtbringende Gesellschaft) — немецкое общество, призванное защищать немецкий национальный язык от засилия иностранных слов. Основано в 1617. Девиз общества — «Всё на пользу», эмблема — кокосовая пальма. Во время расцвета (1640–80) в обществе было более 500 членов, среди них М.Опиц, Ф.Логау, А.Грифиус,

И.М.Мошерон. С «П.о.» связана деятельность крупного грамматика Ю.Г.Шоттеля (1612–76), пытавшегося нормализовать немецкий литературный язык на основе верхненемецкого языка. Перу Шоттеля принадлежит также трактат «Немецкое стихотворное искусство» (1645), отразивший поэтику *барокко*. Член «П.о.» поэт Ф.фон Цисен в 1643 организовал в Гамбурге «Немецколюбивое общество» (ок. 200 членов), построенное по образцу голландских цеховых обществ *редерейкеров*. «П.о.» было самым известным языковым обществом, но существовал и ряд более мелких: «Благородная академия верных дам» (или «Орден золотой пальмы»), пропагандировавшая французский язык как средство общения; «Общество истинных любовников», основанное в 1624 поклонницами галантно-пасторального романа «Астрея» (1607–18) французского писателя О.д'Юрфе, «Почтенное общество Ели» — в 1633 в Страсбурге; «*Пегницкий пастушеский и цветочный орден*» — в 1644 в Нюрнберге; «Орден Эльбских лебедей» — в 1656 в Гольштинии.

Лит.: *Otto K.F.* Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts Stuttgart, 1972; *Stolle Ch.* Sprachgesellschaften in Deutschland des 17. Jahrhunderts München, 1973. *А.Н.*

ПЛУТОВСКО́Й РОМА́Н, пикарескный роман — разновидность жанра *романа*, возникшая в Испании в 16 в. (первый образец — анонимная «Жизнь Ласарильо с Тормеса», 1554), а в 17 в. распространившаяся во многих национальных литературах Западной Европы. П.р. сыграл важнейшую роль в формировании романа Нового времени. Появившись на стыке культурных эпох *Возрождения* и 17 в., П.р. вызван распадом патриархальных связей, кризисом гуманизма, а в социальном плане — появлением огромного количества деклассированных элементов в Испании, а затем и в других западноевропейских странах. П.р. имеет четкую сюжетно-композиционную схему: в нем изображаются похождения главного героя, плута (пикаро), который, будучи сиротой или оказавшись изгнанным из дома, вынужден сам зарабатывать себе на жизнь. После долгих скитаний, в ходе которых протагонист знакомится с представителями почти всех общественных слоев и учится противостоять враждебному миру, он завоевывает свое место в социальной иерархии и добивается определенных материальных благ. Характерно, что герой П.р. — это человек беспринципный, приспосабливающийся к обстоятельствам, при всей своей предприимчивости морально пассивный. П.р. поэтому называют «*романом воспитания* наизнанку». Помимо характерных сюжета и протагониста отличительными чертами П.р. являются автобиографическая форма, бытовой комизм, сатирическая направленность. Одним из важнейших новшеств П.р. по сравнению с *рыцарским романом* и бюргерской традицией является изображение характера и поведения героя как продукта окружающей среды.

Классические образцы жанра были созданы в Испании: «Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» (1599–1604) М.Алемана, «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» (1626) Ф.Кеведо. Кроме романов о плутах-мужчинах существовали романы о женщинах («Плутовка Хустина», 1605, Лопеса де Убеды). Как самостоятельный жанр, П.р. прекращает существование в 17 в., однако его художественные приемы используются в последующие века писателями различных национальных литератур, в т.ч. и русской.

Лит.: *Пинский Л.Е.* Испанский плутовской роман и барокко // ВЛ. 1962. № 7; *Мелетинский Е.М.* Плутовской роман // Он же. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. *М.А.Абрамова*

ПОВЕСТВОВА́НИЕ — «событие рассказывания», т.е. общение повествующего субъекта (повествователя, рассказчика) с адресатом-читателем; совокупность композиционных форм речи, связывающих читателя с изображенным миром и приписанных автором повествователю или рассказчику. Это и отличает П. от сюжета, т.е. развертывания «события, о котором рассказывается» в произведении. Специфический признак П. — его «посредническая» функция: осуществление контакта читателя с миром героев. При этом «не только субъект речи определяет речевое воплощение повествования, но и сами по себе формы речи вызывают с известной определенностью представление о субъекте, строят его образ» (Кожевникова, 5). Не относятся к П. те случаи, когда вставной рассказ персонажа имеет только характеристическое и сюжетное значение (рассказы генерала Иволгина в «Идиоте», в отличие от рассказов Томского в «Пиковой даме» или Максима Максимыча у Лермонтова) или когда персонаж сообщает о предмете, событии или другом действующем лице, но нет процесса рассказывания как предмета изображения.

Субъекты П. — повествователь и рассказчик — разграничиваются по-разному. Во-первых, обычно считается, что рассказчик легко отличим от автора именно благодаря форме первого лица — «Ich-Erzählung», а третье лицо — «Er-Erzählung» связано с позицией «всеведущего автора» (Р.Уэллек и О.Уоррен, В.Е.Хализев). Во-вторых, эти же субъекты изображения иногда различают как варианты воплощения в тексте авторской позиции: через сопоставление им разных «версий самого себя» — «скрытый автор» и «недостоверный рассказчик» (У.Бут) или же разных «субъектных форм» — «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте», и «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст» (Б.О.Корман). В-третьих, противопоставляют «повествование в собственном смысле посредничества» и «изображение, т.е. отражение вымышленной действительности в сознании романного персонажа, при котором у читателя возникает иллюзия непосредственности его наблюдения за вымышленным миром, что включает и рассказывание (Ф.К.Штанцель).

Повествователь — тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутреннее состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип (душевный склад, темперамент, отношение к нравственным нормам), не будучи при этом ни участником событий, ни — что еще важнее — объектом изображения для кого-либо из персонажей. Специфика повествователя одновременно — во всеобъемлющем кругозоре (его границы совпадают с границами изображенного мира) и в адресованности его речи в первую очередь читателю, т.е. направленности ее как раз за пределы изображенного мира. Иначе говоря, эта специфика определена положением «на границе» вымышленной действительности. Повествователь — не лицо, а функция. Или, как говорит Т.Манн (в романе «Избранник», 1951), «невесомый, бес-

плотный и вездесущий дух повествования». Но функция может быть прикреплена к персонажу (или «дух» может быть воплощен в нем) — при том условии, что персонаж в качестве повествователя будет совершенно не совпадать с ним же как действующим лицом. Повествующий Гринев, напр., — отнюдь не определенная личность, в противоположность Гриневу — действующему лицу. Второй — объект изображения для первого; такой же, как и все остальные персонажи. «Всезнание» повествователя (ср. «Войну и мир») точно так же входит в авторский замысел, как в иных случаях — в «Преступлении и наказании» или в романах И.С.Тургенева — в него может входить и неполная осведомленность этого субъекта изображения.

В противоположность повествователю рассказчик находится не на границе вымышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком внутри изображенной реальности. Все основные моменты «события самого рассказывания» в этом случае становятся предметом изображения, «фактами» вымышленной действительности. Если повествователя внутри изображенного мира никто не видит и не предполагает возможности его существования, то рассказчик непременно входит в кругозор либо повествователя (Иван Великопольский в «Студенте» А.П.Чехова), либо персонажей (Иван Васильевич в «После бала» Л.Н.Толстого).

«Посредничество» повествователя помогает читателю прежде всего получить более достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также и о внутренней жизни персонажей. «Посредничество» рассказчика позволяет войти внутрь изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей. Первое связано с определенными преимуществами внешней точки зрения; напротив, произведения, стремящиеся непосредственно приобщить читателя к восприятию событий героями, обходятся вовсе или почти без повествователя, используя формы дневника, переписки, исповеди.

П. в собственном, узком смысле — тип высказывания, в котором доминирует информационная функция. Описание отличается от него функцией изобразительной, характеристика же представляет собой образ-рассуждение, цель которого — объяснить читателю характер персонажа. Но передача читателю различных сообщений — лишь один из возможных вариантов посреднической роли повествователя или рассказчика. Поэтому к области П. в широком смысле относятся и фрагменты без предметной направленности, имеющие чисто композиционное значение (см. *Нарратология*).

Лит.: *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972; *Бахтин М.* Слово в романе // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Виноградов В.В.* Избр. труды: О языке художественной прозы. [Т. 5]. М., 1980; *Греймас А.* К теории интерпретации мифологического нарратива // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Сб. ст.. М., 1985; *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987; *Кузнецова Т.И.* Техника повествования в ораторском искусстве // Поэтика древнеримской литературы. М., 1989; *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд. Киев, 1994; *Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994; *Манн Ю.В.* Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Prince G.* A dictionary of narratology. Andershot (Hamp.), 1988; *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. 5. Aufl. Göttingen, 1991.

Н.Д.Тамарченко

ПО́ВЕСТЬ — в современной русской теории литературы средний по объему текста или *сюжета* эпический прозаический жанр, промежуточный между *рассказом* и *романом*. В мировой литературе чаще всего четко не вычленяется. Так, по-японски слово *«моногатари»*, зафиксированное с 9 в., буквально значит «рассказ о вещах» и определяет прозаические произведения разных жанров: фантастическую *сказку*, волшебную П., собрание коротких сказок или *легенд*, крупное произведение — аналог европейского романа, героическую *эпопею*. По-английски П. — tale, с середины 18 в. терминами history, novel именовалась противопоставленная старым любовным романам (romance) разновидность романа с персонажами, наделенными более разносторонними интересами, с тематикой из сферы обычной современной жизни. По-французски П. — conte, буквально «сказка», то, что сказывается, рассказывается, повествуется (воспитанный на французской культуре А.С.Пушкин в письмах называет сказками свои «Повести Белкина»); однако слово conte применяется и к стихам — напр., «Сказки и рассказы в стихах» («Contes et nouvelles en vers», 1665–85) Ж.Лафонтена. Современная литература пользуется термином «микророман», в частности, он привился в Эстонии.

В древнерусской литературе П. не была жанром; этим словом обозначались повествования самых разных типов, включая летописные («Повесть временных лет»). В 18 в. появились авторские стихотворные П.: у И.Ф.Богдановича «Душенька» (1778) — «древняя повесть в вольных стихах», «Добромысл» (конец 1780-х) — «старинная повесть в стихах». В подзаголовок одно слово «П.» первоначально не выносилось как бессодержательное, требовавшее определения, уточнения; сатирический «Каиб» (1792) И.А.Крылова, напоминающий «восточные повести» Вольтера, снабжен подзаголовком «восточная повесть». В 1790-е Н.М.Карамзин своими сентиментальными П. возвел прозу в ранг высокой литературы. Пушкин применял слова «П.» к своим поэмам: «Кавказскому пленнику» (1820–21), «Медному всаднику» (1833, «петербургская повесть» — обозначение, заимствованное А.А.Ахматовой для первой части «Поэмы без героя», 1940–62, — «Девятьсот тринадцатый год»), фантастический и «высокий» по теме «Демон» (1829–39) М.Ю.Лермонтова — также «восточная повесть».

Прозаическую П. от Карамзина до Пушкина, структурно и по объему обычно аналогичную тогдашним западноевропейским *новеллам*, нельзя с ними отождествлять: в ранней русской прозе П. и роман не противопоставлялись по объему даже так относительно, как на Западе. У Н.В.Гоголя ранние П. короче последующих, а «Тарас Бульба» (1835), прозаическое подражание героическому эпосу Гомера, по объему сопоставим с некоторыми романами 1830-х.

Д.П.Святополк-Мирский в своей «Истории русской литературы...» (1926) находил, что романы И.С.Тургенева отличаются от его П. не столько объемом, сколько наличием злободневных разговоров персонажей. Сам Тургенев чаще называл их П. и лишь в 1880, когда после Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского роман утвердился как высшее достижение национальной культуры, объединил свои шесть небольших романов под этим общим наименованием. В 20 в. объем текста тоже не всегда рассматривается как определяющий жанровый признак. М.Горький дал своей четырехтомной хронике «Жизнь

Клима Самгина. Сорок лет» подзаголовок «П.», видимо, подчеркивая прежде всего, что это не роман, а повествование вообще. «Повесть, — писал А.И.Солженицын в автобиографической книге «Бодался теленок с дубом» (Paris, 1975. С. 31), — это то, что чаще всего у нас гонятся называть романом: где несколько сюжетных линий и даже почти обязательна протяженность во времени. А роман (мерзкое слово! нельзя ли иначе?) отличается от повести не столько объемом и не столько протяженностью во времени (ему даже пристала сжатость и динамичность), сколько — захватом множества судеб, горизонтом взгляда и вертикалью мысли». В последней трети 20 в. были писатели, проявившие себя преимущественно в жанре П., отчасти потому, что средний жанр навлекал меньшие идеологические претензии, чем крупный. Это зрелый Ю.В.Трифонов, ранний Ч.Т.Айтматов, В.Г.Распутин, В.В.Быков. Западные литературы по-прежнему часто оставляют прозаические произведения среднего объема без четкого обозначения. Напр., «Старик и море» (1952) Э.Хемингуэя принято называть и П., и рассказом (новеллой).

Лит.: *Пиксанов Н.К.* Старорусская повесть. М.;Пг., 1923; *Шкловский В.* Заметки о прозе русских классиков. М., 1955; Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973; *Scholles R., Kellogg R.* The nature of narrative. N.Y., 1966. *С.И.Кормилов*

ПО́ВЕСТЬ ДРЕВНЕРУ́ССКАЯ — общее обозначение произведений древнерусской литературы, различных по своей художественной структуре; единственный общий для всех П.д. признак — сюжетность, связное описание неких событий. Понятие «П.д.» как обозначение единой группы текстов сюжетного характера принадлежит исследователям. В заглавиях древнерусских произведений «повестями» могли называться и *жития* святых (часто встречается заглавие «Повесть о житии...»), и самостоятельные тексты — описания чудес, примыкавшие в рукописях к житиям, но не входившие в их состав. «Повестями» именовались произведения религиозно-назидательного характера, летописи («Повесть временных лет»), пространные исторические биографии прославленных царей и полководцев. Синонимами «повести» в заглавиях древнерусских произведений были «сказание» и (несколько реже) «слово».

Исследователи относят к П.д. не только произведения, озаглавленные «Повесть...», но и аналогичные им сочинения, в заглавии которых слово «повесть» отсутствует. В исследовательской литературе принято называть П.д. как самостоятельные, законченные произведения, так и относительно цельные фрагменты, входящие в состав *летописей* (воинские повести и «повести о княжеских преступлениях», описывающие вероломные поступки русских князей). Первые П.д., бытовавшие в литературе Киевской Руси (11 — первая треть 13 в.), были переводными. Повестью была названа в древнерусском переводе «История Иудейской войны» историка Иосифа Флавия, рассказывающая о событиях иудейской истории 2 в. до н.э. — 1 в. н.э. В киевский период была переведена первая редакция легендарной греческой биографии Александра Македонского (т.наз. «Хронографическая Александрия»). В отличие от византийцев, читавших «Александрию» как роман о приключениях Александра Македонского, древнерусские книжники видели в ней достоверное историческое сочинение и включали ее в состав исторических сводов-*хронографов*.

В 14–15 вв. были созданы пространные нелетописные воинские П.д.: «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Сказание о Мамаевом побоище», посвященное Куликовской битве. В этих П.д. усилено беллетристическое начало: подробно изображаются переживания персонажей, приводятся монологи и диалоги. Авторы прибегают к приемам *ретардации* и убыстрения повествования в наиболее напряженные моменты. В 17 в. характер П.д. принципиально меняется. Беллетристические элементы романического характера проникают в произведения, внешне имеющие исторический характер (цикл повестей об основании Москвы, в одной из которых описывается убийство князя Даниила его женой и ее любовниками). Беллетристическое начало характерно и для исторических повестей 17 в. («Повесть об Азовском сидении донских казаков»). В 17 в. создаются многочисленные повести, получившие название «неполезных». Они лишены назидательности и религиозных мотивов; их установка — развлечь читателя описанием необыкновенных событий и приключений («Повесть о бражнике», «Повесть о Шемякине суде», «Повесть о Карпе Сутулове»). Воинские подвиги благородных богатырей-рыцарей, их и возвышенная любовь к прекрасным героиням составляют содержание переводных повестей 17 в.: «Повести о Бове королевиче», восходящей к французскому *рыцарскому роману*; «Повести о Еруслане Лазаревиче», имеющей тюркское происхождение; «Повести о Брунцвике», переведенной с чешского, и др.

В 1660-х была написана «Повесть о Савве Грудцыне» — произведение сложного жанрового состава, считающееся первым опытом русского *романа*. В нем есть черты религиозного жанра — сказания о чуде (Богородица спасает Савву от власти дьявола), фоном же повествования служат подлинные события русской истории начала 17 в. Вместе с тем, сюжет повести напоминает приключения героев волшебных сказок, а бес, сопровождающий Савву в его приключениях, подобен сказочным персонажам — «ложным помощникам» главного героя. В повести впервые в древнерусской литературе выразительно описаны любовные томления Саввы. Судьба беспутного молодца, нарушающего родительский запрет, изображается и в другой оригинальной повести 17 в. — стихотворной «Повести о Горе-Злочастии». Историю П.д. завершает «Повесть о Фроле Скобееве», по-видимому, написанная уже в петровское время. Это своеобразная плутовская повесть-новелла, изображающая приключения бедного дворянина, соблазняющего боярскую дочь и после женитьбы на ней делающего головокружительную карьеру. Фрол Скобеев не осуждается, его плутни скорее вызывают восхищение и любование.

Традиции исторических П.д. в дальнейшем продолжали сохраняться в старообрядческой литературе («Повесть об осаде Соловецкого монастыря», начало 18 в., Семена Денисова); сходство с беллетристическими переводными и оригинальными повестями 17 в. прослеживается в творчестве М.Д.Чулкова (повесть «Пригожая повариха», 1770; сборник «Пересмешник, или Славенские сказки», 1766–89), в *авантюрных* романах М.Комарова («Жизнь Ваньки Каина», 1779; «Повесть о приключении аглинского милорда Георга», 1782), в «Русских сказках» (1780–83) В.А.Лёвшина.

Лит.: *Архангельский А.С.* Опыты оригинальной светской повести // Он же. Лекции по истории русской литературы. Казань, 1913; *Сперанский М.Н.* Эволюция русской повести в XVII веке // ТОДРЛ. Л., 1934, Т. 1; *Кузьмина В.Д.* Рыцарский роман на Руси: Бова, Петр Златых Ключей. М., 1964. *А.М.Ранчин*

ПОВТО́Р — основная разновидность стилистических *фигур* прибавления. В простейшем его случае слова повторяются подряд (эпаналепсис, А А); в более сложных — в началах и концах смежных отрезков текста (*анафора*, А..., А...; *эпифора*, ...А, ...А; *анадиплосис*, ...А, А...; *симплока*, А... В, А... В). П. с ослаблением смыслового тождества повторяемых слов дает *антанакласис* («У кого нет в жизни ничего милее жизни, тот не в силах вести достойный образ жизни» — старинная сентенция), с ослаблением звукового тождества — *паронимию* («Есть соль земли — есть сор земли», А.А.Вознесенский), *этимологизацию*, *полиптотон*. По аналогии с этими словесными П. различаются и звуковые П. (различные виды *аллитераций*), и фразовые П. (рефрен, *припев*), и образные П. (одних и тех же мотивов, ситуаций и пр.; см. *Лейтмотив*). *М.Л.Гаспаров*

ПОГОВО́РКА — образное выражение, не имеющее (в отличие от *пословицы*) нравоучительного смысла, напр.: «Семь пятниц на неделе». В основе П. лежат *метафора*, *сравнение*, *гипербола*.

ПОДЗАГОЛО́ВОК см. *Рама произведения*.

ПОДРАЖА́НИЕ см. *Мимесис*.

ПОДСТРО́ЧНИК — пословный перевод художественного произведения на другой язык для дальнейшей обработки — *перевода* художественного. В поэтической практике П. известен давно, особенно при переводе памятников фольклора и литератур Востока. В.А.Жуковский, работая над «Одиссеей» Гомера (1849), сверял ее текст с немецким П. После Первого съезда советских писателей (1934) П. получил широкое распространение при переводах из национальных литератур.

ПОДТЕ́КСТ — скрытый смысл высказывания, вытекающий из соотношения словесного значения с контекстом и особенно — речевой ситуацией. Основой П. как художественного приема является отмеченное В.В.Виноградовым свойство разговорной речи, где «в зависимости от ситуации, от намерений, цели говорящего, от его экспрессии предметные значения слов могут стать средством выражения эмоционального смысла; прямые лексические значения слов перестают формировать и определять внутреннее содержание речи» (С. 56). Представление о П. сформировалось на рубеже 19–20 вв. Понятие «П.» использовалось также при характеристике чеховских пьес деятелями Художественного театра. Впоследствии в системе К.С.Станиславского термин «П.» приобрел более широкое значение и стал обозначать психологическое, эмоционально-волевое начало сценической речи, а также вошел в литературоведение. Говоря о месте П. в пьесах А.П.Чехова, В.Гофман отмечал, что в них, наряду со «словами-смыслами», есть «слова-симптомы» (С. 38). Однако П. может обозначать скрытый смысл не только драматической реплики, но и высказывания рассказчика (у Э.Хемингуэя) или лирического героя (стихотворение «Тоска по Родине!.. Давно...», 1934, М.Цветаевой).

Лит.: *Гофман В.* Язык литературы. Л., 1936; *Виноградов В.В.* О художественном прозе // ВЯ. 1955. № 1; *Гинзбург Л.* О лирике. М., 1964. *О.А.Чуйкова*

«ПОКОЛЕ́НИЕ 1898» (исп. generación de 1898) — культурное и литературное течение в среде испанской интеллигенции с конца 19 в. до 1930-х. Возникло в результате распада испанской империи и поражения Испании в испано-американской войне 1898, породившей стремление к «национальному возрождению». К «П. 1898» относятся испанские писатели, начавшие писать в конце 19 в.: Мигель де Унамуно (1864–1936), Пио Бароха-и-Неси (1872–1956), Асорин (1874–1967), Рамон Мария дель Валье Инклан (1869–1936), драматург Хасинто Бенавенте-и-Мартинес (1866–1954), поэ́т Антонио Мачадо-и-Руис (1875–1939) и др. В поисках правды жизни писатели «П. 1898» преобразовывали выразительные средства литературного языка, добиваясь простоты стиля; их творчество характеризуется глубоким лиризмом.

ПОЛИМЕТРИ́Я (греч. polys — многочисленный и metron — размер) — применение различных стихотворных размеров внутри одного произведения. П. известна с античных времен; в Новое время была особенно употребительна в поэзии *барокко*, *романтизма* и 20 в.

Обычно применяется в больших произведениях (поэмах), где размер выдерживается в одном тематически целом куске и меняется с переходом к другому куску («Современники», 1875–76, Н.А.Некрасова; «Двенадцать», 1918, А.А.Блока), реже — в небольших стихотворениях (напр., у В.В.Маяковского, В.Хлебникова). *М.Л.Гаспаров*

ПОЛИ́ПТОТОН (греч. polyptōton) — многопадежие, разновидность стилистических *фигур* прибавления — *повтор* одного и того же слова в разных падежах: «Душа душу знает, а сердце сердцу весть подает»; «Внемли мне и услышь меня» (Пс. 54). *М.Л.Гаспаров*

ПОЛИСИ́НДЕТОН см. *Многосоюзие*.

ПОЛИФОНИ́Я (греч. polys — много; phōnē — звук, голос) — музыковедческий термин, почти метафорически перенесенный М.М.Бахтиным в область эстетики словесного творчества, поэтики и теории романа для обозначения особой, высшей в литературе Нового времени формы авторства — «художественного видения» человека и общества, — осуществленной полифоническим романом. Понятие и концепция П., обоснованные Бахтиным на материале творчества и под углом зрения «поэтики» Достоевского (см.: Бахтин М.М. Проблемы творчества Ф.М.Достоевского. Л., 1929; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963) нуждаются в существенной оговорке; бахтинская концепция П., как структурного принципа романа Достоевского, оказалась не столько в плену своего времени, сколько в плену социального научного языка советского времени (как 1920-х, так и 1960-х), на который автор концепции вынужден был «переводить» свою мысль, многое оставив в ней непроясненным, непроговоренным (см.: Бочаров С.Г. Об одном разговоре и вокруг него // Он же. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 475–476).

Термин и концепцию П. целесообразно тематизировать как некоторую систему взаимосвязанных парадоксов не бахтинской мысли, а скорее восприятия ее (в России и за рубежом): ведь «принципиальное новаторство» Достоевского, с одной стороны, и причины его влияния на художественное (и вообще творческое)

мышление настоящего и будущего, с другой, по мысли Бахтина, требуют для своего понимания существенной перестройки устойчивых традиционных навыков самого читательского восприятия (не говоря о теоретическом преломлении его). П. — таков первый самый общий парадокс концепции — это такая созданная Достоевским образная «модель мира» в романе, в которой в принципе преодолевается традиционное представление и традиционные теории «образа» в искусстве слова; образ человека у Достоевского теряет свои «объектные» (внешние и «заочные») признаки и характеристики; перед нами не «реалистический», а в некотором более реальном смысле «фантастический» облик человека: не образ, говорит Бахтин, а «слово — чистый голос» сознания и самосознания. Радикальный тезис об образе человека как исповедально-незавершимом в себе голосе-слове, вобравшем и преломившем все возможные внешние завершающие (и в этом смысле «образные») представления и оценки о нем, есть только научное обоснование общеизвестной формулы Достоевского: «При полном реализме найти человека в человеке» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 65).

Другой парадокс П. как «структурной особенности» и «художественной мысли» романного целого у Достоевского — главный тезис монографии Бахтина о Достоевском: П. есть форма завершения незавершимого в себе «этого мира»; это новый тип «видения» в искусстве слова (но также в жизни и в научном познании), где предметом изображения является то, что в известном смысле вообще невозможно «видеть», но только слышать (т.е. чистый голос — «исповедальное самовысказывание»); причем речь идет, подчеркивает Бахтин (решительно отмежевываясь от «монологической диалектики Гегеля» и от романтически-гегельянского и платонизированного «философского монолога» вообще), не об одном сознании, одной исповеди, одном голосе, но именно о «полифонии неслиянных голосов», о «сосуществовании и взаимодействии» не между разными характерами или типами в пределах того или иного социального мира, но между разными сознаниями-голосами и, что существенно, разными социальными мирами. П. в этом смысле обозначает и знаменует собою не «разрушение поэтики» (Ю.Кристева), не деконструкцию единства мира и авторской позиции по отношению к человеку и миру, но «радикально новую авторскую позицию по отношению к изображаемому человеку» («Проблемы творчества Достоевского». С. 77). (Ср. в подготовительных материалах 1961, к переработке книги о Достоевском, где центральный тезис формулируется в аутентичных терминах ранней философско-христологической эстетики Бахтина: «Новая позиция автора в полифоническом романе, раскрывающая в человеке другое «я для себя», бесконечное и незавершимое, не разрушает образа, ибо позиция вненаходимости автора остается в полной силе. Но меняется голос этой вненаходимости и содержание избытка» // Бахтин М.М. Собр. соч. М., 1996. Т. 5. С. 367). Т.е. вопреки расхожему представлению адептов самых разных теоретических и идеологических позиций (по недоразумению принужденных спорить с Бахтиным в его же системе понятий, но за пределами и этой системы и этих понятий) книга о Достоевском — не «разрыв» (Ц.Тодоров) с феноменологией «автора» и «героя» в программных текстах Бахтина невельско-витебского периода (1919–23), но имманентное развитие ранней эстетики, которая — вопреки инертному представлению о «традиционалистах» и «новаторах», «древних» и «новых» — сама собою представляет уже развитие и радикальное переосмысление (одно из первых в 20 в.) идей «классического наследия». Отсюда — третий основной парадокс концепции: речь идет о новом решении достаточно традиционной проблемы творческого сознания писателя, в котором сочетается «художник» и «идеолог». В случае Достоевского, который был единственным в своем роде мыслителем, а равно и «героем-идеологом» наподобие своих собственных героев, проблема приобретает особую остроту.

П., как воплощенная в поэтике Достоевского «радикально новая авторская позиция» (в терминах исходного философского проекта Бахтина — чистая «этика художественного творчества») предполагает несколько моментов. Во-первых, это утверждаемое самою эстетическою деятельностью художника-творца бытие другого «я» — «ты еси»; этико-религиозный постулат творчества Достоевского, впервые сформулированный Вяч.И.Ивановым (см.: Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Он же. Борозды и межи. М., 1916), который Бахтин переосмысливает, превращая его из метафизической гипотезы в феноменологически удостоверяемый и поддающийся объективному научному описанию факт «художественной воли» Достоевского, т.е. в конкретный телеологический принцип самой художественной конструкции произведений писателя. Более того, в полном соответствии с идеей «границы», на которой в действительности осуществляется всякая (эстетическая и иная) относительно автономная творческая деятельность, Бахтин своей концепцией утверждает, что именно как художник Достоевский преодолевает «монологизм» художественный и идеологический (в т.ч. свой собственный), ибо П. — это не теоретически формулированная философия автора «Бесов» и «Братьев Карамазовых», но «вера», как осуществленный в структуре романа идейный замысел его. (Ср.: «Вера в возможность сочетания голосов, но не в один голос, в многоголосый хор, где индивидуальность голоса и индивидуальность его правды полностью сохраняется» — Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. С. 374). Такая «вера» в объективную П. «события бытия» (по ранней терминологии Бахтина) как в сознании Достоевского, так и в сознании абсолютного большинства интерпретаторов-идеологов его творчества (с их «увлеченным софилософствованием с героями») сталкивается с тенденцией идеологической культуры Нового времени «втиснуть» истину бытия-события в один теоретизированный монологический контекст (ср.: «Чтобы был только голос Зосимы, но не было бы вовсе Ивана (или наоборот)» // Там же). П. в мире Достоевского есть подлинный (и постольку незавершимый в своей постоянно возобновляемой заданности или задаче) «ответ Ивану» (как сказано в лекциях Бахтина 1920-х в записи Р.М.Миркиной: ответить «другому» — значит ответить на его же вопрос (а не только на его ответ на этот вопрос); поэтому Достоевский-художник противоположен «достоевщине», определяемой Бахтиным как чисто «монологическая выжимка из полифонии Достоевского».

Четвертый и самый радикальный парадокс П. состоит в том, что полифонический роман Достоевского (подобно «формальной полифонии Данте», но содержательно наполненной и углубленной современным — постромантическим и постмодернистским — «человеком в человеке»), знаменует ситуацию, в которой читатели и интерпретаторы Достоевского (начиная с русских мыслителей-публицистов

конца 19 — начала 20 в.В.В.Розанова, Д.С.Мережковского, Л.Шестова, Н.А.Бердяева и др.) все еще — методически — находятся на пути «философской монологизации», не адекватной этой объективной всемирно-исторической ситуации — события, в котором все они, в своей незавершимости и неразрешимости, — только отдельные «голоса» в уже увиденной и описанной Достоевским П. «этого мира». Незавершенность каждого такого голоса остается этико-религиозным, «ивановским» постулатом, в соответствии с которым (в бахтинский передаче его) герой-идеолог Достоевского должен «преодолеть свой этический солипсизм, свое отъединенное «идеалистическое» сознание и превратить другого человека из тени в истинную реальность» («Проблемы...». С. 12). В этом решающем пункте концепция П., с одной стороны, одновременна и коррелятивна смене гуманитарной парадигмы в 1910–20-е, а с другой — вырастает из русских традиций и духовно-исторического опыта пореволюционной эпохи.

С теорией П. отчасти перекликаются соображения Отто Людвига в его «Шекспировских этюдах» (1840–65) о полифоническом диалоге как сопоставлении нескольких самостоятельных голосов, взаимоотношения между которыми не исчерпываются и не объяснимы их разногласием, — такова сцена в «Короле Лире» (III, 4) У.Шекспира. В русской литературе о Достоевском с идеей П. отдаленно соотносится мысль А.З.Штейнберга о «симфонической диалектике» писателя с ее «многоразличием голосов» и голосом автора, соответствующим «стилю и манере целого» (Штейнберг А.З. Система свободы Ф.М.Достоевского. Берлин, 1923. С.35).

Лит.: *Пумпянский Л.В.* Достоевский и античность. Пг., 1922; *Луначарский А.В.* О «многоголосности» Достоевского» // Новый мир. 1929. № 10; *Садаеси Игэта.* Иванов — Пумпянский — Бахтин // Comparative and contrastive studies in Slavic languages and literatures: Japanese contributions to the Tenth International Congress of Slavists. Tokyo, 1988; *Аверинцев С.С.* «Великий инквизитор» с точки зрения advocatus diaboli // Он же. София-логос: Словарь. Киев, 2000; *Jones M.V.* Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's fantastic realism. Cambridge, 1990; *Reed N.* The philosophical roots of polyphony: A Dostoevskian reading // Critical essays on Mikhail Bakhtin / Ed. C.Emerson. N.Y., 1999. *В.Л.Махлин*

ПОЛУСОНЕ́Т, септет — *твердая* стихотворная *форма*, известная в Европе с начала 17 в. В русскую поэзию введена философом и поэтом В.С.Ильяшенко в сборнике стихов разных авторов «Из Америки» (Нью-Йорк, 1925); получила распространение в творчестве поэтов русского зарубежья, особенно в США (Д.А.Магула, Елена Антонова, Е.М.Двойченко-Маркова). Наибольшего мастерства в жанре П. достиг русский поэт Г.В.Голохвастов (1882–1963), живший в Нью-Йорке с 1920. В 1931 в Париже была издана его книга «Полусонеты», включавшая 300 семистиший, написанных в 1920-е (среди них — венок септетов с *магистралом*). Все стихи книги написаны 4-стопным ямбом с опоясывающей рифмой и делятся на *катрен* и *терцет*. Существует и обратный П., в котором терцет предшествует катрену.

Лит.: Словарь поэтов русского зарубежья / Под ред. В.Крейда. СПб., 1999. *А.Н.*

ПОЛУСТИ́ШИЕ — часть стиха, отсекаемая *цезурой*. П. обычно равны (3+3 стопы в шестистопном хорее с цезурой) или незначительно отличаются по длине (2+3 стопы в пятистопном ямбе с цезурой; напр., в «Борисе Годунове», 1824–25, А.С.Пушкина).

«ПОНЕДЕ́ЛЬНИК» — объединение молодых эмигрантских писателей, поэтов и художников в Шанхае, известное также под названием «Содружества русских работников искусств». Основано в октябре 1929 по инициативе его первого председателя художника Н.Соколовского и литераторов В.С.Валя (Присяжникова), Л.В.Гроссе, П.А.Северного, О.Скопиченко, М.Спургота. Первое заседание проходило на квартире Соколовского, где было решено собираться по понедельникам, соответственно закрепилось и название. Вначале общество создавалось только для избранных, но с течением времени его деятельность привлекла внимание многих представителей эмигрантской творческой интеллигенции, и к концу 1929 объединение численно значительно увеличилось, а к 1933 число активных членов достигло 45 человек. К этому времени помимо упомянутых членов содружества в него входили художник В.А.Засыпкин, журналисты Н.Н.Иваницкий, А.А.Иваницкая, поэты В.Янковская, Арк.Пантелеев, Н.Светлов, А.Дальняя, И.Фрюауф, писатель А.Д.Ненцинский. 34 члена объединения постоянно проживали в Шанхае, 11 членов общества участвовали в его работе заочно, находясь в Харбине, Монголии, Корее, Италии, Франции, Бразилии, США. Для официального вступления в объединение необходимо было представить свои произведения и зарекомендовать себя в творческой работе. Большой вклад в работу сообщества внес М.В.Щербаков, на протяжении четырех лет (1929–33) исполнявший обязанности его председателя.

С 1930 по 1935 «Содружество» выпустило четыре номера журнала «Понедельник», на страницах которого особое внимание уделялось творчеству дальневосточных писателей и поэтов. Целью создания литературно-художественного журнала, как и проведения литературных вечеров, было объединение всех эмигрантских творческих сил Шанхая и русского дальневосточного зарубежья. Вдохновителем и организатором выпуска журнала был поэт, прозаик, критик и переводчик Щербаков, в состав литературной секции «Содружества», а также, редакции «Понедельника» входили К.В.Батурин, Валь, А.Д.Лаврентьев. Дальневосточная эмигрантская проза была представлена именами Батурина, Арс.Несмелова, В.Н.Иванова, Щербакова, поэзия — творчеством Т.Андреевой, Гроссе, Несмелова, Спургота, Н.Щеголева, Янковской. Разделы «Художественная хроника» и «Жизнь Содружества» отражали наиболее значительные события культурной жизни «русского Китая» тех лет. В идейно-эстетических позициях старшего поколения представителей «П.» было выражено стремление сохранить чувство родины в иноязычной среде, явная приверженность традициям русской реалистической культуры и литературы. Активно выступая против механизированной западной цивилизации, они, вместе с тем, живо воспринимали культуру Востока, пытаясь найти с ней точки соприкосновения. В отличие от «западных» литературных кружков и объединений, позицию руководства «П.» определяло пристальное внимание к жизни современной России и осознание особой культурной направленности и уникальности дальневосточной эмигрантской диаспоры. В то же время молодые представители «Содружества» чувствовали себя стесненными рамками консерватизма старших, испытывая явное тяготение в своем творчестве к новаторским художественным формам. Внутренние проти-

воречия привели к тому, что в ноябре 1933 общество раскололось. В 1933 обязанности председателя выполнял Валь, в 1934 — художник М.А.Кичигин. После раскола и ухода Щербакова, создавшего в этом же году с группой единомышленников литературно-художественный кружок «Восток» (1933–38), деятельность объединения продолжалась еще некоторое время, хотя и утратила прежнюю актуальность. В 1934 члены «П.» установили связь с И.А.Буниным, тогда уже лауреатом Нобелевской премии, и получили его согласие стать почетным председателем сообщества. *О.А.Бузуев*

ПОПУЛИ́СТЫ (фр. Groupe populiste) — группа французских писателей 1930-х (А.Терив, А.Шамсон, А.Пурра, А.Пуллай, Т.Реми, Э.Даби), изображавших жизнь и быт низов французского общества, которое еще не вполне оправилось после первой мировой войны. В центре их внимания — рабочие, мелкие ремесленники, бедные крестьяне, люмпены.

Слово «популизм» в отношении современной литературы употребил Леон Лемонье в своем «Манифесте популистского романа» (1929). Своим учителем П. считали Э.Золя; они старались приблизиться к «естественному» изображению быта, часто полностью подавляющего и засасывающего людей. П. критиковали за то, что они дают только «жанровые зарисовки», а не делают политических выводов, но именно это и было сильной стороной их творчества. П. мастерски изображают обыденность, повседневность, «жизнь, как она есть». Их герои не борются с судьбой, они скорее «испытывают» ее. Этих писателей обвиняли в «жалости» к человеку, но их жалость была «благородна», они сочувствовали лишенному возможности осуществить себя человеку, который не сумел удовлетворить порою даже самые насущные запросы.

Андре Шамсон (1900–83) поначалу пишет региональные романы о Севеннах, обращаясь к истории, к особенностям местного протестантизма («Преступление справедливых», 1928; «Наследства», 1932), затем — автобиографические романы («Цифра наших дней», 1954) и в конце жизни возвращается к провинциальной проблематике, которая составляет наиболее интересную часть его творчества («Башня Постоянства», 1970). Ему принадлежат мемуары «Надо лучше жить» (опубл. 1984). Эжен Даби (1898–1936) — в прошлом рабочий — пишет сцены из жизни самых бедных слоев французского общества. Наиболее характерным для его манеры романом считают книгу «Северный отель» (1929). Популистские тенденции можно отметить в творчестве многих писателей, начинавших в 1930-е. Жорж Сименон с его интересом к простым людям Льежа вполне подпадает под это определение («Арочный мост», 1921; «Петр-ле Леттон», 1932).

Лит.: *Рыкова Н.Я.* Эжен Даби // Даби Э. Жизни. М., 1973.

О.В.Тимашева

ПОРНОГРА́ФИЯ (греч. pornē — развратница; graphō — пишу) — *эротическое* вне *художественности*. В переносном смысле — о чем-то грязном, безнравственном. В.В.Розанов относил к «порнографии России» известное «Письмо Белинского к Гоголю» (1847), в котором Н.В.Гоголь назван «проповедником кнута, апостолом невежества, поборником обскурантизма и мракобесия» (В.Розанов. 50 лет влияния, 1898). К П. в этом смысле относятся статьи В.И.Ленина о Л.Н.Толстом, где великий мыслитель назван «помещиком, юродствующим во Христе», а также выдержанное в подобных же выражениях выступление А.А.Жданова по поводу журналов «Звезда» и «Ленинград» (1946), в котором об А.А.Ахматовой говорится как о «взбесившейся барыньке, мечущейся между будуаром и моленной... у которой блуд смешивается с молитвой». *А.Н.*

ПОРТРЕ́Т в литературе — описание либо создание впечатления от внешнего облика персонажа, прежде всего лица, фигуры, одежды, манеры держаться (формы поведения персонажа выходят за рамки П. как такового, но могут рассматриваться в качестве динамического П.). В основном используется в эпическом роде. В лирике и особенно в драматургии словесное портретирование более или менее затруднено и ограничено. В древней литературе портретные характеристики персонажа отсутствовали, и он мог быть охарактеризован с помощью устойчивого *эпитета*, как у Гомера: Гера имеет коровьи глаза, что считалось весьма красивым (в переводе Н.И.Гнедича она «волоокая»), Гектор — «шлемоблещущий», Ахиллес — «быстроногий», даже когда не покидает своего шатра. В эпоху *Возрождения* некоторые поэты попробовали состязаться с живописью, считавшейся совершеннейшим из искусств. Л.Ариосто в «Неистовом Роланде» (1516) в пяти октавах описал прекрасную Альцину, не забыв отметить: «Длина рук в точности такова, как следует». Лессинг привел это описание «как пример картины, которая ничего не рисует» (Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 237). Действительно, подобный набор признаков внешности не складывается в цельную картину. Между тем механический способ соединения признаков в эпоху Возрождения был принят не только в поэзии, но и в изобразительном искусстве: «если ты хочешь сделать хорошую фигуру, — писал А.Дюрер, — необходимо, чтобы ты взял от одного голову, от другого — грудь, руки, ноги, кисти рук и ступни и так использовал различные типы всех членов. Ибо прекрасное собирают из многих красивых вещей подобно тому, как из многих цветов собирается мед» (Дюрер А. Дневники, письма, трактаты: В 2 т. М.; Л., 1957. Т. 2. С. 28–29). Н.В.Гоголь подобное рассуждение вложил в уста разборчивой невесты Агафьи Тихоновны («Женитьба», 1842): «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась». А.С.Пушкин в прозе избегал описательности вообще и П. в частности (исключения — П. исторических лиц, Пугачёва и Хлопуши в «Капитанской дочке», 1836, и импровизатора в «Египетских ночах», 1835), но уже М.Ю.Лермонтов дал тонкий психологический П. Печорина. Мастерами портретной характеристики в русской литературе 19 в. были И.С.Тургенев, Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский (психологический портрет).

Лит.: *Галанов Б.* Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. М., 1974; *Рифтин Б.Л.* Знаковый характер словесного портрета персонажа в китайской классической литературе // Семиотика и художественное творчество. М., 1977.

С.И.Кормилов

ПОСВЯЩЕ́НИЕ см. *Рама произведения.*

ПОСЛА́НИЕ, э п и с т о л а (греч. epistole) — литературный жанр: стихотворное письмо. В европейской поэзии впервые появляется у Горация (напр., П. к Пизонам «Наука поэзии»), продолжает существовать в латинской новоязычной поэзии *Средневековья* и *Возрождения*, расцветает в эпоху *классицизма* 17–18 вв. (Н.Буало, Вольтер, А.Поуп, А.П.Сумароков). В эпоху *романтизма* П. теряет жанровые признаки (В.А.Жуковский, К.Н.Батюшков, «Послание цензору», 1822, А.С.Пушкина), а к середине 19 в. перестает существовать как жанр. Формальный признак П. — наличие обращения к конкретному адресату и соответственно такие мотивы, как просьбы, пожелания, увещевания и пр. Содержание П. по традиции (от Горация) — преимущественно морально-философское и дидактическое, но были многочисленные П. повествовательные, панегирические, сатирические, любовные и пр. Грань между П. и др. жанрами, разрабатывавшими то же содержание, по мере ослабления формальных признаков П. стиралась, поэтому многие П. близки к *сатирам* (Гораций), *элегиям* (Овидий), дидактической поэме (Поуп), лирическим стихам неопределенного жанра («Во глубине сибирских руд», 1827, А.С.Пушкина).

М.Л.Гаспаров

В Древней Руси П. — один из жанров публицистики, получивший особое распространение в творчестве писателей-полемистов 15–17 вв. От собственно художественного жанра публицистическое П. отличается наличием непосредственной связи его содержания с конкретными, как правило, синхронными времени написания фактами, проблемами и явлениями действительности; существованием конкретного адресата и определенной установки. Генетически это явление в древнерусской литературе связано с П. апостолов (Новый Завет), «отцов церкви» и византийской публицистикой. В средневековой Европе жанр также был достаточно распространен: в публичной богословской полемике широко применялась межмонастырская переписка. На Руси, где форма открытой публичной дискуссии не была развита, полемическое ораторство осуществлялось посредством П. и писем, рассчитанных на копирование и распространение. Примеры публицистических П. — переписка Ивана IV Грозного с князем А.М.Курбским; П. старца Филофея; Иосифа Волоцкого и его оппонента Вассиана Патрикеева; Фёдора Карпова (16 в.), протопопа Аввакума (17 в.).

Лит.: Красноречие Древней Руси (XI–XVII вв.) / Сост., вступ. ст., Т.В.Черторицкой. М., 1987.

Л.Н.Коробейникова

ПОСЛЕСЛО́ВИЕ см. *Рама произведения.*

ПОСЛО́ВИЦА — жанр устного народного творчества, образное изречение, обычно ритмическое по форме, содержащее некую житейскую мудрость и имеющее назидательный смысл. Предметом изучения стала еще во времена Аристотеля. Первое русское собрание П. опубликовано в письмовнике Н.Г.Курганова («Российская универсальная грамматика, или Всеобщее писмословие». СПб., 1769). Историю и теорию П. изучает паремиология (греч. paroimia — пословица); запись и издание П. называется паремиографией.

Лит.: *Даль В.* Пословицы русского народа. М., 1957; Словарь русских пословиц и поговорок / Сост. В.П.Жаров. 5-е изд. М., 1993.

ПОСТМОДЕРНИ́ЗМ (англ. postmodernism, фр. postmodernisme, нем. Postmodernismus) — многозначный и динамически подвижный в зависимости от исторического, социального и национального контекста комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений. П. выступает как характеристика определенного менталитета, специфического способа мировосприятия, мироощущения и оценки как познавательных возможностей человека, так и его места и роли в окружающем мире. П. прошел долгую фазу латентного формообразования, датирующуюся приблизительно с конца второй мировой войны, и лишь с начала 1980-х был осознан как общеэстетический феномен западной культуры и теоретически отрефлексирован как специфическое явление в философии, эстетике и литературной критике. П. как направление в современной литературной критике (основные теоретики: француз Ж.Ф.Лиотар, американцы И.Хассан, Ф.Джеймсон, голландцы Д.В.Фоккема, Т.Дан, англичане Дж.Батлер, Дж.Лодж и др.) опирается на теорию и практику *постструктурализма* и *деконструктивизма* и характеризуется как попытка выявить на уровне организации художественного текста определенный мировоззренческий комплекс специфическим образом эмоционально окрашенных представлений. Основные понятия, которыми оперируют сторонники этого направления: «мир как хаос» и «постмодернистская чувствительность», «мир как текст» и «сознание как текст», *интертекстуальность*, «кризис авторитетов» и «эпистемологическая неуверенность», авторская маска, двойной код и «пародийный модус повествования», *пастиш*, противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования (принцип нонселекции), «провал коммуникации» (или в более общем плане — «коммуникативная затрудненность»), метарассказ. В работах теоретиков П. были радикализированы главные постулаты постструктурализма и деконструктивизма и предприняты попытки синтезировать соперничающие общефилософские концепции постструктурализма с практикой Йельского деконструктивизма, спроецировав их на современное искусство. Т.о., П. синтезировал теорию постструктурализма, практику литературно-критического анализа деконструктивизма и художественную практику современного искусства и попытался дать этому объяснение как «новому видению мира». Все это позволяет говорить о существовании специфического постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса общих представлений и установок. Первоначально оформившись в русле постструктуралистских идей, данный комплекс стал затем развиваться в сторону осознания себя как философии П. Тем самым он существенно расширил сферу своего применения и воздействия. Если постструктурализм в своих исходных формах практически ограничивался относительно узкой сферой философско-литературных интересов, то П. сразу стал претендовать на выражение общей теории современного искусства вообще и особой постмодернистской чувствительности, т.е. специфического постмодернистского менталитета. В результате П. стал осмысляться как выражение духа времени во всех сферах человеческой деятельности: искусстве, философии, науке, экономике, политике. Одним из последствий выхода на теоретическую авансцену философского П. был пересмотр тех импульсов влияния, которые оказали су-

щественное воздействие на сам факт формирования постструктурализма. Как собственно постмодернистский по своей природе стал рассматриваться феномен «поэтического языка» или «поэтического мышления». Именно «поэтическое мышление» и характеризуется современными теоретиками П. как основной, фундаментальный признак постмодернистской чувствительности. В результате критики и теоретики литературы выступают по преимуществу как философы, а писатели и поэты — как теоретики искусства. Все то, что называется «постмодернистским романом» Дж.Фаулза, Дж.Барта, А.Роб-Грийе, Р.Сьюкеника, Ф.Соллерса, Х.Кортасара и др., включает в себя не только описание событий и изображение участвующих в них лиц, но и пространные рассуждения о самом процессе написания данного произведения. Вводя в ткань повествования теоретические пассажи, писатели постмодернистской ориентации нередко прямо апеллируют в них к авторитету Ролана Барта, Жака Деррида, Мишеля Фуко и других теоретиков постструктурализма и П., заявляя о невозможности в «новых условиях» писать «по-старому», т.е. в традиционной реалистической манере. Подобный симбиоз литературоведческого теоретизирования и художественного вымысла можно объяснить и чисто практическими нуждами писателей, вынужденных объяснять читателю, воспитанному в традициях реалистических, почему они прибегают к непривычной для него форме повествования. Однако проблема гораздо глубже, поскольку эссеистичность изложения, касается ли это художественной литературы, или литературы философской, литературоведческой, критической, вообще стала знамением времени, и тон здесь с самого начала задавали философы Хайдеггер, Бланшо, Деррида и др. Теоретики П. постоянно подчеркивают кризисный характер постмодернистского сознания, считая, что своими корнями оно уходит в эпоху ломки естественнонаучных представлений рубежа 19–20 вв., когда был существенно подорван авторитет как позитивистского научного знания, так и рационалистически обоснованных ценностей буржуазной культурной традиции. Сама апелляция к здравому смыслу, столь типичная для критической практики идеологии *Просвещения*, стала рассматриваться как наследие «ложного сознания» буржуазной рационалистичности. В результате все то, что называется «европейской традицией», воспринимается постмодернистами как традиция рационалистическая или, вернее, буржуазно-рационалистическая и тем самым как неприемлемая. В этих условиях практически, по единогласному мнению теоретиков П., для «серьезного художника» возможна лишь одна перспектива — воображаемая деконструкция «политики языковых игр», позволяющая понять «фиктивный характер» языкового сознания. Отсюда и специфика искусства постмодерна, которое выдвигает на передний план непредставимое, неизобразимое в самом изображении.

Отталкиваясь от концепций Лиотара и Хассана, Фоккема попытался спроецировать мировоззренческие предпосылки П. на его художественную стилистику. П. для него — это прежде всего особый «взгляд дегуманизации». Если в эпоху *Возрождения*, по его мнению, возникли условия для появления концепции антропологического универсума, то в 19–20 вв. под влиянием наук — от биологии до космологии — стало все более затруднительным защищать представление о человеке как о центре космоса. Поэтому постмодернистский «взгляд на мир» характеризуется убеждением, что любая попытка сконструировать модель мира — как бы она ни оговаривалась или ограничивалась «эпистемологическими сомнениями» — бессмысленна. Если художники допускают существование модели мира, то основанной лишь на максимальной энтропии, на равновероятности и равноценности всех конститутивных элементов. Одним из наиболее распространенных принципов определения специфики искусства П. является подход к нему, как к своеобразному художественному коду, т.е. своду правил организации текста художественного произведения. Трудность этого подхода заключается в том, что П. с формальной точки зрения выступает как искусство, сознательно отвергающее всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией. Мировоззренческая противоречивость художников-постмодернистов, их попытки передать свое восприятие хаотичности мира сознательно организованным хаосом художественного произведения, скептическое отношение к любым авторитетам и как следствие — ироническая их трактовка, подчеркивание условности художественно-изобразительных средств литературы («обнажение приема») абсолютизируются постмодернистской критикой, превращаются в основные принципы художественности как таковой и переносятся на всю мировую литературу. Познавательный релятивизм теоретиков П. заставляет их с особенным вниманием относиться к проблеме «авторитета письма», поскольку в виде текстов любой исторической эпохи он является для них единственной конкретной данностью, с которой они готовы иметь дело. Этот «авторитет» характеризуется ими как специфическая власть языка художественного произведения, способного своими внутренними средствами создать самодовлеющий мир *дискурса*.

Основной корпус постмодернистской критики на данном этапе ее развития представляет собой исследования различных способов повествовательной техники, нацеленной на создание фрагментированного дискурса, т.е. фрагментарности повествования. Лодж, Фоккема, Л.Хейман выявили и систематизировали многочисленные «повествовательные стратегии» постмодернистского письма, т.е. сугубо условный характер художественного творчества. Именно благодаря этим «повествовательным тактикам» литературы 20 в., считает Хейман, была осуществлена глобальная ревизия традиционных стереотипов наивного читателя, воспитанного на классическом романе 19 в., т.е. на традиции реализма. Эта антиреалистическая тенденция характерна для всех теоретиков П., стремящихся не только обобщить опыт авангардистской литературы 20 в., но и пытающихся с позиций этой художественной традиции дать эстетическую переоценку всего искусства реализма. У.Эко и Лодж считают неизбежным появление феномена П. при любой смене культурных эпох, когда происходит «слом» одной культурной парадигмы и возникновение на ее обломках другой.

Лит.: *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. М., 1999; *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000; *Курицын В.Н.* Русский литературный постмодернизм. М., 2001; *Lyotard J.F.* La condition postmoderne: Rapport sur la savoir. P., 1979; *Idem.* Answering question: What is postmodernism // Innovation / Renovation: New perspectives on the humanities / Ed. I.Hassan, S.Hassan. Madison; L., 1983; *Fokkema D.W.* The semantic and syntactic organization of postmodernist texts // Approaching postmodernism / Ed. D.W.Fokkema, H.Berteus. Amsterdam; Philadelphia, 1986.

И.П.Ильин

ПОСТСТРУКТУРАЛИ́ЗМ (фр. poststructuralisme, англ. poststructuralism) — идейное течение западной гуманитарной мысли, оказывающее в последнюю четверть 20 в. сильнейшее влияние на литературоведение Западной Европы и США. Получил свое название «П.», поскольку пришел на смену *структурализму* как целостной системе представлений и явился его своеобразной самокритикой, а также в определенной мере естественным продолжением и развитием изначально присущих ему тенденций. П. характеризуется негативным пафосом по отношению ко всяким позитивным знаниям, к любым попыткам рационального обоснования феноменов действительности, и в первую очередь культуры. Постструктуралисты рассматривают концепцию «универсализма», т.е. любую объяснительную схему или обобщающую теорию, претендующую на логическое обоснование закономерностей действительности, как «маску догматизма», называют деятельность подобного рода проявлением «метафизики» (под которой они понимают принципы причинности, идентичности, истины), являющейся главным предметом их инвектив. Столь же отрицательно они относятся к идее «роста», или «прогресса» в области научных знаний, а также к проблеме социально-исторического развития. Сам принцип рациональности постструктуралисты считают проявлением «империализма рассудка», якобы ограничивающим «спонтанность» работы мысли и воображения, и черпают свое вдохновение в бессознательном. Отсюда и проистекает то явление, которое исследователи называют «болезненно патологической завороженностью», иррационализмом, неприятием концепции целостности и пристрастием ко всему нестабильному, противоречивому, фрагментарному и случайному. П. проявляется как утверждение принципа «методологического сомнения» по отношению ко всем «позитивным истинам», установкам и убеждениям, существовавшим и существующим в западном обществе и применяющимся для его «легитимации», т.е. самооправдания и узаконивания. В самом общем плане теория П. (скорее здесь можно говорить о комплексе представлений П., поскольку постструктуралисты отличаются крайним теоретическим нигилизмом и отрицают саму возможность какой-либо общей теории) — это выражение философского релятивизма и скептицизма, «эпистемологического сомнения», являющегося по своей сути теоретической реакцией на позитивистские представления о природе человеческого знания.

Выявляя во всех формах духовной деятельности человека признаки «скрытой, но вездесущей» метафизики, постструктуралисты выступают прежде всего как критики «метафизического *дискурса*». На этом основании современные западные классификаторы философских направлений относят П. к общему течению «критики языка», в котором соединяются традиции, ведущие свою родословную от Г.Фреге и Ф.Ницше (Л.Витгенштейн, Р.Карнап, Дж.Остин, У.Куайн), с одной стороны, и от М.Хайдеггера (М.Фуко, Ж.Деррида), с другой. Если классическая философия в основном занималась проблемой познания, т.е. отношениями между мышлением и вещественным миром, то практически вся современная западная новейшая философия переживает своеобразный поворот к языку, поставив в центр внимания проблему языка, и поэтому вопросы познания и смысла приобретают у них чисто языковой характер. В результате и критика метафизики принимает форму критики ее дискурса, или дискурсивных практик. Язык рассматривается не просто как средство познания, но и как инструмент социальной коммуникации, манипулирование которым со стороны «господствующей идеологии» касается не только языка наук (т.наз. «научных дискурсов» каждой дисциплины), но главным образом проявляется в «деградации языка» повседневности, служа признаком извращения человеческих отношений, симптомом «отношений господства и подавления». При этом ведущие представители П. (Деррида и Фуко), продолжая традиции *Франкфуртской школы*, воспринимают критику языка как критику культуры и цивилизации.

Причины, по которым общефилософские идеи П. оказались столь привлекательными для современного литературоведения, обусловлены целым рядом факторов. Во-первых, все основные представители П. (Деррида, Ж.Делез, Ф.Гваттари, Р.Жирар, Фуко, Ж.Лакан, Р.Барт, Ю.Кристева) либо непосредственно вышли из рядов литературоведов, либо, что очень характерно для теоретической мысли конца 20 в. вообще, активно используют художественную литературу для доказательства и демонстрации своих гипотез и выводов. В этом отношении П. находится в общем русле той тенденции современного научного мышления, которая сделала изящную словесность испытательным полигоном для разного рода концепций философского, культурологического, социологического — и даже научно-естественного характера. Во-вторых, сама специфика научного мышления, заостренного на языковых проблемах и апеллирующего не к языку логического и строго формализованного понятийного аппарата, а к языку интуитивно-метафорических, поэтических многозначных понятий, вызывала повышенный интерес к проблематике литературно-художественного свойства. В-третьих, литературоведение, со своей стороны, перестает быть только наукой о литературе и превращается в своеобразный способ современного философского мышления.

В чисто литературоведческом плане теория П. развивалась как критика структурализма, которая велась по четырем основным направлениям: проблемам структурности, знаковости, коммуникативности и целостности субъекта. Критика концепции целостного субъекта была осуществлена в значительной мере уже в рамках структурализма и в теории П. получила лишь свое окончательное завершение. Прежде всего, в русле той тенденции П., которую Барт по аналогии с иконоборчеством назвал «знакоборчеством» (С. 271) была предпринята попытка «дезавуировать» традиционную структуру знака. Первым против соссюровской концепции знака выступил в 1950-х Лакан, отождествив бессознательное со структурой языка, и заявив, что «работа сновидений следует законам означающего» (С. 116). Он утверждал, что означающее и означаемое образуют отдельные ряды, «изначально разделенные барьером, сопротивляющимся обозначению» (С. 149). Тем самым Лакан фактически «раскрепостил» означающее, освободив его от зависимости от означаемого, и ввел в употребление понятие «скользящего», или «плавающего означающего». Позднее Кристева развила эту мысль, выдвинув концепцию «текстуальной продуктивности», где принципом, связывающим текст, служит процесс «означивания». Смысл этой операции заключается в том, что вместо «обозначения», фиксирующего отношения между означающим и означаемым, приходит процесс «означива-

ния», выводимый из отношений одних только означающих. Это окончательно замыкает поэтический текст в кругу других текстов и теоретически отвергает всякую возможность его связи со внеязыковой реальностью.

Наиболее авторитетное среди постструктуралистов теоретическое обоснование этой критики традиционной концепции знака дал Деррида. Он предпринял попытку опровергнуть эпистемологическое обоснование, на котором покоился «классический структурализм», а именно — невозможность разделения ряда означаемого и ряда означающего при функционировании знака. Детально разработанная аргументация Деррида направлена не столько на выявление ненадежности любого способа знакового обозначения, сколько на то, что обозначается, — на мир вещей и законы, им управляющие. С точки зрения французского ученого, все эти законы, якобы отражающие лишь желание человека во всем увидеть некую «Истину», на самом деле не что иное, как «Трансцендентальное Означаемое» — порождение «западной логоцентрической традиции», стремящейся во всем найти порядок и смысл, во всем отыскать первопричину (или, как чаще выражается Деррида, навязать смысл и упорядоченность всему, на что направлена мысль человека). В частности, вся восходящая к гуманистам традиция работы с текстом выглядит в глазах Деррида как порочная практика насильственного «овладения» текстом, рассмотрения его как некоторой замкнутой в себе ценности, практика, вызванная ностальгией по утерянным первоисточникам и жаждой обретения истинного смысла. Понять текст для них означало «овладеть» им, «присвоить» его, подчинив его смысловым стереотипам, господствовавшим в их сознании. Особое неприятие со стороны Деррида вызывает соссюровская теория знака, основанная на примате звучащего слова над письменным. Когда человек говорит, то у него создается «ложное» представление о естественности связи означающего (акустического образа слова) с означаемым (понятием о предмете или даже с самим предметом). Это кажется французскому ученому абсолютно не допустимым, поскольку в данном случае не учитываются ни интенциональная направленность сознания, воспринимающего мир по своим внутренним законам и представлениям, ни опосредующая роль контекста культуры.

Рассматривая мир только через призму его осознания, т.е. исключительно как идеологический феномен культуры и, даже более узко, как феномен письменной культуры, постструктуралисты готовы уподобить самосознание личности некоторой сумме текстов в той массе текстов различного характера, которая, по их мнению, и составляет мир культуры. Поскольку, как не устает повторять Деррида, «ничего не существует вне текста», то и любой индивид в таком случае неизбежно находится «внутри текста», т.е. в рамках определенного исторического сознания, что якобы и определяет границы «интерпретативного своеволия» критика. Весь мир в конечном счете воспринимается как бесконечный, безграничный текст. Другая причина неприятия примата «звуковой речи» кроется в философской позиции критика и связана с его постструктуралистской тенденцией девальвации личности, что отражает общую дегуманизацию теоретической мысли Запада. Конкретно у Деррида это формулируется как критика концепции самосознания человека, получившей свое классическое выражение в знаменитом изречении Р.Декарта: «Я мыслю, следовательно, я существую» («Начала философии», I, 47). «Говорящий субъект», по мнению Деррида, во время говорения предается иллюзии о независимости, автономности и суверенности своего сознания, самоценности своего «я». Именно это «cogito» (или его принцип) и расшифровывается ученым как «Трансцендентальное Означаемое», как тот «классический центр», который, пользуясь привилегией управления структурой или навязывания ее, напр., тексту в виде его формы (т.о., сама оформленность любого текста ставится под вопрос), сам в то же время остается вне постулированного им структурного поля, не подчиняясь никаким законам. Здесь на первый план выходит вторая важная сторона деятельности Деррида — его критика самого принципа «структурности структуры», в основе которого и лежит понятие «центра» структуры как некоего организующего начала, того, что управляет структурой, организует ее и в то же время само избегает структурности. Для критика этот «Центр» — не объективное свойство структуры, а фикция, постулированная наблюдателем, — результат его «силы желания» или «ницшеанской воли к власти»; в конкретном же случае толкования текста — следствие навязывания ему читателем собственного смысла. В некоторых своих работах Деррида рассматривает этот «центр» как «сознание», «cogito», или «феноменологический голос». Само интерпретирующее «я» вместе с тем понимается им как своеобразный текст, «составленный» из культурных систем и норм своего времени.

Подобная критика структуры — самая показательная сторона именно литературоведческого постструктурализма. Наиболее последовательно она проводилась в теориях деконструкции Деррида, текстуальной продуктивности Кристевой, шизофренического дискурса Делеза и Гваттари. В том же направлении развивалась мысль и второго по своему влиянию теоретика постструктурализма Фуко. В значительной степени он явился продолжателем «разоблачительной критики», начатой теоретиками Франкфуртской школы Т.Адорно, М.Хоркхаймером и В.Беньямином. Главная цель ее — критика всех феноменов общества и сознания как сознания буржуазного — состояла в том, чтобы выявить сущностный, хотя и неявный иррационализм претендующих на безусловную рациональность философских построений и доказательств здравого смысла, лежащих в основе легитимации, самооправдания западной культуры последних столетий. Основная цель исследований Фуко — выявление «исторического бессознательного» различных эпох, начиная с Возрождения и по 20 в. включительно. Исходя из концепции языкового характера мышления и сводя деятельность людей к «дискурсивным практикам», Фуко постулирует для каждой конкретной исторической эпохи существование специфической эпистемы — «проблемного поля», достигнутого к данному времени уровня «культурного знания», образующегося из «дискурсов» различных научных дисциплин. При всей разнородности этих «дискурсов», обусловленной специфическими задачами разных «форм познания», в своей совокупности они образуют, по утверждению Фуко, более или менее единую систему знаний — эпистему. В свою очередь, она реализуется в речевой практике современников как строго определенный языковой код — свод предписаний и запретов. Эта языковая норма якобы бессознательно предопределяет языковое поведение, а следовательно, и мышление отдельных индивидов. Т.о., в теории Фуко

научно-технический прогресс мистифицируется, подменяется анонимной и полиморфной «волей к знанию» и интерпретируется как стремление замаскировать «волю-к-власти» претензией на научную истину. Господству этой эпистемы «культурного бессознательного» Фуко противопоставляет деятельность «социально отверженных»: безумцев, больных, преступников и, в первую очередь, художников и мыслителей типа маркиза де Сада, Ф.Гёльдерлина, Ф.Ницше, А.Арто, Ж.Батая и Р.Русселя. Здесь таится мечта Фуко об идеальном интеллектуале, который, являясь аутсайдером по отношению к современной ему эпистеме, осуществляет ее «деконструкцию», указывая на «слабые места» — на «изъяны» общепринятой аргументации, призванной укрепить власть господствующих авторитетов и традиций. Самое существенное в учении Фуко, как об этом свидетельствует практика П., — его положение о необходимости критики «логики власти и господства» во всех ее проявлениях. Именно это представляет собой наиболее привлекательный тезис его доктрины, превратившийся в своего рода «негативный императив», затронувший сознание широких кругов современной западной интеллигенции. При этом дисперсность, дискретность, противоречивость, повсеместность и обязательность проявления власти в понимании Фуко придает ей налет мистической ауры, характер не всегда уловимой и осознаваемой, но тем не менее активно действующей надличной силы.

Разработанная Фуко методика анализа общественного сознания, концепция децентрализации, трактовка «воли-к-знанию» как «воли-к-власти», интерес к маргинальным явлениям цивилизации, иррационалистическое толкование исторического прогресса — все это было взято на вооружение «левыми деконструктивистами» и постмодернистами, что в значительной степени предопределило специфику их анализа художественных произведений. Практические аспекты критики теории художественной коммуникации более детально были разработаны в концепциях *деконструктивизма* и *постмодернизма*, но их общеметодологические основы были заложены именно в трудах Деррида, Кристевой, Делеза и Гваттари. Постструктуралистская критика коммуникативности в основном сводилась к выявлению трудности или просто невозможности адекватно понять и интерпретировать текст. Естественно, что когда постструктуралисты обращались к конкретному анализу художественного произведения, в их поле зрения попадало творчество тех поэтов и писателей (А.Рембо, Лотреамон, А.Роб-Грийе, Дж.Джойс), у которых смысловая неясность, двусмысленность, многозначность интерпретации выступали на передний план. С этим связано и ключевое для деконструктивизма понятие смысловой «неразрешимости» (Деррида) как одного из принципов организации текста. П. в целом можно определить как общеметодологическую основу, на базе которой деконструктивисты и постмодернисты выстраивали свои концепции, отличающиеся фактически лишь сменой исследовательских приоритетов, иными идейно-эстетическими ориентациями и более практическим характером анализа, нацеленного на изучение литературы.

Лит.: *Галинская И.Л.* Постструктурализм в оценке современной философско-эстетической мысли // Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984; *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Он же.* Постмодернизм: Словарь терминов. М., 2001; *Lacan J.* Ecrits. P., 1966; *Barthes R.* S/Z: Essai. P., 1970; *Sarup M.* An introductory guide to poststructuralism and postmodernism. N.Y., 1988.

И.П.Ильин

«ПОТЁРЯННОЕ ПОКОЛЕ́НИЕ» (англ. Lost generation) — получило свое название по фразе, будто бы произнесенной Г.Стайн и взятой Э.Хемингуэем в качестве эпиграфа к роману «И восходит солнце» (1926). Истоки мироощущения, объединившего эту неформальную литературную общность, коренились в чувстве разочарования ходом и итогами первой мировой войны, которое охватило писателей Западной Европы и США, причем некоторые из них были непосредственно вовлечены в военные действия. Гибель миллионов людей ставила под вопрос позитивистскую доктрину «благодетельного прогресса», подрывала веру в разумность либеральной демократии. Пессимистическая тональность, роднившая прозаиков «П.п.» с писателями модернистского склада, не означала тождества общих идейно-эстетических устремлений. Конкретика реалистического изображения войны и ее последствий не нуждалась в умозрительном схематизме. Хотя герои книг писателей «П.п.» — убежденные индивидуалисты, но им не чужды фронтовое товарищество, взаимовыручка, сопереживание. Исповедуемые ими высшие ценности — это искренняя любовь и преданная дружба. Война предстает в произведениях «П.п.» либо как непосредственная данность с обилием отталкивающих подробностей, либо как назойливое напоминание, бередящее психику и мешающее переходу к мирной жизни. Книги «П.п.» не равнозначны общему потоку произведений о первой мировой войне. В отличие от «Похождений бравого солдата Швейка» (1921–23) Я.Гашека, в них нет явно выраженного сатирического гротеска и «фронтового юмора». «Потерянные» не просто внимают натуралистически воспроизведенным ужасам войны и пестуют воспоминания о ней (Барбюс А. Огонь, 1916; Селин Л.Ф. Путешествие на край ночи, 1932), но вводят полученный опыт в более широкое русло человеческих переживаний, окрашенных своего рода романтизированной горечью. «Выбитость» героев этих книг не означала осознанного выбора в пользу «новых» антилиберальных идеологий и режимов: социализма, фашизма, нацизма. Герои «П.п.» насквозь аполитичны и участию в общественной борьбе предпочитают уход в сферу иллюзий, интимных, глубоко личных переживаний.

Хронологически «П.п.» впервые заявило о себе романами «Три солдата» (1921) Дж.Дос Пассоса, «Огромная камера» (1922) Э.Э.Каммингса, «Солдатская награда» (1926) У.Фолкнера. Мотив «потерянности» в обстановке послевоенного буйного потребительства сказался порой вне прямой связи с памятью о войне в повести О.Хаксли «Желтый Кром» (1921), романах Ф.Ск.Фицджеральда «Великий Гэтсби» (1925), Э.Хемингуэя «И восходит солнце» (1926). Кульминация соответствующих умонастроений пришлась на 1929, когда почти одновременно вышли в свет наиболее совершенные в художественном отношении произведения, воплотившие дух «потерянности»: «Смерть героя» Р.Олдингтона, «На Западном фронте без перемен» Э.М.Ремарка, «Прощай, оружие!» Хемингуэя. Своей откровенностью при передаче не столько батальной, сколько «окопной» правды роман «На Западном фронте без перемен» перекликался с книгой А.Барбюса, отличаясь большей эмоциональной теплотой и человечностью — качествами, унаследованными последующими романами Ремарка на близкую тему — «Возвращение» (1931) и «Три товарища» (1938). Солдатской массе в романах Барбюса и Ремарка, стихотворениях Э.Толлера, пьесах Г.Кайзера и М.Андерсона противо-

стояли индивидуализированные образы романа Хемингуэя «Прощай, оружие!». Участвовавший наряду с Дос Пассосом, М.Каули и другими американцами в операциях на европейском фронте, писатель в значительной мере подвел итог «военной теме», погруженной в атмосферу «потерянности». Принятие Хемингуэем в романе «По ком звонит колокол» (1940) принципа идейно-политической ответственности художника обозначило не только определенную веху в его собственном творчестве, но и исчерпанность эмоционально-психологического посыла «П.п.».

Лит.: *Фрадкин И.* Ремарк и споры о нем // ВЛ. 1963. № 1; *Засурский Я.* Потерянное поколение. Френсис Скотт Фицджеральд и «поэзия отрицательных величин» // Он же. Американская литература XX века. 2-е изд. М., 1984; *Cowley M.* Exile's return: A literary Odyssy of the 1920-s. N.Y., 1951; *Hoffman F.* The twenties: American writing in the postwar decade. N.Y, 1955.

А.С.Мулярчик

«ПОТО́К СОЗНА́НИЯ» (англ. stream of consciousness) — концепция изображения реальности и душевной жизни персонажей, получившая особенно широкое распространение в англоязычной модернистской литературе первых десятилетий 20 в. Предвестиями «П.с.» считают повествование Л.Стерна, часто строящееся на внешнем алогизме и подчеркнутой субъективности отбора деталей («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», 1760–69), а также романы Г.Флобера («Госпожа Бовари», 1857) и Л.Толстого («Анна Каренина», 1873–77), в которых кульминационные эпизоды написаны в форме *внутреннего монолога*. Термин «П.с.» введен американским психологом и философом У.Джеймсом, который в книге «Научные основы психологии» (1890), подведшей итог многолетним лабораторным исследованиям, утверждал, что сознание текуче как «река» или «поток». Эта трактовка природы сознания соотносится с исповедуемой Джеймсом философской доктриной, согласно которой «субъективная жизнь», «конкретный опыт» являются единственной человеческой реальностью, — положение, получившее интенсивное развитие в литературе, где главенствует идея «П.с.» как способа добиться наиболее достоверной картины действительности.

В отличие от внутреннего монолога, используемого в произведениях классического *реализма* с целью показать персонаж в момент высшего духовного и эмоционального напряжения, у модернистов «П.с.» обычно исчерпывает содержание произведения, представляя собой фиксацию самых разнородных впечатлений и импульсов, в конечном счете становящуюся автоматической записью дорефлективных реакций (см. *Сюрреализм*). Так осмыслен «П.с.» уже в прозе Гертруды Стайн, ученицы Джеймса, имевшей опыт работы в области экспериментальной психологии. В цикле повестей Стайн «Три жизни» (1909) и в романе «Становление американцев» (1925) описано несколько резко друг от друга отличающихся типов и характеров, которые, по замыслу автора, в своей совокупности должны составлять завершенный портрет воссоздаваемого социума, причем эти характеры сведены к статичному «ядру» — неизменной первооснове личности, определяющей весь ее душевный опыт. Контакты персонажей с окружающим миром показываются посредством «П.с.», который постоянно возвращает к константам, образующим это «ядро». Повествование, где сохранен лишь внешний контур сюжета, в сущности, сводится к повторяющимся образам и однотипным психологическим реакциям действующих лиц в тех или иных ситуациях их жизни. В творчестве Стайн «П.с.» полемически направлен против идеи многоплановости и непредсказуемости духовного бытия, восторжествовавшей в литературе классического реализма. Психологическая жизнь редуцирована до уровня ее наиболее элементарных проявлений, а в поздних произведениях Стайн, являющихся опытами «автоматического письма», такой же операции подвергается язык.

Наиболее многогранно «П.с.» применен в центральном произведении литературы модернизма — романе Дж.Джойса «Улисс» (1922), где посредством воссоздания внешне бессвязных отражений окружающей реальности в сознании основных героев воспроизводится реальное течение жизни, в которой отсутствуют органичные связи и торжествует мертвенная механистичность взаимоотношений, остающихся сугубо внешними. Вместе с тем «П.с.» дает возможность описать потаенные желания и психологические комплексы персонажей, воссоздав сокровенный мир человека целостно и без умолчаний, что являлось одной из главных задач Джойса. Постоянное присутствие в «Улиссе» мифологических параллелей, при помощи которых описанию обычного дня в жизни двух обитателей Дублина приданы черты «вечного сюжета», восходящего к Гомеру, в сочетании с поэтикой «П.с.» сообщает произведению характер философской *метафоры*, обобщившей скрупулезно и полно запечатленный повседневный человеческий опыт. Однако, как заметил в связи с «Улиссом» В.Набоков, при слишком интенсивном использовании «П.с.» чрезмерное внимание придается «словесной стороне мышления» и тем самым несет ущерб полнота характеристики человека, который «мыслит и образами» («Лекции о зарубежной литературе», 1980). Подобно другим писателям модернистской ориентации, Джойс обращается к «П.с.» с целью преодолеть представляющуюся ему иллюзорной упорядоченность картины мира, которую содержит литература классического *реализма*. «П.с.» противопоставлен принятому в искусстве реализма принципу всеведения автора. В романе В.Вулф «Миссис Дэллоуэй» (1925) действие строится как драма приближения к истине, никогда не увенчивающегося ее обретением, т.к. истина остается ускользающей, непроясненной и неокончательной. «П.с.» используется для того, чтобы показать неизбежную субъективность и относительность всего, что представляется истиной героям повествования, а также с целью воспроизведения будничного течения жизни во всей разнородности событий, происходящих одновременно и независимо друг от друга (прогулка героини по Лондону, куда в этот день возвращается после долгого отсутствия некогда близкий ей человек, самоубийство душевнобольного). Действие фактически происходит в памяти или в подсознании персонажа, которое активизируют непредсказуемые впечатления-толчки, реально составляющие душевную жизнь. Характер мыслится как совокупность восприятий, реакций, полуосознанных побуждений и подсознательных импульсов. Фиксация впечатлений, поток бытия, наслаивающийся на «П.с.», определяют композицию и стиль произведения, которое предстает не как истина о мире, но как «истинность видения» и не столько показывает реальность, сколько ее конструирует в согласии с особенностями мирочувствования и психологии описываемых персонажей. Поздние книги Вулф «Волны» (1931) и «Между актами» (1941, посмертно) явились попытками полностью бессюжет-

ного повествования, где задачей, по словам автора, было «описание мельчайших частиц, как они западают в сознание» («The Second common reader», 1932). Сходную задачу ставил перед собой, преследуя собственные творческие цели, французский *«новый роман»*, разработавший поэтику «феноменологического описания», для которого концепция «П.с.» оказывается существенной, хотя и не определяющей. В литературе после второй мировой войны «П.с.» обычно остается одним из способов построения художественного пространства, взаимодействующим с другими способами и повествовательными приемами.

Лит.: *Хоружий С.С.* «Улисс» в русском зеркале. М., 1994; *Weinstein N.* Gertrude Stein and the literature of modern consciousness. N.Y., 1970.

А.М.Зверев

ПОУЧЕ́НИЕ — вид *проповеди*, относящийся к дидактическому красноречию. Словом «П.» озаглавил свое произведение Владимир Мономах (1053–1125), однако его сочинение имеет более сложную жанровую природу.

О.В.Гладкова

ПОХВАЛА́ — один из жанров древнерусского красноречия. Первоначально появляется на Руси как одно из устойчивых явлений переводной, пришедшей из Византии церковной литературы (т.наз. похвальные слова святым — жанр византийской *агиографии*), постепенно приживается в русской литературе и получает в ней свое дальнейшее развитие (похвальное слово на память Зосимы и Савватия Словецких, княжеский *панегирик* — похвальное слово инока Фомы (15 в.), основной идеей которого является прославление тверского князя Бориса Александровича). П. активно используется в качестве вставной конструкции в произведениях древнерусской литературы различных жанров (*житие*, воинская повесть, *проповедь*). «Повесть о разорении Рязани Батыем» (14 в.) заканчивается П. погибшим рязанским князьям, что особенно подчеркивает трагичность происходящего. Причем П. сочетается здесь с *плачем*, что характерно для ряда произведений древнерусской литературы — «Слова о полку Игореве» (12 в.), «Похвалы Ростиславу Мстиславичу Галицкому» (12 в.), «Слова о погибели Русской земли» (13 в.). В «Слове о житии великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского» (14 в.) плачи жены князя, воевод, русской земли являются своеобразной формой П. князю.

Лит.: Красноречие Древней Руси (XI–XVII вв.) / Сост., вступ. ст. Т.В. Черторицкой. М., 1987.

Л.Н.Коробейникова

ПОЦЕЛУ́И (лат. basia) — жанрово-тематическая форма *лирики*, пользовавшаяся популярностью в европейской поэзии *Возрождения*: короткие стихотворения, воспевавшие поцелуи возлюбленной поэта (их сладость, множество, упоминания в мифах, обещание дальнейших ласк). Первым по образцу двух стихотворений Катулла такой цикл из 19 стихотворений написал новолатинский поэт Иоанн Секунд (1535) из Нидерландов, ему подражали другие новолатинские поэты (И.Дуза, К.Барт), потом на новых языках — поэты *«Плеяды»* во Франции, Г. Векхерлин в Германии; по образцу П. сочинялись «Глазки», «Кудри», «Вздохи» и т.п. Еще в 18 в. переводами из Секунда занимался О.Мирбо, а стихотворение в его честь написал И.В.Гёте.

Лит.: *Гаспаров М.Л.* Поэзия Иоанна Секунда // Он же. Избр. труды. М., 1997. Т. 1.

М.Л.Гаспаров

ПО́ЧВЕННИЧЕСТВО — русское литературно-критическое и философско-эстетическое направление, сложившееся в атмосфере идеологических конфликтов 1860-х. Ведущих теоретиков П. А.А.Григорьева, М.М.Достоевского, Ф.М.Достоевского и Н.Н.Страхова объединяла идея слияния «просвещенного общества» с «национальной почвой» на основе традиционализма и православия, что в конечном счете, по их мнению, должно было обеспечить духовное и социальное развитие России. Специфически модифицируя отдельные постулаты славянофильского учения, П., в отличие от него, не выработало цельной и законченной доктрины даже в лице своих главных идеологов. В.В.Розанов охарактеризовал П. как «другое имя славянофилов и славянофильства, более, пожалуй, конкретное, менее кабинетное и отвлеченное» (Розанов В.В. Собр. соч.: О писательстве и писателях. М., 1995. С. 200). Понятие оторванности от почвы применительно к русской интеллигенции, отошедшей от народа после петровских реформ, употребил в 1847 К.С.Аксаков: «Мы похожи на растения, обнажившие от почвы свои корни» (Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. М., 1847. С. 41). В дальнейшем эти слова неоднократно варьировались Достоевским: «Выражения, что мы оторвались от своей почвы, что нам следует искать своей почвы, были любимыми оборотами Фёдора Михайловича», — писал Страхов (Ф.М.Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 1. С. 278). Организационным центром почвенников были издававшиеся братьями Достоевскими журналы «Время» (1861–63) и «Эпоха» (1864–65). Генетически П. восходило к т.наз. «молодой редакции» журнала «Москвитянин» (1841–56), вдохновителем и ведущим критиком которой в 1850–56 был Григорьев.

В философско-эстетическом плане П. представляло собой консервативную форму философского *романтизма*. Интерес к народу сочетался у почвенников с острым вниманием к человеческой личности. Выступив с корректировкой отдельных положений славянофильской доктрины, Григорьев, в частности, упрекал ее теоретиков за идею абсолютизации крестьянской общины, преуменьшающей значение личности «перед общинным началом»: «Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе есть именно слабая сторона славянофильства» (Григорьев А.А. Материалы для биографии. Пг., 1917. С. 215). Почвеннические взгляды Григорьева нашли выражение в созданной им литературно-философской теории *«органической критики»*, согласно которой произведение искусства существует независимо, а своим содержанием имеет «душу» и «жизнь». Развивая эстетические концепции Григорьева, Страхов высказывался о значении человеческой личности: «Мир есть сфера, сосредоточие которой составляет человек. Человек есть вершина природы, узел мироздания, бытия. В нем заключается величайшая загадка и величайшее чудо мироздания» (Страхов Н.Н. Мир как целое. СПб., 1892. С. VII). В терминах «органической критики» Страхов утверждал, что высшие интересы человеческой души органично связаны с искусством. Эстетические концепции Ф.М.Достоевского, не получившие выражения в виде стройной системы, сформулированы им в отдельных высказываниях: по Достоевскому, истинное искусство в опосредованной форме содействует совершенствова-

нию личности, но от него нельзя требовать общественной пользы.

Почвенническим построениям была присуща религиозная направленность, сочетавшаяся с мессианской идеей об особом назначении русского народа и православной России, призванной спасти человечество. В «москвитянинский» период Григорьев, глубже проникаясь идеями православия, именно в нем усматривает силу, способную обновить общественную и духовную жизнь России: «Под православием разумел я... стихийно-историческое начало, которому суждено еще жить и дать новые формы жизни, искусства, в противоположность другому, уже отжившему... началу — католицизму». Начало это «на почве славянства, и преимущественно великорусского славянства, с широтою его нравственного захвата, должно обновить мир» (Григорьев А.А. Материалы для биографии. С. 247).

Развивая идею самостоятельности и самобытности России, Страхов иллюстрирует ее «законом» идейной эволюции великих русских писателей, согласно которому все они претерпевают «в своей умственной жизни перемены, в общих чертах довольно схожие. Каждый начинает с увлечения европейскими идеями, с жадного усвоения западного просвещения. Затем следует... разочарование в Европе... Наконец наступает просветленная любовь к России и искание в ней якоря спасения, твердых опор для мысли и жизни» (Страхов Н.Н. Борьба с Западом в нашей литературе. СПб., 1882. Кн. 1. С. 109.). В соответствии с этим законом в почвеннической концепции Страхова вся история русской литературы предстает как история «постепенного освобождения русского ума и чувства от западных влияний, постепенного развития нашей самобытности в словесном художестве» (там же). Органическим результатом развития всей русской литературы явилась, по мнению Страхова, эпопея Л.Н.Толстого «Война и мир», в которой раздался голос «за простое и доброе», олицетворяющее русский национальный тип, «поднявшийся против ложного и хищного», «враждебного и чуждого» (Страхов Н.Н. Критические статьи. Киев, 1902. Т. 2. С. 199). В.В.Зеньковский отмечал: «Если западная культура есть «торжество рационализма», то отвержение рационализма лишь усилило культ русской самобытности у Страхова. Он становится горячим и страстным защитником идей Н.Я.Данилевского... о развитии культурно-исторических типов. Почвенничество Страхова завершается в борьбе против всего строя западного секуляризма и в безоговорочном следовании религиозно-мистическому пониманию культуры у Толстого» (Зеньковский В.В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2. С. 219). В объявлении о подписке на журнал «Время» на 1863, явившемся одним из самых ярких манифестов П., М.М.Достоевский писал: «Мы вносим новую мысль о полнейшей народной нравственной самостоятельности, мы отстаиваем Русь, наш корень, наши начала».

Добиться осуществления нравственной и умственной самостоятельности России можно было, по мнению почвенников, только преодолев разрыв насильственно отъединенных петровскими реформами друг от друга сословий путем их мирного слияния на основе просвещения и православия. Идея эта была заявлена в либерально-почвеннической программе журнала «Светоч», предвосхитившей программу «Времени» и «Эпохи»; в статьях А.П.Милюкова и М.М.Достоевского о драме А.Н.Островского «Гроза» (Светоч. 1860. Кн. 3). В статье М.Достоевского впервые высказывалась мысль о «всепримиряемости» как об отличительном свойстве русского национального типа, которая будет повторяться всеми почвенниками, но олицетворение сути русского духа и русской идеи они будут находить в творчестве А.С.Пушкина. В области социально-политической П., призывая к «слиянию» просвещенного общества с народом на основе «постепенства и малых дел», отвергало путь революционных преобразований: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского, он верит, что спасется лишь в конце концов всесветным единением во имя Христово. Вот наш русский социализм!» (Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1881. Гл. 1. IV). Наиболее отчетливо почвеннические взгляды на общественные преобразования, революцию и прогресс проявились в полемике с идеологами «Современника» — Н.А.Добролюбовым и Н.Г.Чернышевским.

П. подвергалось резкой критике со стороны представителей либеральной, консервативной, революционно-демократической и народнической журналистики (М.А.Антонович, М.Е.Салтыков-Щедрин, Д.И.Писарев, Г.И.Успенский, Н.К.Михайловский, Н.В.Шелгунов), а затем и марксистской (Г.В.Плеханов, А.В.Луначарский, М.Горький). К широкому кругу почвеннических идей часто обращается современное западное литературоведение, интерпретирующее их как «истинное проявление» «русского национального самосознания».

Лит.: *Фридлендер Г.М.* У истоков «почвенничества» // Изв.ОЛЯ. 1971. Т. 30. Вып. 5; *Нечаева В.С.* Журнал М.М. и Ф.М.Достоевских «Время». 1861–1863. М., 1972; *Туниманов В.А.* Почвенничество и «полемика идей» // Он же. Творчество Достоевского. 1854–1862. Л., 1980.

Т.М.Миллионщикова

ПОЭ́ЗИЯ И ПРО́ЗА (поэзия: греч. poiēsis, от poieō — делаю, творю; проза: лат. prosa (oratio) — прямая, простая речь) — два основных типа организации художественной речи, внешне различающиеся в первую очередь строением *ритма*. Ритм поэтической речи создается отчетливым делением на соизмеримые отрезки, в принципе не совпадающие с синтаксическим членением (см. *Стих, Стихосложение*). Прозаическая художественная речь расчленяется на абзацы, периоды, предложения и *колоны*, присущие и обычной речи, но имеющие определенную упорядоченность; ритм прозы, однако, — сложное и трудноуловимое явление, изученное недостаточно. Первоначально поэзией именовалось искусство слова вообще, поскольку в нем вплоть до Нового времени резко преобладали стихотворные и близкие к ней ритмико-интонационные формы. Прозой же называли все нехудожественные словесные произведения: философские, научные, публицистические, информационные, ораторские (в России такое словоупотребление господствовало в 18 — начале 19 в.).

Поэзия (П.). Искусство слова в собственном смысле (т.е. уже отграниченно от фольклора) возникает вначале как П., в стихотворной форме. Стих является неотъемлемой формой основных жанров античности, *Средневековья* и даже *Возрождения* и *классицизма* — эпические поэмы, трагедии, комедии и разные виды ли-

рики. Стихотворная форма, вплоть до создания собственно художественной прозы в Новое время, была уникальным, незаменимым инструментом превращения слова в искусство. Необычная организация речи, присущая стиху, выявляла, удостоверяла особую значимость и специфическую природу высказывания. Она как бы свидетельствовала, что поэтическое высказывание — не просто сообщение или теоретическое суждение, а некое самобытное словесное «деяние». П., по сравнению с прозой, обладает повышенной емкостью всех составляющих ее элементов (см. *Лирика*). Сама стихотворная форма поэтической речи, возникшей как обособление от языка действительности, как бы сигнализирует о «выведении» художественного мира из рамок обыденной достоверности, из рамок прозы (в исконном значении слова), хотя, разумеется, обращение к стиху само по себе не является гарантией «художественности».

Стих всесторонне организует звучащую материю речи, придает ей ритмическую закругленность, завершенность, которые в эстетике прошлого нераздельно связывались с совершенством, красотой. В словесности прошлых эпох стих и выступает как такое «заранее установленное ограничение», которое создает возвышенность и красоту слова.

Необходимость стиха на ранних ступенях развития искусства слова диктовалась, в частности, и тем, что оно изначально существовало как звучащее, произносимое, исполнительское. Даже Г.В.Ф.Гегель еще убежден, что все художественные словесные произведения должны произноситься, петься, декламироваться. В прозе, хотя и слышны живые голоса автора и героев, но слышны они «внутренним» слухом читателя. Осознание и окончательное утверждение прозы как законной формы искусства слова происходит только в 18 — начале 19 в. В эпоху господства прозы причины, породившие П., теряют свое исключительное значение: искусство слова теперь и без стиха способно созидать подлинно художественный мир, а «эстетика завершенности» перестает быть незыблемым каноном для литературы нового времени.

П. в эпоху прозы не отмирает (а в России 1910-х даже вновь выдвигается на авансцену); однако она претерпевает глубокие изменения. В ней ослабевают черты завершенности; отходят на второй план особенно строгие строфические конструкции: *сонет*, *рондо*, *газель*, *танка*, развиваются более свободные формы ритма — *дольник*, *тактовик*, *акцентный стих*, внедряются разговорные интонации. В новейшей П. раскрылись новые содержательные качества и возможности стихотворной формы. В П. 20 в. у А.А.Блока, В.В.Маяковского, Р.М.Рильке, П.Валери и др. выступило то усложнение художественного смысла, возможность которого всегда была заложена в природе стихотворной речи.

Само движение слов в стихе, их взаимодействие и сопоставление в условиях ритма и рифм, отчетливое выявление звуковой стороны речи, даваемое стихотворной формой, взаимоотношения ритмического и синтаксического строения — все это таит в себе неисчерпаемые смысловые возможности, которых проза, в сущности, лишена. Многие прекрасные стихи, если их переложить прозой, окажутся почти ничего не значащими, ибо их смысл создается главным образом самим взаимодействием стихотворной формы со словами. Неуловимость — в непосредственном словесном содержании — созданного художником особого поэтического мира, его восприятия и видения, остается общим законом как для древней, так и для современной П.: «Хотел бы я долгие годы / На родине милой прожить, / Любить ее светлые воды / И темные воды любить» (Вл.Н.Соколов). Специфическое, нередко необъяснимое воздействие на читателя П., позволяющее говорить о ее тайне, во многом определяется этой неуловимостью художественного смысла. П. способна так воссоздавать живой поэтический голос и личную интонацию автора, что они «опредмечиваются» в самом построении стиха — в ритмическом движении и его «изгибах», рисунке фразовых ударений, словоразделов, пауз и пр. Вполне закономерно, что П. Нового времени — прежде всего лирическая П.

В современной лирике стих осуществляет двоякую задачу. В соответствии со своей извечной ролью он возводит некоторое сообщение о реальном жизненном опыте автора в сферу искусства, т.е. превращает эмпирический факт в факт художественный; и вместе с тем именно стих позволяет воссоздать в лирической интонации непосредственную правду личного переживания, подлинный и неповторимый человеческий голос поэта.

Проза (Пр.). Вплоть до Нового времени Пр. развивается на периферии искусства слова, оформляя смешанные, полухудожественные явления письменности (исторические *хроники*, философские *диалоги*, мемуары, *проповеди*, религиозные сочинения и т.п.) или «низкие» жанры (*фарсы*, *мимы* и другие виды сатиры). Пр. в собственном смысле, складывающаяся начиная с эпохи Возрождения, принципиально отличается от всех тех предшествующих явлений слова, которые так или иначе выпадают из системы стихотворчества. Современная Пр., у истоков которой находится итальянская новелла Возрождения, творчество М.Сервантеса, Д.Дефо, А.Прево, сознательно отграничивается, отталкивается от стиха как полноценная, суверенная форма искусства слова. Существенно, что современная Пр. — письменное (точнее, печатное) явление, в отличие от ранних форм поэзии и самой Пр., исходивших из устного бытования речи.

При своем зарождении прозаическая речь стремилась, как и стихотворная, к подчеркнутой выделенности из обычной разговорной речи, к стилистической украшенности. И только с утверждением реалистического искусства, тяготеющего к «формам самой жизни», такие свойства Пр., как «естественность», «простота», становятся эстетическими критериями, следовать которым не менее трудно, чем при создании сложнейших форм поэтической речи (Ги де Мопассан, Н.В.Гоголь, А.П.Чехов). Простота Пр., т.о., не только генетически, но и с точки зрения типологической иерархии не предшествует, как это принято было думать, поэтической сложности, а является позднейшей сознательной реакцией на нее. Вообще становление и развитие Пр. происходит в постоянной соотнесенности с П. (в частности, в сближении одних и отталкивании других жанров и форм). Так, жизненная достоверность, «обыкновенность» языка и стиля Пр., вплоть до введения просторечий, *прозаизмов* и диалектизмов, до сих пор воспринимаются как художественно значимые именно на фоне высокого поэтического слова.

Изучение природы художественной Пр. началось лишь в 19 в. и развернулось в 20 в. В общих чертах вы-

явлены некоторые существенные принципы, отличающие прозаические слово от поэтического. Слово в Пр. имеет — сравнительно с поэтическим — принципиально изобразительный характер; оно в меньшей степени сосредоточивает внимание на себе самом, между тем в П., особенно лирической, нельзя отвлечься от слов. Слово в Пр. непосредственно разворачивает перед нами сюжет (всю последовательность отдельных действий, движений, из которых и создаются характеры и художественный мир романа или рассказа в целом). В Пр. слово становится предметом изображения, как «чужое», в принципе не совпадающее с авторским. Для П. характерно единое авторское слово и слово персонажа, однотипное с авторским; П. монологична. Между тем Пр. по преимуществу диалогична, она вбирает в себя многообразные, несовместимые друг с другом «голоса» (см.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972). В художественной Пр. сложное взаимодействие «голосов» автора, рассказчика, персонажей нередко наделяет слово «разнонаправленностью», многозначностью, которая по природе своей отличается от многосмысленности поэтического слова. Пр., как и П., преображает реальные объекты и создает свой художественный мир, но делает это прежде всего путем особого взаимоположения предметов и действий, стремясь к индивидуализированной конкретности обозначаемого смысла.

Существуют промежуточные формы между П. и Пр.: *стихотворение в прозе* — форма, близкая к лирической П. по стилистическим, тематическим и композиционным (но не метрическим) признакам; с другой стороны — *ритмическая проза*, близкая к стиху именно по метрическим признакам. Иногда П. и Пр. взаимопроникают друг в друга (см. *Прозопоэзия*) или включают в себя куски «инородного» текста — соответственно прозаического или стихотворного, от имени автора или героя. История становления и смены прозаических стилей, ритм Пр., ее специфическая изобразительная природа и высвобождение художественной энергии в результате столкновения различных речевых планов — кардинальные моменты в создании научной теории Пр.

Лит.: *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929; *Он же.* Художественная проза. М., 1961; *Виноградов В.В.* О художественной прозе. М.;Л., 1930; *Он же.* О языке художественной литературы. М., 1959; *Кожинов В.В.* О природе художественной речи в прозе // Он же. Происхождение романа. М., 1963; *Роднянская И.Б.* Слово и «музыка» в лирическом стихотворении // Слово и образ. М., 1964; *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. 2-е изд. М., 1965; *Лотман Ю.М.* Поэзия и проза; Природа поэзии // Он же. Анализ поэтического текста. Л., 1972; *Бахтин М.М.* Слово в романе // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Потебня А.А.* Поэзия. Проза. Сгущение мысли; Из записок по теории словесности (фрагменты) // Он же. Эстетика и поэтика. М., 1976;

В.В.Кожинов

ПОЭ́МА (греч. poiēma, от poieō — делаю, творю) — в современном понимании всякое большое или среднее по объему стихотворное произведение. Первоначально термин применялся к мифологическому героическому и дидактическому *эпосу* (Гомер, Гесиод), но уже античность знала *иронико-мическую* П. («Война мышей и лягушек»), от которой ведут начало позднейшие бурлескные и сатирические П. По аналогии к П. часто причисляют «Слово о полку Игореве», нестихотворное и в жанровом отношении уникальное. *Рыцарские романы*, возникшие как стихотворные, не считались П. и впоследствии даже противопоставлялись им в качестве произведений недостаточно серьезных. Однако родственный им «Витязь в тигровой шкуре» (12 в.) Шота Руставели вошел в историю мировой литературы как П. Разновидности средневековых П. имели свои жанровые наименования. Во Франции героические стихотворные произведения (их сохранилось около ста в записях 11–14 вв., некоторые по объему превышают гомеровские) назывались chansons de geste (см. *Жеста*) — песни о деяниях; самые крупные — поздние (13–14 вв.) испытали влияние *куртуазной литературы*. На рубеже *Средневековья* и *Возрождения* возникла П. с заголовком, означавшим в то время просто счастливый финал, — «Комедия» Данте, названная его восторженными поклонниками «Божественной». Однако от Возрождения до *классицизма* образцом поэтам служила античная П. — не столько «Илиада», сколько «Энеида» (1 в. до н.э.) Вергилия, якобы упорядочившего, усовершенствовавшего поэтику Гомера. Непременным требованием было соблюдение внешней структуры П. вплоть до обращения к музе и заявления о предмете воспевания в зачине. Ренессансные П., основанные на буйном сказочном вымысле, — «Влюбленный Роланд» (опубл. 1506) М.М.Боярдо и продолжающий этот сюжет «Неистовый Роланд» Л.Аристо (рубеж 15–16 вв.) — современники и позднейшие теоретики относили к *романам*. В 17 в. наиболее оригинальная П. — написанный белым стихом «Потерянный рай» (1667) Дж.Милтона. В 18 в. создавалась П. по античному образцу, трансформированному соответственно классицистическому пониманию; новаторство сверх определенной меры нередко осуждалось. «Генриаду» (1728) Вольтера В.К.Тредиаковский оценил крайне сурово ввиду неправдоподобного соединения вымышленных поступков известной исторической фигуры — Генриха IV (представленного как король-философ, просвещенный монарх), и документальных сведений о нем. Русские стихотворцы 18 в., считавшие П.-*эпопею* высшим жанром (на Западе ей нередко предпочиталось *трагедия*), неоднократно, но безуспешно пытались воспеть в этом жанре Петра I. Создателем отечественной П.-эпопеи был признан М.М.Херасков, написавший несколько П. на другие темы; эталонной считалась тяжеловесная «Россияда» (1779), содержавшая *аллюзии* на недавнюю войну с Турцией — о взятии Казани Иваном Грозным. Неофициально признавалась и ироикомическая П. («Елисей, или Раздраженный Вакх» В.И.Майкова, 1771). Многие русские увлекались ироикомической фривольной П. Вольтера «Орлеанская девственница» (1735), изданной в 1755. Без ее влияния не появилась бы «Гавриилиада» (1821) А.С.Пушкина. Пушкинская П. «Руслан и Людмила» (1820) была ориентирована на несколько традиций, прежде всего на традицию Аристо. Приверженцы классицизма не согласились счесть ее. П. Свои последующие П. поэт оставлял без жанрового подзаголовка или называл *повестями*. Широко распространившаяся романтическая П., основоположник которой — Дж.Байрон, стала лиро-эпической, сюжет в ней резко ослаблен, как в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» (1809–18). Отчасти по образцу байроновского же «Дон Жуана» (1818–23) начат и назван романом в стихах «Евгений Онегин» (1823–31). Такое жанровое определение тогда было *оксюмороном*, синтезировало «низкий», почти не узаконенный роман и самый высокий жанр П.; роман вводился в высокую литературу. В.Г.Белинский предпочитал называть «Евгения Онегина» П. После М.Ю.Лермонтова романтическая П. —

удел эпигонов. И.С.Тургенев в своих ранних П. отдал дань как романтизму, так и «*натуральной школе*». Кардинально обновил стихотворное повествование Н.А.Некрасов: «прозаизировал» его, ввел народную крестьянскую тематику, а в конце жизни написал уникальную крестьянскую П.-эпопею «Кому на Руси жить хорошо» (1863–77). Он же создатель первых русских лирических бессюжетных поэм «Тишина» (1857) и «Рыцарь на час» (1860). Лиризация П. происходила и на Западе. С.Т.Колридж сначала включил свое «Сказание о старом мореходе» в сборник «Лирические баллады» (1798), но затем дорабатывал его как П. В американской литературе лиризация П. происходила в творчестве У.Уитмена, хотя уже «Ворон» (1845) Э.А.По, по сути, — небольшая лирическая П. Этот жанр достигает расцвета в русском *Серебряном веке*, используется и позднее: «По праву памяти» (1969) А.Т.Твардовского, «Реквием» (1935–40) А.А.Ахматовой состоят из *циклов* лирических стихотворений, которые образуют эпические по духу П.

Слово «П.» сохранило оттенок торжественности, «высокости». Когда Н.В.Гоголь применил его к сатирической прозе, это была отчасти *ирония*, отчасти указание на величественный замысел. Любил это слово и Ф.М.Достоевский, тоже употребляя его как иронически, так и всерьез (П. о великом инквизиторе в «Братьях Карамазовых»). Советские писатели Н.Ф.Погодин, А.С.Макаренко и др. включали слово «П.» во внежанровом значении в заглавия своих произведений ради «повышения» их звучания.

Лит.: *Соколов А.Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955; *Жаков А.Г.* Современная советская поэма. Минск, 1981; *Заманский Л.А.* Русская советская историческая поэма 30-х годов. Челябинск, 1981; *Коваленко С.А* Художественный мир советской поэмы: Возможности жанра. М., 1989; *Петрова Н.А.* Лирэпическая нефабульная поэма: генезис, эволюция, типология. Пермь, 1991; *Крупчанов А.Л.* Русская поэма 1980–1989 гг. Специфика жанра. Генезис. Типология. М., 1996; *Bowra C.* Heroic poetry. L., 1952. *С.И.Кормилов*

ПОЭТ-ЛАУРЕА́Т (англ. Poet Laureate) — придворное звание, введенное в Англии при дворе короля Карла II в 1668; первый П.-л. — Джон Драйден (1668–88). Название П.-л. восходит к мифу об Аполлоне и его любимом дереве лавре, которым он повелел венчать поэтов. Эпитет «лауреат» прилагался ко многим поэтам (Ф.Петрарка, Дж.Чосер, Б.Джонсон и др.). Трехвековую историю официального «лауреатства» в Англии можно разделить на пять этапов. На первом этапе (рубеж 17–18 вв.) П.-л. прославляли короля и королевскую семью, но были свободны в выборе форм прославления (П.-л. Драйден, Т.Шадуэлл, 1689–92; Н.Тейт, 1692–1715; Н.Роу, 1715–18), при этом лишь Драйдену удалось создать подлинно поэтическое произведение (поэма «Авессалом и Ахитофель», 1681). На втором этапе (после 1713) придворный П.-л. должен был за плату 100 фунтов в год исправно поставлять стихотворения на дни рождения коронованных особ и придворные новогодние празднества. Фиксированная оплата определяла «бытовой» статус одописца — ему в дворцовом ритуале была отведена незначительная роль, а сами праздничные стихотворения заслонены иллюминацией и фейерверком, парадом и банкетом, наконец, по французскому обычаю, оперой. В 18 в. лауреатская *ода* — весьма курьезный жанр. В ней нет места ни пиндарическому «безумию», ни панегирическому «расчету», одописцу остается механически варьировать одни и те же мифологические формулы и риторические штампы. Основные персонажи — это Монарх и Солнце, уподобляемые друг другу, а также Новый Год и двуликий Янус, повернутый одной стороной к прошедшей славе, а другой — к грядущей, еще большей. Ода устами Дельфийского оракула и друидов предсказывает будущее Монарху — «первому», «наилучшему», «вечному», «Цезарю», «Августу», «Юпитеру», используя из года в год риторические штампы — зачины: «трижды привет тебе!»; обращения к Монарху, Утру, Дню, Новому Году: «дважды счастливое утро!»; призывы к Солнцу, Песне, Музе: «восстань!», «пробудись!», «явись!», «слушай!». На рубеже 17–18 вв. звание П.-л. еще не является клеймом на репутации; однако начиная с Л.Юсдена (1718–30) и особенно в период лауреатства К.Сиббера (1730–57) лауреатские оды и их авторы (У.Уайтхед, 1757–85; Т.Уортон, 1785–90; Г.Дж.Пай, 1790–1813) становятся привычной добычей пародистов. Отчасти потому Т.Грей (в 1757) и В.Скотт (в 1813) отказываются от предложенного им звания. Третий этап — переходный; это период лауреатства Р.Саути (1813–43). Авторитетный поэт, он еще связан придворным заказом, но уже активно борется с заказчиком за свое поэтическое достоинство и, в частности, отказывается от новогодних од и музыкального сопровождения. Тем не менее после согласия на лауреатское звание репутация Саути была безнадежно испорчена; уже через три года он горько сожалел об этом: почему бы «им [двору] честно и открыто не положить конец всей этой глупости; это бы явно послужило к чести двора» (McGuinness, 226). На четвертом этапе обычай, который казался безнадежно устаревшим, был приспособлен к новым условиям. С середины 19 в. придворным званием старались отмечать действительно крупных поэтов — У.Вордсворта (1843–50), А.Теннисона (1850–92), Р.Бриджеса (1913–30), из этого списка выпадает только второстепенный поэт А.Остин (1896–1913). Торжественные стихотворения приурочиваются теперь к важным событиям — уже не придворного, а общенационального значения («Ода на смерть герцога Веллингтона» Теннисона, 1852). На пятом этапе (с 1930-х) звание поэта-лауреата присуждают, руководствуясь исключительно художественными критериями, — за выдающиеся заслуги в области поэтического творчества. П.-л. этого периода — Дж.Мейсфилд (1930–67), С.Дей Льюис (1968–72), Дж.Бетжемен (1972–84), Т.Хьюз (1984–98), с 1998 — Эндрю Моушен.

Лит.: *Broadus E.K.* The Laureateship. Oxford, 1921; *Hopkins K.* The Poet Laureate. Carbondale, 1966; *McGuinness R.* English court odes, 1660–1820. Oxford, 1971. *М.И.Свердлов*

ПОЭТИ́ЗМ (чеш. poetizmus) — направление в чешском изобразительном искусстве и литературе 1920-х, развивавшееся параллельно с французским *сюрреализмом* и порой близкое ему, как и другим экспериментальным направлениям того времени (*футуризму*, *кубизму*, *дадаизму*). На взгляды поэтистов большое влияние оказало творчество Э.А.По, Ш.Бодлера, А.Рембо и особенно Г.Аполлинера; они проявляли интерес к искусству примитивных народов, наивной живописи, зрелищным формам варьете и цирка; кроме того — к психоаналитической теории и психологии восприятия. В 1920 в Праге была основана группа «Деветсил», а в 1924 вышел манифест поэтистов, автором которого стал критик К.Тейге, определивший П. как «искусство жить и наслаждаться». Поэтисты (писатели Витезслав Незвал, Ярослав Сейферт, Константин Библ)

выдвинули лозунг развлекательности и занимательности искусства; оно должно было стать не эстетическим дополнением жизни, но частью жизни, «гигиеной души», эмоциональным противовесом рассудочной деятельности. Поэтому особое значение в творчестве поэтистов приобретает юмор и *игра*. П. содействовал углублению эмоциональности чешской поэзии, очищению литературного языка от архаизмов, развитию новых стиховых форм. В 1934 Тейге и Незвал стали инициаторами организации в Праге группы сюрреалистов, и П. прекратил свое существование.

ПОЭ́ТИКА (греч. poietike techne — творческое искусство) — наука о системе средств выражения в литературных произведениях, одна из старейших дисциплин *литературоведения*. В расширенном смысле слова П. совпадает с *теорией литературы*, в суженном — с одной из областей теоретической П. Как область теории литературы, П. изучает специфику литературных *родов* и *жанров*, *течений* и *направлений*, *стилей* и *методов*, исследует законы внутренней связи и соотношения различных уровней художественного целого. В зависимости от того, какой аспект (и объем понятия) выдвигается в центр исследования, говорят, напр., о П. *романтизма*, П. *романа*, П. творчества какого-либо писателя в целом или одного произведения. Поскольку все средства выражения в литературе в конечном счете сводятся к языку, П. может быть определена и как наука о художественном использовании средств языка (см. *Язык художественной литературы*). Словесный (т.е. языковой) текст произведения является единственной материальной формой существования его содержания; по нему сознание читателей и исследователей реконструирует содержание произведения, стремясь или воссоздать его место в культуре его времени («чем был Гамлет для Шекспира?»), или вписать его в культуру меняющихся эпох («что значит Гамлет для нас?»); но и тот и другой подходы опираются в конечном счете на словесный текст, исследуемый П. Отсюда — важность П. в системе отраслей литературоведения.

Целью П. является выделение и систематизация элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения. В конечном счете в этом участвуют все элементы художественной речи, но в различной степени: напр., в лирических стихах малую роль играют элементы сюжета и большую — ритмика и *фоника*, а в повествовательной прозе — наоборот. Всякая культура имеет свой набор средств, выделяющих литературные произведения на фоне нелитературных: ограничения накладываются на ритмику (стих), лексику и синтаксис («поэтический язык»), тематику (излюбленные типы героев и событий). На фоне этой системы средств не менее сильным эстетическим возбудителем являются и ее нарушения: «прозаизмы» в поэзии, введение новых, нетрадиционных тем в прозе и пр. Исследователь, принадлежащий к той же культуре, что и исследуемое произведение, лучше ощущает эти поэтические перебои, а фон их воспринимает как нечто само собой разумеющееся; исследователь чужой культуры, наоборот, прежде всего ощущает общую систему приемов (преимущественно в ее отличиях от привычной ему) и меньше — систему ее нарушений. Исследование поэтической системы «изнутри» данной культуры приводит к построению нормативной П. (более осознанной, как в эпоху *классицизма*, или менее осознанной, как в европейской литературе 19 в.), исследование «извне» — к построению описательной П. До 19 в., пока региональные литературы были замкнуты и традиционалистичны, господствовал нормативный тип П.; становление всемирной литературы (начиная с эпохи романтизма) выдвигает на первый план задачу создания описательной П.

Обычно различаются П. общая (теоретическая или систематическая — «макропоэтика»), частная (или собственно описательная — «микропоэтика») и историческая.

Общая П. делится на три области, изучающие соответственно звуковое, словесное и образное строение текста; цель общей П. — составить полный систематизированный репертуар приемов (эстетически действенных элементов), охватывающих все эти три области. В звуковом строе произведения изучается фоника и ритмика, а применительно к стиху — также *метрика* и *строфика*. Т.к. преимущественный материал для изучения здесь дают стихотворные тексты, то эта область часто называется (слишком узко) *стиховедением*. В словесном строе изучаются особенности лексики, морфологии и синтаксиса произведения; соответствующая область называется *стилистикой* (насколько совпадают между собой стилистика как литературоведческая и как лингвистическая дисциплина, единого мнения нет). Особенности лексики («отбор слов») и синтаксиса («соединение слов») издавна изучались П. и риторикой, где они учитывались как стилистические фигуры и *тропы*; особенности морфологии («поэзия грамматики») стали в П. предметом рассмотрения лишь в самое последнее время. В образном строе произведения изучаются образы (персонажи и предметы), мотивы (действия и поступки), сюжеты (связные совокупности действий); эта область называется «топикой» (традиционное название), «тематикой» (Б.В.Томашевский) или «П.» в узком смысле слова (Б.Ярхо). Если стиховедение и стилистика разрабатывались в П. с древнейших времен, то топика, наоборот, разрабатывалась мало, т.к. казалось, что художественный мир произведения ничем не отличается от действительного мира; поэтому здесь еще не выработана даже общепринятая классификация материала.

Частная П. занимается описанием литературного произведения во всех перечисленных выше аспектах, что позволяет создать «модель» — индивидуальную систему эстетически действенных свойств произведения. Главная проблема частной П. — композиция, т.е. взаимная соотнесенность всех эстетически значимых элементов произведения (композиция фоническая, метрическая, стилистическая, образно-сюжетная и общая, их объединяющая) в их функциональной взаимности с художественным целым. Здесь существенна разница между малой и большой литературной формой: в малой (напр., в *пословице*) число связей между элементами хоть и велико, но не неисчерпаемо, и роль каждого в системе целого может быть показана всесторонне; в большой форме это невозможно, и, значит, часть внутренних связей остается неучтенной как эстетически неощутимая (напр., связи между фоникой и сюжетом). При этом следует помнить, что одни связи актуальны при первочтении текста (когда ожидания читателя еще не ориентированы) и отбрасываются при перечтении, другие — наоборот. Конечными понятиями, к которым могут быть возведены при анализе все средства выражения, являются «образ мира» (с его основными характеристиками, *художественным време-*

нем и *художественным пространством*) и «образ автора», взаимодействие которых дает «*точку зрения*», определяющую все главное в структуре произведения. Эти три понятия выдвинулись в П. на опыте изучения литературы 12–20 вв.; до этого европейская П. довольствовалась упрощенным различением трех литературных родов: *драмы* (дающей образ мира), *лирики* (дающей образ автора) и промежуточного между ними *эпоса* (так у Аристотеля). Основой частной П. («микропоэтики») являются описания отдельного произведения, но возможны и более обобщенные описания групп произведений (одного цикла, одного автора, жанра, литературного направления, исторической эпохи). Такие описания могут быть формализованы до перечня исходных элементов модели и списка правил их соединения; в результате последовательного применения этих правил как бы имитируется процесс постепенного создания произведения от тематического и идейного замысла до окончательного словесного оформления (т.наз. генеративная П.).

Историческая П. изучает эволюцию отдельных поэтических приемов и их систем с помощью *сравнительно-исторического литературоведения*, выявляя общие черты поэтических систем различных культур и сводя их или (генетически) к общему источнику, или (типологически) к универсальным закономерностям человеческого сознания. Корни литературной словесности уходят в устную словесность, которая и представляет собой основной материал исторической П., позволяющий иногда реконструировать ход развития отдельных образов, стилистических фигур и стихотворных размеров до глубокой (напр., общеиндоевропейской) древности. Главная проблема исторической П. — *жанр* в самом широком смысле слова, от художественной словесности в целом до таких ее разновидностей, как «европейская любовная элегия», «классицистическая трагедия», «светская повесть», «психологический роман» и пр., — т.е. исторически сложившаяся совокупность поэтических элементов разного рода, невыводимых друг из друга, но ассоциирующихся друг с другом в результате долгого сосуществования. И границы, отделяющие литературу от нелитературы, и границы, отделяющие жанр от жанра, изменчивы, причем эпохи относительной устойчивости этих поэтических систем чередуются с эпохами деканонизации и формотворчества; эти изменения и изучаются исторической поэтикой. Здесь существенна разница между близкими и исторически (или географически) далекими поэтическими системами: последние обычно представляются более каноничными и безличными, а первые — более разнообразными и своеобразными, но обычно это — иллюзия. В традиционной нормативной П. жанры рассматривались общей поэтикой как общезначимая, от природы установленная система. *М.Л.Гаспаров*

Европейская поэтика. По мере накопления опыта почти каждая национальная литература (фольклор) в эпоху древности и *Средневековья* создавала свою П. — свод традиционных для нее «правил» стихотворства, «каталог» излюбленных образов, *метафор*, жанров, поэтических форм, способов развертывания темы и т.д. Такие «П.» (своеобразная «память» национальной литературы, закрепляющая художественный опыт, наставление потомкам) ориентировали читателя на следование устойчивым поэтическим нормам, освященным многовековой традицией, — поэтическим канонам. Начало теоретического осмысления поэзии в Европе относится к 5–4 вв. до н.э. — в учениях софистов, эстетике Платона и Аристотеля, впервые обосновавших деление на литературные роды: эпос, лирику, драму; в связную систему античная П. была приведена «грамматиками» александрийского времени (3–1 вв. до н.э.). П. как искусство «подражания» действительности (см. *Мимесис*) четко отделялась от риторики как искусства убеждения. Различение «чему подражать» и «как подражать» привело к различению понятий содержания и формы. Содержание определялось как «подражание событиям истинным или вымышленным»; в соответствии с этим различались «история» (рассказ о действительных событиях, как в исторической поэме), «миф» (материал традиционных сказаний, как в эпосе и трагедии) и «вымысел» (оригинальные сюжеты, разрабатываемые в *комедии*). К «чисто-подражательным» родам и жанрам относили *трагедию* и комедию; к «смешанным» — эпос и лирику (*элегия*, *ямб* и *песня*; иногда упоминались и позднейшие жанры, *сатира* и буколика); «чисто-повествовательным» считался разве что дидактический эпос. П. отдельных родов и жанров описывалась мало; классический образец такого описания дал Аристотель для трагедии («Об искусстве поэзии», 4 в. до н.э.), выделив в ней «характеры» и «сказание» (т.е. мифологический сюжет), а в последнем — завязку, развязку и между ними «перелом» (*«перипетию»*), частным случаем которого является «узнавание». Форма определялась как «речь, заключенная в размер». Изучение «речи» обычно отходило в ведение *риторики*; здесь выделялись «отбор слов», «сочетание слов» и «украшения слов» (*тропы* и *фигуры* с детальной классификацией), а различные сочетания этих приемов сводились сперва в систему стилей (высокий, средний и низкий, или «сильный», «цветистый» и «простой»), а потом в систему качеств («величавость», «суровость», «блистательность», «живость», «сладость» и т.д.). Изучение «размеров» (строение слога, стопы, сочетания стоп, стиха, строфы) составляло особую отрасль П. — метрику, колебавшуюся между чисто-языковыми и музыкальными критериями анализа. Конечная цель поэзии определялась как «услаждать» (эпикурейцы), «поучать» (стоики), «услаждать и поучать» (школьная эклектика); соответственно в поэзии и поэте ценились «фантазия» и «знание» действительности.

В целом античная П., в отличие от риторики, не была нормативной и учила не столько предуказанно создавать, сколько описывать (хотя бы на школьном уровне) произведения поэзии. Положение изменилось в средние века, когда сочинение латинских стихов само стало достоянием школы. Здесь П. приобретает форму правил и включает отдельные пункты из риторики, напр., о выборе материала, о распространении и сокращении, об описаниях и речах (Матвей Вандомский, Иоанн Гарландский и др.). В таком виде она дошла до эпохи *Возрождения* и здесь была обогащена изучением сохранившихся памятников античной П.: (а) риторики (Цицерон, Квинтилиан), (б) «Науки поэзии» Горация, (в) «Поэтики» Аристотеля и другими сочинениями Аристотеля и Платона. Обсуждению подвергались те же проблемы, что и в античности, целью был свод и унификация разрозненных элементов традиции; ближе всего к этой цели подошел Ю.Ц.Скалигер в своей «Поэтике» (1561). Окончательно П. оформилась в иерархическую

систему правил и предписаний в эпоху классицизма; программное произведение классицизма — «Поэтическое искусство» Н.Буало (1674) — не случайно написано в форме поэмы, имитирующей «Науку поэзии» Горация, самую нормативную из античных поэтик (ср. также *Барокко*, *Маньеризм*).

До 18 в. П. была в основном П. стихотворных, и притом «высоких», жанров. Из прозаических жанров привлекались главным образом жанры торжественной, ораторской речи, для изучения которой существовала риторика, накопившая богатый материал для классификации и описания явлений литературного языка, но при этом имевшая нормативно-догматический характер. Попытки теоретического анализа природы художественно-прозаических жанров (напр., романа) возникают первоначально вне области специальной, «чистой» П. Лишь просветители (Г.Э.Лессинг, Д.Дидро) в борьбе с классицизмом наносят первый удар догматизму старой П.

Еще существеннее было проникновение в П. исторических идей, связанное на Западе с именами Дж.Вико и И.Г.Гердера, утвердивших представление о взаимосвязи законов развития языка, фольклора и литературы и об их исторической изменчивости в ходе развития человеческого общества, эволюции его материальной и духовной культуры. Гердер, И.В.Гёте, а затем романтики включили в область П. изучение фольклора и прозаических жанров (см. *Романтизм*), положив начало широкому пониманию П. как философского учения о всеобщих формах развития и эволюции поэзии (литературы), которое на основе идеалистической диалектики было систематизировано Гегелем в 3-м томе его «Лекций по эстетике» (1838).

Старейший сохранившийся трактат по П., известный в Древней Руси, — «Об образех» византийского писателя Георгия Хиробоска (6–7 вв.) в рукописном «Изборнике» Святослава (1073). В конце 17 — начале 18 вв. в России и на Украине возникает ряд школьных «пиитик» для обучения поэзии и красноречию (напр., «De arte poetica» Феофана Прокоповича, 1705, опубл. в 1786 на латинском языке). Значительную роль в развитии научной П. в России сыграли М.В.Ломоносов и В.К.Тредиаковский, а в начале 19 в. — А.Х.Востоков. Большую ценность для П. представляют суждения о литературе А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, И.С.Тургенева, Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого, А.П.Чехова и др., теоретические идеи Н.И.Надеждина, В.Г.Белинского («Разделение поэзии на роды и виды», 1841), Н.А.Добролюбова. Они подготовили почву для возникновения во второй половине 19 в. в России П. как особой научной дисциплины, представленной трудами А.А.Потебни и родоначальника исторической поэтики — А.Н.Веселовского. *М.Л.Гаспаров, Г.М.Фридлендер*

Веселовский, выдвинувший исторический подход и саму программу исторической П., противопоставил умозрительности и априоризму классической эстетики «индуктивную» П., основанную исключительно на фактах исторического движения литературной форм, которое он ставил в зависимость от общественной, культурно-исторической и других внеэстетических факторов (см. *Культурно-историческая школа*). Вместе с тем Веселовский обосновывает очень важное для П. положение об относительной автономии поэтического стиля от содержания, о собственных законах развития литературных форм, не менее устойчивых, чем формулы обыденного языка. Движение литературных форм рассматривается им как развитие объективных, внеположных конкретному сознанию данностей.

В противоположность этому подходу психологическая школа рассматривала искусство как процесс, протекающий в сознании творящего и воспринимающего субъекта. В основу теории основателя психологической школы в России Потебни была положена идея В.Гумбольдта о языке как деятельности. Слово (и художественные произведения) не просто закрепляет мысль, не «оформляет» уже известную идею, но строит и формирует ее. Заслугой Потебни явилось противопоставление прозы и поэзии как принципиально различных способов выражения, оказавшее (через модификацию этой идеи в формальной школе) большое влияние на современную теорию П. В центре лингвистической П. Потебни стоит понятие внутренней формы слова, являющейся источником образности поэтического языка и литературного произведения в целом, структура которого аналогична строению отдельного слова. Цель научного изучения художественного текста, по Потебне, — не разъяснение содержания (это дело литературной критики), но анализ образа, единств, устойчивой данности произведения, при всей бесконечной изменчивости того содержания, которое он вызывает. Апеллируя к сознанию, Потебня, однако, стремился к изучению структурных элементов самого текста. Последователи ученого (А.Г.Горнфельд, В.И.Харциев и др.) не пошли в этом направлении, они обращались прежде всего к «личному душевному складу» поэта, «психологическому диагнозу» (Д.Н.Овсянико-Куликовский), расширив потебнианскую теорию возникновения и восприятия слова до зыбких пределов «психологии творчества».

Антипсихологический (и шире — антифилософский) и спецификаторский пафос П. 20 в. связан с течениями в европейском искусствознании (начиная с 1880-х), рассматривавшими искусство как самостоятельную обособленную сферу человеческой деятельности, изучением которой должна заниматься специальная дисциплина, отграниченная от эстетики с ее психологическими, этическими и т.п. категориями (Х.фон Маре). «Искусство может быть познано лишь на его собственных путях» (К.Фидлер). Одной из важнейших категорий провозглашается видение, различное в каждую эпоху, чем объясняются различия в искусстве этих эпох. Г.Вёльфлин в книге «Основные понятия истории искусства» (1915) сформулировал основные принципы типологического анализа художественных стилей, предложив простую схему бинарных оппозиций (противопоставление стилей Возрождения и барокко как явлений художественно равноправных). Типологические противопоставления Вёльфлина (а также Г.Зиммеля) переносил на литературу О.Вальцель, рассматривавший историю литературных форм внеличностно, предлагая «ради творения забыть о самом творце» (ср. формулу Вёльфлина «история искусства без имен»). Напротив, теории, связанные с именами К.Фосслера (испытавшего влияние Б.Кроче), Л.Шпитцера, в историческом движении литературы и самого языка решающую роль отводили индивидуальному почину поэта-законодателя, затем лишь закрепляемому в художественном и языковом узусе эпохи.

Наиболее активно требование рассмотрения художественного произведения как такового, в его собственных специфических закономерностях (отделенных от

всех факторов внелитературных) выдвинула русская формальная школа (первое выступление — книга В.Б.Шкловского «Воскрешение слова» (1914); далее школа получила название *ОПОЯЗ*).

Уже в первых выступлениях (отчасти под влиянием Потебни и эстетики *футуризма*) было провозглашено противопоставление практического и поэтического языка, в котором коммуникативная функция сведена к минимуму и «в светлом поле сознания» оказывается слово с установкой на выражение, «самоценное» слово, где актуализируются языковые явления, в обычной речи нейтральные (фонетические элементы, ритмомелодика и пр.). Отсюда ориентация школы не на философию и эстетику, но на лингвистику. Позже в сферу исследований были вовлечены и проблемы семантики стиховой речи (Ю.Н.Тынянов. «Проблема стихотворного языка», 1924); тыняновская идея глубокого воздействия словесной конструкции на значение оказала влияние на последующие исследования.

Центральная категория «формального метода» — выведение явления из автоматизма обыденного восприятия, *остранение* (Шкловский). С ним связаны не только феномены поэтического языка; это общее для всего искусства положение проявляется и на уровне сюжета. Так была высказана идея изоморфизма уровней художественной системы. Отказавшись от традиционного понимания формы, формалисты ввели категорию материала. Материал — это то, что существует вне художественного произведения и что можно описать, не прибегая к искусству, рассказать «своими словами». Форма же — это «закон построения предмета», т.е. реальное расположение материала в произведениях, его конструкция, композиция. Правда, одновременно было провозглашено, что произведения искусства «не материал, а соотношение материалов». Последовательное развитие этой точки зрения приводит к выводу о несущественности материала («содержания») в произведении: «противопоставление мира миру или кошки камню равны между собой» (Шкловский). Как известно, в поздних работах школы уже наметилось преодоление этого подхода, наиболее отчетливо проявившееся у позднего Тынянова (соотношение социального и литературного рядов, понятие функции). В соответствии с теорией автоматизации — деавтоматизации строилась концепция развития литературы. В понимании формалистов она — не традиционная преемственность, а прежде всего борьба, движущая сила которой — внутренне присущее искусству требование постоянной новизны. На первом этапе литературной эволюции на смену стертому, старому принципу приходит новый, потом он распространяется, затем автоматизируется, и движение повторяется на новом витке (Тынянов). Эволюция протекает не в виде «планомерного» развития, а движется взрывами, скачками — или путем выдвижения «младшей линии», или путем закрепления случайно возникших отклонений от современной художественной нормы (концепция возникла не без влияния биологии с ее методом проб и ошибок и закрепления случайных мутаций). Позднее Тынянов («О литературной эволюции», 1927) осложнил эту концепцию идеей системности: любая новация, «выпадение» происходит только в контексте системы всей литературы, т.е. прежде всего системы литературных жанров.

Претендуя на универсальность, теория формальной школы, основанная на материале литературы новейшего времени, однако, неприложима к фольклору и средневековому искусству, аналогично тому как некоторые общие построения Веселовского, базирующиеся, напротив, на «безличном» материале архаических периодов искусства, не оправдываются в новейшей литературе. Формальная школа существовала в обстановке непрерывной полемики; активно спорили с нею и занимавшие в то же время близкие по ряду вопросов позиции В.В.Виноградов, Б.В.Томашевский и В.М.Жирмунский — главным образом по вопросам литературной эволюции. С критикой школы с философских и общеэстетических позиций выступал М.М.Бахтин. В центре собственной концепции Бахтина, его «эстетики словесного творчества» лежит идея *диалога*, понимаемого в очень широком, философски универсальном смысле (см. *Полифония*; в соответствии с общим оценочным характером монологического и диалогического типов миропостижения — которые в сознании Бахтина иерархичны — последний признается им высшим). С ней связаны все прочие темы его научного творчества: теория романа, слово в разных литературных и речевых жанрах, теория *хронотопа*, *карнавализации*. Особую позицию занимали Г.А.Гуковский, а также А.П.Скафтымов, еще в 1920-е ставивший вопрос о раздельности генетического (исторического) и синхронно-целостного подхода. Концепцию, оказавшую большое влияние на современную фольклористику, создал В.Я.Пропп (подход к фольклорному тексту как к набору определенных и исчислимых функций сказочного героя).

Свое направление в П., названное им впоследствии наукой о языке художественной литературы, создал Виноградов. Ориентируясь на отечественную и европейскую лингвистику (не только на Ф.де Соссюра, но и на Фосслера, Шпитцера), он, однако, с самого начала подчеркивал различие задач и категорий лингвистики и П. (см. *Теория литературы*). При четком различении синхронических и диахронических подходов для него характерна их взаимокорректировка и взаимопродолженность. Требование историзма (главная линия критики Виноградовым формальной школы), а также возможно более полного учета поэтических явлений (в т.ч. критических и литературных откликов современников) становится основным в теории и собственной исследовательской практике Виноградова. По Виноградову, «язык литературных произведений» шире понятия «поэтическая речь» и включает ее в себя. Центральной категорией, в которой скрещиваются семантические, эмоциональные и культурно-идеологические интенции художественного текста, Виноградов считал образ автора.

С трудами русских ученых 1920-х связано создание в П. теории сказа и наррации вообще в работах Б.М.Эйхенбаума, Виноградова, Бахтина. Для развития П. последних лет большое значение имеют работы Д.С.Лихачева, посвященные поэтике древнерусской литературы, и Ю.М.Лотмана, использующего структурно-семиотические методы анализа.

Лит.: *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905; *Он же.* Эстетика и поэтика. М., 1976; *Скафтымов А.П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Уч. зап. Саратовского у-та. 1923. Т. 1. Вып. 3; *Жирмунский В.М.* Вопросы теории литературы. Л., 1928; *Он же.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977; *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. 6-е изд. М.;Л., 1931; *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940; *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Он же. Полн. собр. соч. М.; Л., 1954. Т. 5; *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957; *Буало Н.*

Поэтическое искусство. М., 1957; *Шкловский В.Б.* Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961; Теория литературы. М., 1962–65. Т. 1–3; *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963; *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970; *Гегель Г.* Эстетика. М., 1971. Т. 3. Гл. 3; *Фридлендер Г.М.* Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972; *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Он же.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979; *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; *Верли М.* Общее литературоведение. М., 1957; *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979; Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983; *Scherer W.* Poetik. Berlin, 1888; *Markwardt B.* Geschichte der deutschen Poetik. Berlin; Leipzig, 1937–67. Bd 1–5; *Warren A.* Theory of literature. 3 ed. N.Y., 1963 (рус. пер. М., 1978); *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. 12. Aufl. Bern; München, 1967; *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. 8. Aufl. Zürich, 1968; Wellek R.; *Jakobson R.* Questions de poétique. P., 1973.

А.П.Чудаков

«ПОЭ́ТЫ-КАВАЛЕ́РЫ» (англ. Cavalier poets) — группа английских лирических поэтов-аристократов времен царствования Карла I (1625–49), приверженцев королевской власти во время английской революции. Одним из первых «П.-к.» стал Томас Керью (1598–1639). Другой представитель этой поэзии — блестящий придворный Карла I Джон Саклинг (1609–42). Рьяным роялистом был и Ричард Ловлас (1618–58), отличавшийся необыкновенной красотой и романтическими авантюрами, имя которого С.Ричардсон взял для героя-соблазнителя в романе «Кларисса» (1747–48). Крупнейшим из «П.-к.» был лирик Роберт Геррик (1591–1674). К ним относят также Эдмунда Уоллера (1606–87) и неаристократа Джона Кливленда (1613–58). Все они испытали воздействие Бена Джонсона и придворной поэзии *Возрождения*. Основная тема их стихов — чувственная любовь, прославление гедонизма, бурное кипение страстей.

А.Н.

«ПРА́ЖСКАЯ ШКО́ЛА», Пражский остров — под таким названием фигурирует в западном литературоведении литература на немецком языке, возникшая в Праге на рубеже 19–20 вв. Поскольку Прага и в целом Чехия (под названием Богемия) входили в состав Австро-Венгерской империи, этот литературный анклав рассматривается как часть австрийской литературы — хотя многие пражане чаще печатались в Лейпциге, чем в Вене, и активно участвовали в немецкой литературной жизни. Слишком жесткий водораздел между австрийской и немецкой литературой этого времени носил искусственный характер. Тем не менее самый дух пражской немецкоязычной литературы — явление специфически австро-имперское. Для писателей П.ш. (Ф.Кафка, Ф.Верфель, Л.Перуц, М.Брод, И.Урцидиль, Э.Э.Киш, Ф.К.Вайскопф, Л.Фюрнберг, Э.Вейс), за редким исключением (Р.М.Рильке, Г.Мейринк), характерны мрачная остраненность, угрюмый *гротеск*, язвительная фантасмагоричность. Социальная и национально-этнографическая замкнутость «острова» породила и особый, сугубо книжный язык этой литературы — «канцелярит», очень редко (лишь в репортажах Киша) оживляемый прорывами какой-либо «уличности». Сугубо книжный, абстрактно пафосный колорит присущ лирике Франца Верфеля (1890–45), основателя «пражского экспрессионизма», достигшего при жизни наибольшего читательского и издательского успеха (не знавший такого успеха Р.Музиль обозвал его в романе «Человек без свойств», 1930–43, «Огненным Рылом»). За лирикой Верфеля последовала его столь же популярная, хотя и столь же «книжная» проза («Один день из жизни абитуриента», 1911; «Не убийца, а убитый виновен», 1918, и др.). Совершенно своеобразной «бесцветности», голой коммуникативности достигает «канцелярит» под пером оккультиста Густава Мейринка (1868–1932) в его многочисленных рассказах и популярных романах «Голем» (1915) и «Вальпургиева ночь» (1917), а также у его менее претенциозного эпигона Лео Перуца (1882–1957). Выразительности на грани литературной магии добивается, «спрессовывая» этот язык до предельно бесстрастных, объективированных, как бы «вечных» формул Франц Кафка (1883–1924), лидер П.ш. Его романы-притчи «Процесс (1915), «Замок» (1922), рассказы «Приговор» (1913), «В исправительной колонии» (1919), «Превращение» (1916) и др. держатся на контрастном эффекте совмещения чудовищно-гротескного содержания и неспешно-прозрачной, суховато-протокольной, будто «стеклянной» формы (у предшественников — Э.Т.А.Гофмана, Э.А.По, творцов *«готического романа»* все это дано лишь в зародыше). Райнер Мария Рильке (1875–1926), хотя и пражанин по происхождению и своим связям (с миром славянства, в первую очередь), стоит особняком; он лишь украшает собой послужной список пражской немецкоязычной литературы этого времени, будучи мало с нею связанным по существу. Рильке — создатель одной из последних великих «гармоний» в немецкоязычной поэзии и в своей столь же волшебной по звуку «прозе поэта» («первый экзистенциадистский роман, по определению В.Эмриха, — «Записки Мальте Лауридс Бригге», 1910). Его гармония тем более значительна и величественна, что возникла в борениях с кризисом собственного мировидения и на фоне распада Австро-Венгерской империи, породившего у других пражан лишь испуганные *аллегории* и фантасмагорические гротески.

Лит.: *Затонский Д.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985; *Urzidil J.* Prager Triptychon. Salzburg; Wien, 1997; *Strelka J.P.* Zwischen Wirklichkeit und Traum. Tübungen; Basel, 1994; Rilke und Prag // Blätter der Rilke-Gesellschaft. Basel, 1986. Bd 13.

Ю.И.Архипов

ПРЕДА́НИЕ — «устная летопись», жанр несказочной прозы с установкой на историческую достоверность. П. распространены в фольклоре разных народов. Основное назначение П. — сохранять память о национальной истории. Историзм П. обусловлен стадиальным состоянием фольклора данного этноса. Древние П. насыщены мифологическими представлениями. Поздние П. изображают действительность в обыденных формах, однако и в них обязательно присутствует вымысел, иногда даже фантастика. Ученые выделяют разные группы П.: исторические, топонимические, этногенетические, о заселении и освоении края, о кладах, этиологические, культорологические. Часто П. подразделяются на исторические и топонимические, однако историческими являются все П. (уже по их жанровой сущности), следовательно, любое топономическое П. также исторично. П. продолжают бытовать в устной традиции. Тема П. всегда общезначима, конфликт — национальный либо социальный, персонажи — представители государства, нации, конкретных классов или сословий. Общее, типическое в П. изображается посредством частного, конкретного. П. свойственна локальная приуроченность к селу, озеру,

горе, дому. Их достоверность иногда подкрепляется материальными свидетельствами (героем построена церковь, подарена вещь). События концентрируются вокруг исторических деятелей, которые предстают чаще всего в идеальном свете. Сюжеты П., как правило, одномотивные. Вокруг персонажа могут развиваться сводные (контаминированные) сюжеты, возникать циклы. В начале или конце повествования допускаются прямые характеристики и оценки героя, необходимые для того, чтобы образ был правильно понят, и выступающие как общее мнение (о Петре I: «Вот оно царь — так царь, даром хлеба не ел, лучше бурлака работал»).

В русском репертуаре можно выделить древнейшие П., П. о «справедливом царе», П. о предводителях народных движений, П. о разбойниках и кладах. Древнейшие П. повествуют о расселении славянских племен и об их родоначальниках. Большое количество П. посвящено борьбе Древней Руси с внешними врагами. П. о «справедливом царе» связаны с именами Ивана IV (Грозного) и Петра I. Многочисленна группа П. о взаимоотношениях Петра I с представителями разных социальных слоев и профессий. П. о предводителях народных движений (Ермаке, Степане Разине, Емельяне Пугачёве) дополняют утопическую мечту народа о «справедливом царе». П. разбойниках и кладах рассказывались повсюду в России. Образ «благородного разбойника», который грабит богатых и заступается за бедных, представал во многочисленных локальных вариациях (Чуркин, Рощин, Сорока). Широко распространены П. о разбойнике Кудеяре, отразившие генетическую связь сюжетов о кладах с мифологией. Древний пласт образа Кудеяра восходит к таинственному и могущественному существу, хозяину земных недр и скрытых в них ценностей. Само слово «Кудеяр» означает буйного мятежника, волшебника. П. о Кудеяре использовал Н.А.Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» (1863–77). Существуют повторяющиеся топонимические сюжеты (о провалившихся церквах, городах). Международным является сюжет о том, как царь усмирил разбушевавшуюся водную стихию (его относили к персидскому царю Ксерксу, а в русской устной традиции сюжет стал фигурировать в П. об Иване Грозном и о Петре I). В ряде случаев международные П. обнаруживают типологическую общность: на протяжении истории они возникали у разных народов независимо друг от друга, порожденные сходными общественными и культурно-бытовыми условиями. Такими были П. о благородных разбойниках (Робине Гуде, Разине, Шиндерханнесе и др.). И все же событие П. всегда изображается как единичное, законченное, неповторимое. В настоящее время составлены некоторые национальные каталоги П. и выдвинута проблема создания их единого международного каталога.

Лит.: *Азбелев С.Н.* Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. М.; Л., 1965; *Соколова В.К.* Русские исторические предания. М., 1970; *Криничная Н.А.* Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры. Л., 1987; *Она же.* Персонажи преданий: становление и эволюция образа. Л., 1988.

Т.В.Зуева

ПРЕДИСЛО́ВИЕ см. *Рама произведения.*

«ПРЕДМЕ́СТЬЕ» (польск. Przedmieście) — группа польских писателей (1933–37) демократической ориентации (З.Налковская, Г.Гурская, Г.Морцинек, Б.Шульц, А.Рудницкий, А.Ковальская, Е.Ковальский, Г.Крахельская и др.), объединенная по инициативе Е.Богушевской и Е.Корнацкого. Программа «П.»опиралась на теорию «литературы факта», на творчество Э.Золя и французских натуралистов и призывала «направить прожектор внимания и таланта на элементы жизни пролетариата в Польше», на «предместье», понимаемое как периферия жизни, на судьбы национальных меньшинств, участь городских низов и безработных. Писатели «П.» стремились к синтезу романа и репортажа, предпринимали попытки «коллективного творчества», многие вели публицистическую и общественную деятельность, участвуя в акциях «народного фронта».

Лит.: *Ptak K.Z.* Działalności grupy literackiej «Przedmieście» // Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP. Kraków, 1971. Z. 36; *Krysz-Rudzka D.* Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu «Przedmieście». Wrocław, 1972.

В.А.Хорев

ПРЕДМЕ́ТНЫЙ МИ́Р в литературе — реалии, которые отображены в произведении, располагаются в художественном пространстве и существуют в художественном времени. Художественный предмет несет в себе главные качества изображенного мира; характер вещеориентированности (он сохраняется даже при переводе) не менее, чем слово, и ранее, чем сюжет и герой, говорит читающему об индивидуальности автора. По реалиям большого писателя нельзя впрямую изучать ни общество людей, ни общество вещей. В такие свидетели годятся лишь писатели второго, даже третьего ряда, которые доносят вещный мир своего времени в достаточно прямом отражении. Их сочинения наполняются вещами нетронутыми, граница между литературой и нелитературным сообщением размывается. В массовой *беллетристике* существует диффузность литературного и эмпирического предметного мира — там это условие игры, «доходчивости», «актуальности», мгновенного контакта с читателем.

Степень неслиянности художественного предмета большой литературы с нелитературным вещным миром различна — от диковинного гоголевского предмета, каждой своей подробностью кричащего о своей особости и уникальности, до «обычного» чеховского, как будто готового с этим миром слиться, старательно прикидывающегося вещью «этой» действительности. Меж тем не только в открыто гротескных или фантастических, но и в таких художественных системах, где физические данности изображены в «формах самой жизни», т.е. близких к эмпирическим (И.С.Тургенев, И.А.Гончаров), предмет не равен реальному. Словесное обозначение художественного предмета в произведении и эмпирического в практическом языке чаще всего совпадает (за исключением случаев остраненного описания). Но, одинаково называясь, как по своей природе, так и по своим функциям это совершенно различные мыслительно-предметные образования. Особенно наглядно это видно при предметном изображении географических реалий. Гоголевский пространственно необъятный «Днепр», как известно, ничего общего не имеет с Днепром реальным. Словосочетание «вымышленный предмет» имеет не меньшее право на употребление, чем «вымышленный герой».

П.м. литературы имеет косвенное отношение к вещам запредельного ему мира. Он — коррелят реально-

го, но не двойник его. Поэтому для художественного предмета не обязательны законы эмпирического мира — напр., соблюдение реальных пропорций и масштабов; он может обладать «скользящими» размерами. Каждый предмет художественного произведения заряжен неким общим зарядом, что рождает между ними особое напряжение, возникают силы, которые стягивают меж собою все предметы. Создается вещное поле произведения. Оно выталкивает из себя «не свой» предмет и тесно сплачивает свои предметы.

Первый этап исследования П.м. писателя — вещный тезаурус. Списки предметов, извлеченных из описаний сходных вещных образований у А.С.Пушкина и Н.В.Гоголя, И.А.Бунина и Андрея Белого, будут совершенно разносоставны. Новую школу современники опознают по предметам-объектам. Следующий этап — как предмет показан, описан, изображен: 1) в целом — или через репрезентативную подробность (метонимическое описание вещи); 2) в масштабных, крупных деталях или в сумме подробностей мелких, обнаруживающих более пристальное зрение. Внимание к мелким деталям А.Н.Веселовский считал одним из главных признаков новейшей поэзии. В русской прозе эта «мелочная» пристрастность пошла от Гоголя. В поэзии пристальная увиденность появилась раньше (В.А.Жуковский); 3) с вниманием, интересом или безразличием к предмету как таковому в его конкретности, т.е. составе, объеме, цвете, фактуре. Литературные направления и отдельные художественные системы попадают в тот или иной лагерь. Так, и *классицизму*, и *сентиментализму* равно неинтересна вещь сама по себе; она нужна лишь для чего-то другого, и интенция автора спешит от нее куда-то ввысь, в другую сферу, изначально полагаемую важнейшей, и все это парализует конкретно-предметную самостоятельность вещи. А для *натуральной школы*, напротив, важен и любопытен именно предмет как самоценный красочно-фактурный феномен изображаемого мира. Одни художники остро реагируют на сиюминутные формы, постоянно творимые жизнью в сфере природной и социальной, они внимательны к вещи, укладу, этикету, быту. Это тип формоориентированного мышления. Ему противостоит другой — сущностный, не регистрирующий разветвленные современные бытовые ситуации и формы, вещное разнообразие в его живописной пестроте, не пытливый к внешнему облику воспроизводимого. Вещь не находится в центре внимания, она может быть легко оставляема повествователем ради более высоких сфер. Пример сущностного художественного мышления — Ф.М.Достоевский. Примеры формоориентированного типа — Тургенев и А.П.Чехов с их чрезвычайной внимательностью к социально-бытовой сфере.

При выделении двух типов сложнее обстоит дело с поэзией, которая в целом тяготеет к сущностному типу художественного мышления, и вещное для нее часто — лишь ступень к вечному и надвещному. К первому можно отнести Н.А.Некрасова, С.А.Есенина, В.В.Маяковского, А.А.Ахматову, ко второму — Ф.И.Тютчева, А.А.Блока, О.Э.Мандельштама. В прозе всегда существует определенная оптическая и четкая смысловая позиция, с которой видится предмет (всеобъемлюще-авторский взгляд тоже позиция). Здесь невозможно событие, которое происходило бы вне времени, конкретной обстановки и неясно с кем. В стихах это вполне обычно. Поэзия достаточно спокойно относится к запечатлению каждодневной и исторической вещи — она не бежит ее, но и не занята ею специально, в ней всегда фигурируют вневременные «дом», «уголок», «дорога», «сад»; не уточняется, как выглядит «ложе», а в новейшей поэзии — «постель». «Мечи» в изображении современной поэтам войны находим не только у М.М.Хераскова, но и у Жуковского.

Есть существенная разница между бытием в нашем сознании предметов прозы и поэзии — с точки зрения их отношения к своей словесной оболочке. Лермонтовский парус возникает в сознании только вместе со словом и только в одном — авторски данном речевом обличье. Но кабинет Собакевича, лестница Раскольникова существуют не непременно в том словесном обличье, в коем были нам явлены авторами. Читатели из всего описания, как правило, точно помнят лишь отдельные слова, что не мешает им представлять отчетливую картину. В стихе художественный предмет слит с именно этим словом, неотрывен от него, остается с ним и в нем (поэтому предмет-слово поэзии факт не только национальной культуры, но и собственно национального языка). Оставаясь в воспринимающем сознании вместе с вещным образом предмета, поэтическое слово благодаря этому создает надпредметные, более широкие и универсальные смыслы. В прозе же слово, нарисовав предмет, из сознания уходит, оставив наследство в виде внесловесных образов. В своем пределе прозаический предмет невербален.

Лит.: *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. Пг., 1922. Вып. 1; *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М., 1977; *Чудаков А.П.* Предметный мир литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986; *Он же.* Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992; *Vossler K.* Geist und Kultur in der Sprache. München, 1960. *А.П.Чудаков*

ПРЕДРОМАНТИ́ЗМ (фр. préromantisme, англ. preromanticism, нем. Vorromantik) — комплекс явлений в культуре 18 в., подготовивших появление *романтизма*. Понятие П., разработанное в начале 20 в. французскими литературоведами Д.Морне (1909) и П.Ван Тигемом, обосновывало необходимость эволюционного подхода к романтизму, который, по мнению сторонников концепции П., возник не из «революционного» отрицания просветительского рационализма, но в результате длительного развития иррационалистических и *мистических* тенденций, сосуществовавших в 18 в. с идеями разума и закона. Философскую основу П. составили, с одной стороны, выдвижение «естественности» и народно-архаической «первозданности» на роль культурных доминант в концепциях Ж.Ж. Руссо и И.Г.Гердера, а с другой — мистическая устремленность к трансцендентному в учениях И.Г.Гаманна, Ф.Гемстергейса, Л.К.Сен-Мартена. В первом случае научно-теоретическому познанию противопоставлялась непосредственная данность «естественного» чувства, в котором человеку открываются как его собственные глубины, так и сам Бог («Никакие эстетические изыски не могут заменить непосредственного чувства: лишь нисхождение в ад самопознания открывает нам путь к обожествлению». — Hamann J.G. Schriften. Hannover, 1873. Bd 2. S. 76); во втором — идеал земного счастья, посюстороннего жизнестроительства заслонялся мистическим представлением о человеке как «зародыше» будущей жизни, истинный смысл которого раскроет лишь смерть (согласно Ф.Гемстергейсу, после смерти органы чувств «образуют единое целое и душа увидит мир не

в Боге, но как Бог» — диалог «Симон»; Hemsterhuis F. Oeuvres philosophiques. P., 1792. Vol. 2. P. 247–248). В эстетических теориях П. (трактаты И.Я.Бодмера и И.Я.Брейтингера «О влиянии и использовании воображения», 1727; Э.Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», 1757; «Мысли об оригинальном творчестве», 1759, Э.Юнга; труды Брейтингера, Г.Э.Лессинга, Гердера, Руссо) было выработано представление о воображении и гении как главных силах творчества, не подчиняющихся отныне классицистским нормам; одновременно с этим категории «характеристического», «возвышенного» и «чудесного» перестали осознаваться как подчиненные моменты внутри идеи прекрасного и обрели самостоятельную жизнь, что привело к расширению художественного кругозора. Идея об изначальном «примитивном» языке человечества как истинной, идеальной поэзии, развитая Гаманном и Гердером, стимулировала интерес к поэтической архаике и народному творчеству (издание шотландских и английских баллад в сборнике «Памятники старинной английской поэзии», 1765, Т.Перси; публикации скандинавских литературных памятников в трудах П.Малле, русских былин и исторических песен — в сборнике «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», 1804). Характерные жанры литературного П. — сентиментально-психологический роман и повесть (А.Ф.Прево, Руссо, Ж.А.Бернарден де Сен-Пьер, Л.Стерн, С.Ричардсон, И.В.Гёте, Н.М.Карамзин); *готический роман* (Х.Уолпол, А.Радклиф) и «демонологическая» повесть («Влюбленный дьявол» Ж.Казота, 1772); буржуазная драма, *«слезная комедия»*, *мелодрама* (Д.Дидро, Н.де Лашоссе, М.Ж.Седен, Л.С.Мерсье, Лессинг); *кладбищенская поэзия*; медитативно-философская, религиозная лирика, получившая особое развитие в Германии (Б.Х.Брокес, А.фон Галлер, Н.Л.фон Цинцендорф, Ф.Г.Клопшток). Убеждение, что сельская жизнь ближе, чем городская, к Богу и Природе — двум ключевым инстанциям П.; привело к широкому распространению жанра *идиллии* (Галлер, С.Геснер, Э.Х.Клейст, Дж.Томсон, Т.Грей, О.Голдсмит, Р.Бёрнс, И.Г.Фосс). В области поэтики П. пытался переосмыслить традиционные жанры и формы, либо модернизируя их (*трагедии*, написанные полубытовым прозаическим языком, в творчестве писателей *«Бури и натиска»*; прозаическая идиллия у Гесснера; повесть в форме диалога у Дидро), либо, напротив, внося в них момент архаики и «первобытной» народности (греческая метрика и свободные «рапсодические» ритмы в одах Клопштока; стилизация народной баллады у Г.А.Бюргера, архаизирующие мистификации Т.Чаттертона, Дж.Макферсона, в России — А.И.Сулакадзева). Герой П., проникнутый религиозным энтузиазмом и восторгом перед природой, может благополучно выстраивать свое семейное счастье (как Памела в одноименном романе Ричардсона, 1740), гибнуть, защищая свой идеал добродетели (Виргиния в «Поле и Виргинии» Бернардена де Сен-Пьера, 1787), погружаться в тайны потустороннего и демонического (герой кладбищенской поэзии и готического романа), — однако он всегда следует голосу «чувства», которое в П. пока еще не вступает в острый конфликт с разумом и в то же время «целомудренно останавливается на пороге страсти» (Веселовский А.Н. В.А.Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999. С. 427). Именно здесь, по мнению Ван Тигема, лежит граница между П. и романтизмом: «Лишь в романтизме чувство, пребывавшее доселе в согласии с разумом, восстает против него в форме страсти» (Tieghem P. van. Dictionnaire des littèratures. P., 1968. T. 3. P. 3573).

Понятие П., включающее в себя ряд разнородных явлений, остается спорным и расплывчатым: так, если Ван Тигем трактует *сентиментализм* как «один из признаков «предромантизма» (там же), то другие исследователи видят в сентиментализме предшествующую П. ступень литературной эволюции либо вообще отрицают П. как целостное явление.

Лит.: *Тураев С.В.* От Просвещения к романтизму. М., 1983; *Соловьёва Н.А.* Английский предромантизм и формирование романтического метода. М., 1984; *Mornet D.* Romantisme en France au XVIII siècle. P., 1912; *Van Tieghem P.* Le préromantisme. P., 1924, 1930–1947. Vol. 1–3; *Binni W.* Preromantismo italiano. Napoli, 1947; Le préromantisme: Hypothèque ou hypothèse? Actes du colloque de Clermon-Ferrand, 1972. Klincksieck, 1975; *Arnaud P., Raimond J.* Le préromantisme anglais. P., 1980.

А.Е.Махов

ПРЕРАФАЭЛИ́ТЫ (англ. Pre-Raphaelite brotherhood) — английские художники Уильям Холман Хант (1827–1910), Джон Эврет Милле (1829–96), поэт и художник Данте Габриэль Россетти (1828–82), объединившиеся в 1848 в Прерафаэлитское братство. В него вошли также искусствоведы — брат Данте Габриэля — Уильям Майкл Россетти (1829–1919) и Фредерик Джордж Стивенс (1828–1907), поэт и скульптор Томас Увулнер (1825–92), художник Джеймс Коллинсон (1825?–81). Инициалы «ПБ» (Прерафаэлитское братство) впервые появились на картине Ханта на выставке Королевской Академии искусств в 1849. Эстетические принципы П. — романтический протест против холодного академизма, господствовавшего в английской живописи того времени. Их идеал искусства — творчество мастеров средних веков и раннего *Возрождения* (т.е. «дорафаэлевского» периода) — Джотто, Фра-Анжелико, С.Боттичелли, привлекавшее их как образец наивного, непосредственного отношения человека к природе. П. призывали изображать природу в ее разнообразии, используя весь спектр красок, в отличие от бледно-зеленых и коричневых тонов академических художников, никогда не покидавших студии. Религиозный дух дорафаэлевской живописи П. противопоставляли индивидуализму, безбожию художников высокого Возрождения и современному материализму. В этой связи на них оказало воздействие *«Оксфордское движение»*. Утверждаемое П. нравственное начало находило выражение в религиозных темах, в символико-мистической иконографии. Любимые, вдохновлявшие П. авторы — Данте, Т.Мэлори, У.Шекспир, поэты-романтики У.Блейк, Дж.Китс, П.Б.Шелли, воспринимаемые как эстеты и мистики, А.Теннисон с его средневековыми сюжетами и темой борьбы духовного и чувственного начал и особенно Р.Браунинг с его интересом к Италии, возвеличиванием дорафаэлевского искусства, с острыми психологическими сюжетами. П. восприняли в 1848–49 как опасных, наглых революционеров и подвергли резкой критике. В их защиту выступил теоретик искусства Джон Рёскин (1819–1900), ставший другом Д.Г.Россетти. В открытых письмах, опубликованных в 1851 и 1854 в газете «Таймс», он защищал их от упреков в искусственном воскрешении примитивной средневековой живописи, пристрастии к абстрактной символике и безразличии ко всему, выходящему за рамки «прекрасного». С Рёскиным П. объединило осуждение прозы и прагматики буржуазных

отношений, идеализация ремесленного уклада средних веков. Позднее он осудил их «эстетство» и отошел от них. В январе-апреле 1850 П. издавали журнал (четыре номера) «The Germ» с подзаголовком «Размышления о природе поэзии, литературы и искусства»; последние два номера переименованы: «Искусство и поэзия как размышления о Природе»; его редактором был У.М.Россетти, являвшийся также секретарем П. К П. примыкали (но не были членами братства) художники Форд Мэдокс Браун (1821–93), Эдвард Коули Бёрн-Джонс (1833–98), Артур Хьюз (1830–1915), писатель, художник, идеолог английского социализма Уильям Моррис (1834–96), сестра Д.Г. и У.М.Россетти — поэтесса Кристина Россетти (1830–94), печатавшая свои стихи в их журнале.

Центральная фигура П. — Д.Г.Россетти. В его поэзии, сфокусированной на поединке духовного и чувственного как извечно противостоящих друг другу начал в человеке, наиболее ярко воплотилось характерное для П. колебание между мистицизмом и прославлением чувственности, попытка примирить мистику и эротику на основе обожествления плоти. У Д.Г.Россетти чувственное зачастую побеждает спиритуалистическое. Он любил обращаться к Данте, его любви к Беатриче. Увлечение Данте очевидно в изданной им книге переводов «Ранние итальянские поэты» (1861). Религиозно-мистическое начало католицизма нередко заслонялось в восприятии П. чисто живописным. Пышность католического церковного ритуала, причудливые формы готической архитектуры увлекали их порой вне зависимости от воплощенных в ней идей. Наиболее последовательны в выражении религиозно-католических воззрений — Хант в живописи и К.Россетти в поэзии. В 1853 Прерафаэлитское братство распадается. Милле уехал в Шотландию, а вернувшись, стал коммерческим художником, писавшим заказные портреты и сентиментальные картины. Хант в 1854 уехал в Палестину в поисках более реального фона для своих религиозных картин и на протяжении всей жизни оставался наиболее последовательным П. Увулнер уехал в Австралию, Коллинсон в 1852 принял католицизм и примкнул к религиозной общине.

П. были связаны личной дружбой и эстетической близостью с А.Суинберном, У.Пейтером, О.Бёрдсли, О.Уайлдом и оказали существенное влияние на «эстетизм» как направление в литературе и живописи 1880-х.

Лит.: *Венгерова З.А.* Литературные характеристики. СПб., 1897. Т. 1. Прерафаэлитское движение в Англии; *Норбау М.* Прерафаэлиты // Он же. Собр. соч.: В 12 т. Киев, 1902. Т. 2; *Ruskin J.* Pre-Raphaelitism. L., 1851 (рус. пер.: Мир искусства. 1900. Т. 4. № 13); *Hunt W.H.* Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood. 2 ed. N.Y., 1914. Vol. 1–2; *Fredeman W.E.* Pre-Raphaelitism: A bibliocritical study. Cambridge (Mass.), 1965. *Т.Н.Красавченко*

ПРЕТЕ́КСТА (лат. praetexta — торжественная тога римских магистратов) — в античной литературе — *трагедия* на сюжет из римской истории; в системе римских драматических жанров противопоставляется трагедии, которая писалась на сюжеты из греческой мифологии. П. — наиболее плохо сохранившийся жанр римской республиканской драмы: известно до 10 не вполне надежных названий; связные *фрагменты* — только от драмы Акция (170 — ок. 85 до н.э.) «Брут». П. «Кластидий» засвидетельствована у одного из первых римских драматургов Гнея Невия (ок. 270–201 до н.э.), ему же принадлежат две драмы, вероятно, посвященные основанию Рима («Ромул» и «Волчица»), которые правильнее относить к мифологической трагедии. От эпохи империи дошел полностью текст П. «Октавия» (ложно приписывается Сенеке Младшему).

Лит.: *Marmorale E.V.* Naevius poeta. Firenze, 1953; *Perdoli L.* Fabularum praetextarum reliquiae. Genova, 1953. *А.Е.Кузнецов*

ПРЕЦИО́ЗНОСТЬ (фр. Préciosité, от précieuse — драгоценная, лат. pretiosus, от pretium — ценность). В отличие от *барокко*, *классицизма* — понятий, ставших терминами только в 19 в., «П.» — слово, терминологически оформившееся в среде самих прециозниц и их современников в 1650–60. Прилагательное «прециозная» во французском языке уже с 15 в. употреблялось в переносном смысле — положительном и отрицательном, означая либо прекрасную и добродетельную женщину, либо особу чрезмерно манерную и ханжески благопристойную. Но в форме существительного «П.» приобретает в 17 в. специфический смысл, также двойной: это особенно изысканный тип поведения, языка, утонченный вкус — или чрезмерная манерность, переутонченность, жеманство.

П. родилась в середине 17 в. в городской (не придворной) салонной буржуазно-дворянской среде, в салоне мадемуазель Мадлен де Скюдери (1607–1701). Члены ее кружка — прежде всего женщины и узкий круг принятых в их общество мужчин — культивировали искусство утонченного светского досуга, интеллектуальных бесед на различные темы, в т.ч. — и на литературные. Они выработали определенный идеал благородства: эта черта связывалась не с рождением в дворянской среде, а со свойствами сердца, ума и с благородными манерами. Однако ни фактическая принадлежность прециозного круга к городской буржуазно-дворянской среде (парижской, поскольку П. презирала все «провинциальное», хотя прециозные салоны были также в Экс-ан-Провансе, Лионе и Гренобле), ни внесословное содержание этого идеала не помешали тому, что наиболее благоприятный прием и широкое распространение П. получила у придворной аристократии. Все буржуазное прециозницами откровенно презиралось, появилось даже выражение «вести себя как последний буржуа», означавшее крайнюю степень пошлости и невоспитанности. Прециозная среда жаждала соединить традицию старинной куртуазности и современный хороший вкус. При этом прециозницы защищали такую концепцию любви, в которой главную роль играло почтение к женщине, такое представление о браке, в котором бы муж считался с чувствами своей жены. Кроме того, в духе неоплатонизма любовь понималась прежде всего как духовная, интеллектуальная близость, а ее плотская сторона, если и не отрицалась совершенно, то отодвигалась в далекое будущее, которого возможно достичь лишь терпеливым и почтительным ухаживанием. П. становится особого рода «феминистским» движением 17 в., которое стремится облагородить нравы общества, огрубевшего в военных перипетиях эпохи Фронды (1648–53). П. не была литературной школой, однако ее интерес к литературе выразился очень ясно и разнообразно: прециозницы установили в придворной, дворянской и даже буржуазной среде моду на чтение романов (романа О.д'Юрфе «Астрея», 1607–18), способствовали успеху в свете сочинений В.де Вуатюра, романических трагедий Тома Корнеля и Филиппа Кино. Однако П. породила также определенный круг

роизведений, которые можно назвать прециозными по х тематике, проблематике, стилю. В этих сочинениях в романах Скюдери, новеллах П.Пелиссона, в поэзии Г.Бенсерада, частично — Ж.Лафонтена) бросаются в глаа сосредоточенность на изображении событий светской изни, любовных *коллизий* героев, в которых угадывались известные в свете лица, тщательное стремлие избегать низкой, вульгарной, тривиальной лекики. На смену обычному, а значит, с точки зрения тонченного вкуса, пошлому стилю приходят *перифазы*, *метафоры*, *эвфемизмы*, что позволило критикам Г., в т.ч. Мольеру, А.Фюретьеру, смеяться над ее жароном. При этом прециозные произведения стремятся изощренному остроумию, любят, особенно в поэзии, т.наз. «пуанты», предпочитают жанры, приспособенные для исполнения в светских салонах — письма, иалоги, короткие стихотворения-*эпиграммы*, *мадриалы*. Прециозная литература не оставила ничего значительного (кроме романов Скюдери, несправедливо абытых сегодня), но следы ее влияния обнаруживаются во многих литературных шедеврах столетия («Принесса Клевская», 1678, Мари Мадлен де Лафайет). П. как ип характера, поведения сама стала популярным литературным сюжетом — в романе аббата де Пюра «Прециница» (1656–58), в пьесе Мольера «Смешные прециозицы» (1659, «Смешные жеманницы» в рус. пер.), в «Словаре прециозниц» (1660) К.Сомеза. Влияние литературной П. выходит за рамки 17 в. Некоторое сходство манеры письма, литературно-критических принципов и самой проблематики произведений с П. исследователи находят у писателей эпохи *Просвещения* — П.Марио, Г.Филдинга, у романиста и драматурга начала 20 в. Ж.Жироду. Последнее обстоятельство стало основанием для того, чтобы в зарубежном литературоведении озникло две концепции П.: одна из них считает П. строго исторически локализованным явлением, другая — трактует термин расширительно, считая, что стилистические енденции П. возникли еще в *Средневековье* и просуществовали по крайней мере до середины 20 в. (см.: Bray R. La préciosite et les précieux, de Tibault de Champagne à Giraudoux. P., 1948). В результате термин П. стал применяться так широко, что почти потерял свою определенность: прециозным стали называть светский салон маркизы Катрин де Вивон де Рамбуйе, который посещали многие поэты и писатели начала 17 в., участвуя в беседах, читая свои сочинения, устраивая поэтические состязания в остроумии. Просуществовав с 1620 по 1645, этот салон сыграл определенную роль в становлении П., однако ко времени появления «классических» прециозниц он уже перестал существовать. Манеры и речь завсегдатаев отеля Рамбуйе никогда не были предметом насмешек современников, как это случилось со Скюдери и ее кругом: став модой, «спустившись» из аристократических кругов в буржуазно-дворянскую среду Парижа, а затем в провинции, П. начала расцениваться как карикатурное подражание придворной утонченности. Неправомерно расширительным является и использование эпитета «прециозный» по отношению к роману О.д'Юрфе «Астрея»: значение этого романа как колыбели романных форм Нового времени и как хрестоматии галантных нравов огромно, но не сводится к П. Иногда П. отождествляют с барокко, или, по крайней мере, со светским барокко (Mongrédien G. Les précieux et les précieuses. P., 1939), иногда видят в ней больше классицистический феномен (Rousset J. L' Age baioque. Genève, 1959). В последнее время принято считать, что П. — результат взаимодействия литературных тенденций барокко и классицизма: это отчетливо выражено в наиболее репрезентативном жанре П. — романе, который, с одной стороны, стремится соответствовать «правилам» жанра (единство времени предполагает, что действие романа укладывается в 12 месяцев; единство действия — что в каждой из многочисленных фабульных линий есть одна центральная интрига, правдоподобие — что ни место действия, ни события, ни действующие лица не выдуманы, а взяты из истории), с другой — строит сложную лабиринтную сюжетную линию, включает в действие излюбленные барочные темы тайны, иллюзии, заблуждения, использует барочную стилистику.

Лит.: *Lathuillière R.* La préciosité. Genève, 1966. Vol. 1–2; *Pelous J.-M.* Amour précieux, amour galant (1654–1675). P., 1980; *Baader R.* Dames de lettres: Autorinnen des preziösen, hocharistocratischen und «modernen» Salons (1649–1698). Stuttgart, 1986; *Jaoüen F.* Civility and the novel: De Pure's La prétieuse ou la mystère des ruelles // Exploring the conversible world. New Haven, 1997.

Н.Т.Пахсарьян

ПРИАМЕ́ЛЬ (лат. praeambulus — начало) — жанр немецкой средневековой поэзии. П. развилась в 12–16 вв. как импровизированная *эпиграмма* с неожиданной концовкой. Будучи частью нравоучительной гномической поэзии (См. *Гнома*), П. встречается у нюрнбергского поэта Ганса Розенблюта (Шнепперера, ок. 1400–70), писавшего *фастнахтшпили*, *шванки*, *поучения*, а также у его последователя Ганса Фольца (ок. 1450 — до 1515), сочинявшего морально-дидактические, сатирические и религиозные *шпрухи* и фастнахтшпили. *А.Н.*

ПРИАПЕ́Й (лат. priapeus) — метрическая форма античной поэзии, представляющая собой соединение гликонея и ферекратея (см. *Античное стихосложение*) с *цезурой* между ними. С 3 в. до н.э. использовалась в *приапеях*, откуда получила свое название; встречается, однако, еще в 6 в. до н.э. в лирике Сапфо и Анакреона. *Т.Ю.*

ПРИАПЕ́Я (лат. Priapea) — короткие шуточные стихотворения грубо-эротического содержания. Название происходит от имени античного божества плодородия, покровителя садов, полей и очага Приапа, фаллический культ которого получил распространение в греко-римском мире с 5 в. до н.э. У истоков П. — анонимные непристойные надписи на статуях Приапа и на других его изображениях (амулетах, статуэтках). Как литературный жанр оформляется приблизительно во 2 в. до н.э. От древнего периода дошло анонимное собрание из 87 стихотворений — «Приапейские стихи», среди которых пять произведений подписаны именами Тибулла и Вергилия. П. создавали Гораций, Катулл, Марциал. В подражание древним П. написана «Монахопорномахия» (1540) С.Лемпиуса, «Ода Приапу» (1753) А.Пирона. Следы античного жанра можно проследить в «Римских элегиях (1790), 23–24 и «Венецианских эпиграммах» (1796), 142, И.В.Гёте. На русской почве традиции П. наиболее ярки в творчестве И.С.Баркова (1732–68), «срамные» сочинения которого до недавнего времени не печатались, но распространялись в списках; самым известным из них была «Девичья игрушка», в которую

входили не только барковские стихи. Баркову приписывалась приапическая поэма «Лука Мудищев». Непристойная поэзия Баркова оставила заметный след в русской литературе. Ее духом проникнуты атрибутируемая А.С.Пушкину поэма «Тень Баркова», поэма «Сашка» (1825) А.И.Полежаева, «юнкерские поэмы» (1834) М.Ю.Лермонтова. Имеющий глубокие ритуальные корни приапизм как употребление обсценной лексики присущ многим произведениям устного народного творчества.

Лит.: *Илюшин А.А.* Ярость праведных: Заметки о непристойной русской поэзии XVIII–XX вв. // ЛО. М., 1991. № 11; *Барков И.* Девичья игрушка / Изд. подгот. А.Зорин, Н.Салов. М., 1999; *Thomason R.F.* The Priapea and Ovid: A study of the language of the poems. Nashville, 1931; *Coulon M.* La poésie priapique dans l'antiquité et au moyen âge. P., 1932. *Т.Ю.*

«ПРИВА́Л КОМЕДИА́НТОВ» — литературно-артистическое кабаре при Петроградском художественном обществе, основанное группой писателей, художников и артистов после закрытия в 1915 кабаре *«Бродячая собака»*. Название «П.к.» восходит к одноименному кварталу в средневековом Мадриде, где селились актеры, художники и писатели. Так же называлась одна из картин художника С.Ю.Судейкина. В число учредителей входили Б.К.Пронин (бывший директор «Бродячей собаки»), М.В.Добужинский, Е.Е.Лансере, М.А.Кузмин, К.М.Миклашевский, Н.Н.Евреинов, Н.С.Гумилев, К.И.Чуковский, В.Э.Мейерхольд, Т.П.Карсавина, А.Н.Толстой, Тэффи и др. «П.к.» открылся 18 апреля 1916 в подвале дома братьев Адамани (Марсово поле, д. 7), залы которого были расписаны Б.Д.Григорьевым, Судейкиным, Н.И.Кульбиным, А.Е.Яковлевым и др. В «П.к.» проходили собрания второго *«Цеха поэтов»*. Постепенно кабаре утратило свою элитарность и стало существовать как коммерческое предприятие, предоставляющее сцену для спектаклей различным труппам. 20 февраля 1918 был объявлен последний из зафиксированных «вечеров поэтов» с участием А.А.Ахматовой, Г.В.Адамовича, Гумилева, С.А.Есенина, Г.В.Иванова, Кузмина, Н.А.Клюева, В.Курдюмова, А.В.Луначарского, О.А.Глебовой-Судейкиной, Л.Д.Басаргиной-Блок и др.

Лит.: *Кузмин М.* Привал комедиантов // Жизнь искусства. 1918. № 40; *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 1995. *С.А.Коваленко*

ПРИЁМ литературный — средство (композиционное, стилистическое, звуковое, ритмическое), служащее для конкретизации, выделения элемента повествования (состояния персонажа, описания, авторской речи и пр.). Под П. понимаются также принципы организации литературного высказывания в целом: сюжетно-композиционные, жанровые, стилистические. Выдвигаемое с особой настойчивостью *«формальной школой»* (*ОПОЯЗ*) понятие П. включает все те средства и ходы, которыми писатель пользуется при «устроении» (композиции) своего произведения. Объясняется подобное отношение к П. содержанием опорного пункта эстетики «формалистов» — трактовкой искусства как *игры* художественного мышления. В практике литературоведения о П. чаще говорят в связи с утверждением новаторских форм высказывания, при использовании уже устоявшихся П. в новых целях. При этом особое значение приобретает выделенность того или иного П., напр., введение элементов фантастики и гротеска в сюжет реалистического произведения, совокупность специфических П. литературы *«потока сознания»*, орнаментальной и повышенно метафоричной поэзии *барокко*, необычное использование синтаксической и ритмической организации языка футуристов или понятие «обманутого ожидания» в поэзии и прозе.

Помимо «открытых» автором или эпохой, существуют П. «автоматизированные», заданные писателю литературной *традицией*, стертость которых он пытается преодолеть. Однако возможна не только сознательная перестройка традиционных П., но и следование им — как на уровне индивидуального стиля, так и «больших» стилей эпохи, напр. *классицизма*. Подражание образцам влекло за собой и выработку стереотипных П., несоблюдение которых рассматривалось как «неправильность». Преодоление возникавших литературных клише также осуществлялось с помощью П. Особую эстетически значимую функцию стереотипные П. несут в фольклоре. Сознательное использование или игнорирование литературных П. всегда содержательно значимо.

Лит.: *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. Т. 3; *Выготский Л.С.* Искусство как прием // Он же. Психология искусства. М., 1987. *О.А.Чуйкова*

ПРИКЛЮЧЁНЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — обозначение произведений с острыми сюжетными ситуациями, напряженным действием, обыгрыванием разного рода загадок и тайн; по смыслу близко понятию *«авантюрная литература»* (позднегреческий роман, *рыцарский роман*, *плутовской роман*, *готический роман*). П.л. соотносима с жанрами *путешествия*, *детектива*, *научной фантастики*. Формирование П.л. происходит в эпоху *романтизма*, появляются романы Дж.Ф.Купера, Ф.Мариетта, А.Дюма-отца, Э.Сю, Р.Л.Стивенсона, Т.Майн Рида, Г.Эмара, Ж.Верна, Л.Буссенара, Л.Жаколио, Г.Р.Хаггарда, Дж.Лондона, ставшие со временем по преимуществу чтением для детей и юношества.

В дореволюционной России издавались целые библиотеки и специальные журналы, посвященные миру приключений. После революции партийное руководство объявило П.л. «большим злом» буржуазной культуры, приключенческие книги изымались из библиотек. Лишь после второй мировой войны П.л. была полностью реабилитирована, и наряду с произведениями признанных мастеров (А.Грин, В.П.Катаев, А.Гайдар, В.А.Каверин, А.Р.Беляев) появились многочисленные издания, ставшие неотъемлемой частью *массовой литературы* нашего времени.

ПРИМЕ́Р, экземплум (лат. exemplum — пример) — религиозно-дидактический жанр средневековой словесности Западной Европы (12–15 вв.), обращенный к непосвященной и малообразованной публике. П. — это короткий рассказ, принимаемый за истинный и предназначенный для включения в проповедь с целью преподнести пастве наглядный душеспасительный урок. Записывались П. на латыни, однако рассказывались часто на народных языках. Источники П. были самыми разнообразными (извлечения из *хроник*, *житий*, Библии, *анекдоты* из современной жизни, *басни*, народные *предания* и пр.). Однако все они повествуют о необыкновенном, но воспринимаемом как реальное, событии, которое является результатом соприкосновения мира обыденного, земного с миром потусторонним и которое коренным образом

воздействует на героя. П. является одним из источников ренессансной *новеллы*. Наибольшего расцвета достигает в 13 в.

Лит.: *Гуревич А.Я.* Exempla: Литературный жанр и стиль мышления // Он же. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989. *М.А.Абрамова*

ПРИМЕЧА́НИЕ см. *Рама произведения.*

ПРИПЁВ, р е ф р е н — повторяющаяся часть песни; запев обычно поется солистом, П. — хором. В русской терминологии повторяющаяся строфа обычно называется П., повторяющийся стих (обычно заключительный в строфе) — рефреном. Из народной песни П. рано проник в литературу (эпиталамии Катулла, средневековые песнопения); в поэзии Нового времени употребителен в литературных песнях и в стилизациях народного творчества (немецкие и английские романтики, Р.Киплинг). На рефрене построены *триолет*, *рондель*, *рондо*, старофранцузская *баллада* и др. *твердые формы*. *М.Л.Гаспаров*

ПРИ́СТАЛЬНОЕ ПРОЧТЕ́НИЕ (англ. close reading) — методика работы с текстом в *«новой критике»*, требующая от читателя фокусирования внимания в процессе чтения на произведении как таковом. Читатель не должен отвлекаться на фиксацию собственного отклика на произведение и на выявление его связей с окружающей действительностью. Идеальный читатель — это формалистически ориентированный критик, он должен концентрировать внимание на структуре произведения (К.Брукс. Критики-формалисты, 1951). Методика П.п. предполагает подход к избранному для анализа тексту как к автономному, замкнутому в себе пространственному объекту; осознание того, что текст является сложным и запутанным, но в то же время организованным и целостным; сосредоточение внимания на многообразной семантике текста и внутренней соотнесенности его элементов; принятие как данности метафоричности и эмфатичности литературного языка; понимание, что парафразирование не эквивалентно поэтическому значению; стремление выявить цельность структуры в гармонии составляющих ее элементов; трактовка значения произведения лишь как одного из элементов структуры; осознанное стремление быть идеальным читателем и осуществить единственное правильное прочтение текста. Основные принципы методики П.п. предложены А.Ричардсом в работах «Принципы литературной критики» (1924), «Практическая критика» (1929) и его учеником У.Эмпсоном в книге «Семь типов двусмысленности» (1930). В качестве пособий для студентов были выпущены комментированные антологии «Понимание поэзии» (1938) и «Понимание прозы» (1943) Брукса и Р.П.Уоррена.

В США и Англии методика П.п. входит в курс обучения студентов-филологов. Она легко усваивается, поскольку не требует знания иного контекста, кроме «слов на бумаге». Привлекательность ее состоит в том, что она обязывает быть внимательным к нюансам текста и позволяет увидеть богатство и сложность даже самого простого произведения искусства. Многие студенты проявляют виртуозность в текстуальной интерпретации литературного произведения, но при этом впадают в полное замешательство, когда их просят выявить и прокомментировать связи анализируемого произведения с окружающей их действительностью, с политикой, историей. Американские литературоведы утверждают, что техника П.п. считавшаяся ранее специфической методикой *«новой критики»*, теперь является основой литературной критики как таковой. Профессор университета Джонса Хопкинса У.Е.Кейн пишет о том, что «новая критика» живет двумя жизнями. Она мертва в одном смысле и весьма животворна в другом. Она мертва как движение, и это доказали многие критические дискуссии. Но преподанные ею уроки литературного исследования продолжают жить, они образуют нормы эффективного обучения и отмечают границы, внутри которых стремится утвердить себя практически вся критика. Именно «новая критика» определяет и закрепляет ядро практической исследовательской работы — «пристальное прочтение литературных текстов».

Лит.: *Richards I.A.* Principles of literary criticism. N.Y., 1925; *Empson W.* Seven types of ambiguity. 2 ed. N.Y., 1947; *Richards I.A.* Practical criticism: A study of literary judgement. L., 1948.

Е.А.Цурганова

ПРИ́ТЧА — эпический жанр, представляющий собой краткий назидательный рассказ в аллегорической, иносказательной форме. Действительность в П. предстает в абстрагированном виде, без хронологических и территориальных примет, отсутствует и прикрепление к конкретным историческим именам действующих лиц. Чтобы смысл иносказания был понятен, П. обязательно включает объяснение *аллегории*. П. иногда называют или сближают с *«параболой»* за особую композицию: мысль в П. движется как бы по кривой, начинаясь и заканчиваясь одним предметом, а в середине удаляясь к совсем, казалось бы, другому объекту. Так, Евангельская П. о нанятых в виноградник работниках начинается и заканчивается рассуждениями о Царствии Небесном, которые обрамляют рассказ о расчетах хозяина с работниками, нанятыми в разные часы. Смысл П. состоит в том, что Богу предстоит Самому судить, кому быть первым, а кому последним в Царствии Небесном (Мф. 20, 1–16). Впрочем, построение П. не всегда строго выдерживает параболический характер, кроме того, существует тенденция использовать термин «парабола» лишь применительно к литературе 19–20 вв. Жанр П. известен с древнейших времен, на европейскую культуру особое воздействие оказали П. из Библии, особенно из Нового Завета (П. о сеятеле, о бесплодной смоковнице, о десяти девах). П. близка *басне*, в 18 в. их даже не всегда различали, однако П., в отличие от басни, претендует на более глубокое, общечеловеческое обобщение, тогда как басня сосредоточивается на более частных вопросах.

В Древней Руси П. (или в более древнем варианте — «причта»), как переводная, так и оригинальная, пользовалась широкой популярностью. Были известны сюжетно-аллегорические («О душе и теле», «О емшане»), афористические («Премудрость Исусова, сына Сирахова, «Мудрость Менандра Мудрого»), пословичные П. («П., или *пословицы*, Всенароднейшие по алфавиту») и П.-*загадки* («О царе-годе», «О теле человеческом»). Как вставные повествования П. входили во многие произведения древнерусской оригинальной и переводной литературы: в «Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Повесть временных лет», «Повесть об Акире Премудром», «Поучение» Владимира Мономаха, «Моление» Даниила Заточника, как самостоятельные произведения пополняли состав сборников (Пролог, Пчела, Великое Зерцало).

Жанр П. использовался писателями 19 в. (А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, Н.А.Некрасов, А.Н.Майков, Л.Н.Толстой). В 20 в. в форме притчи стали создаваться не только рассказы (Ф.Кафка, В.Борхерт), но и пьесы (Б.Брехт, Ж.П.Сартр), и романы («Чума», 1947, А.Камю). По-прежнему П. используется как вставное повествование в эпических произведениях (романы М.Павича, Ч.Айтматова и др.).

Лит.: Древнерусские притчи / Сост. и предисл. Н.И. Прокофьева. М., 1991. *О.В.Гладкова*

ПРИЧИТА́НИЕ (п р и ч е т ь, п р и ч ё т, п л а ч) — архаичный жанр фольклора, генетически связанный с похоронным обрядом. Свидетельства о П. содержат древнеегипетские папирусы, «Махабхарата», «Илиада», «Эдда», памятники древнерусской литературы (*плач* Ярославны в «Слове о полку Игореве»). В русском фольклоре выделяются П., связанные с семейными обрядами (погребальные, свадебные, рекрутские); окказиональные П., которые могли исполняться по поводу несчастного случая (пожара, голода, болезни) и пародийные П., включавшиеся в поэзию народных календарных обрядов при пародийных «погребениях» (Масленицы, Костромы, троицкой березки). В славянской традиции, как у большинства народов, П. исполняли женщины (соло, попеременно или соло с хором «подголосниц»). Из народной среды издавна выделялись особенные знатоки П. — вопленицы (также «плакальщицы», «плачеи», «причетницы»), исполнение П. иногда становилось их профессией. Первое собрание русских П. во многом состояло из репертуара знаменитой вопленицы Заонежья И.А.Федосовой (Причитания Северного края, собранные Е.В.Барсовым. М., 1872. Ч. 1: Плачи похоронные, надгробные и надмогильные. М., 1882. Ч. 2: Плачи завоенные, рекрутские и солдатские. М., 1885. Ч. 3: Плачи свадебные, заручные, гостиные, баенные и предвенечные. Переизд.: СПб., 1997). Русские П. записывались и в 20 в.

Объект изображения П. — трагическое в жизни, поэтому в них сильно лирическое начало. Эмоциональная напряженность определяла особенности поэтики: обилие восклицательно-вопросительных конструкций, восклицательных частиц, синонимических повторов, нанизывание сходных синтаксических структур, единоначатия, экспрессивные словообразования. Мелодия в П. выражена слабо, зато большую роль играли всхлипывания, оханье, поклоны и проч. П. создавались от имени того, кому посвящен обряд (невесты, рекрута), или от имени его родственников. По форме они представляли *монолог* или лирическое обращение. В центральной и южной России П. имели лирический характер и были невелики по объему, исполнялись речитативом. Северные П. исполнялись напевно, протяжно и отличались лиро-эпичностью; в них была развита описательность, подробный рассказ о происходящем. Структура П. была открытой, содержала возможность наращивания строк. В основе способа исполнения П. лежала импровизация, т.к. каждый раз П. было обращено к определенному человеку и должно было в своем содержании раскрывать конкретные черты его жизни. Композиция П. формировалась по ходу обряда. П. функционировали как разовые тексты, при каждом исполнении создаваемые вновь, однако в них активно использовались накопленные традицией словесные формулы, отдельные строки или группы строк. Содержание П. могло заключать в себе просьбу, наказ, укор, заклинание, благодарение, сетование. Особенно важна роль сетований, помогавших излить чувство горя. В художественном мире П. наряду с образами реальных участников обряда возникали олицетворения (болезни, смерти, горя), символы, поэтические сравнения. П. склонны разворачивать систему сравнений, нагнетая вызываемое ими эмоциональное впечатление. Архаичной чертой является система метафорических замен. Напр., умершего хозяина дома вдова называла «желанной семеюшкой», «законной державушкой», «ладой милыим». В П. использовались *эпитеты*, *гиперболы*, слова с уменьшительными суффиксами, разнообразная поэтическая *тавтология*.

Русские писатели вводили в свои произведения литературно обработанные тексты П. или их имитацию («Сказка о медведихе», 1830, А.С.Пушкина; «Кому на Руси жить хорошо», 1863–77, Н.А.Некрасова; «В лесах», 1875, П.И.Мельникова-Печерского).

Лит.: *Чистов К.В.* Ирина Андреевна Федосова: Историко-культурный очерк. Петрозаводск, 1988. *Т.В.Зуева*

ПРОБЛЕ́МА (греч. problēma — преграда, задача) — качество литературного произведения, его содержания и образного мира, выделение какого-то аспекта, акцент на нем, интерес, во многом определяющий тип читательского восприятия, разрешающийся по мере развертывания произведения. П. есть также особенность творческого процесса писателя, решающего в своей работе определенные задачи. А.С.Пушкин в январе 1826 писал А.А.Бестужеву о «Горе от ума» А.С.Грибоедова: «Цель его — характеры и резкая картина нравов». Здесь под словом «цель» имеется в виду то, что сейчас называется проблематикой. Для художника вовсе не обязательно основной интерес должны представлять *характеры* и нравы. Еще Аристотель утверждал, что «цель <трагедии — изобразить> какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают <только> в результате действия. Итак, <в трагедии> не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а <наоборот>, характеры затрагиваются <лишь> через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего» (Поэтика. 1450a 18–23). В Новое время разрешение поставленной перед собой художественной задачи обычно не бывает изначально ясным для писателя. В письме А.С.Суворину 27 октября 1888 А.П.Чехов отмечал: «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компонует — одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать».

Т.наз. «высокую», «серьезную» (в т.ч. и смешную, комическую) литературу иногда именуют еще и «проблемной». Бывает и проблемная *беллетристика* — когда писателю есть что сказать, но он не обладает необходимой для высокого искусства творческой, синтетической способностью. В.Г.Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» противопоставлял И.А.Гончарова, автора «Обыкновенной истории», как истинного «поэта» и Искандера (А.И.Герцена), автора публицистического романа «Кто виноват?», в котором главное достоинство — мысль (Герцен — «философ по преимуществу, а между тем немножко и поэт»). В публицистике второй половины 19 в. П. обозначались как «вопросы» (безусловно, общественные); в такой по-

становке к ним скептически относились и Л.Н.Толстой, и Чехов. Беспроблемная же беллетристика может обладать значительным эстетическим качеством, не меньшим, чем высокая литература.

Вследствие исторических причин проблемности не было в архаической словестности, прежде всего в раннем мифологическом и героическом *эпосе*. Героическое состояние мира — неподвижное и самодостаточное; в нем все навсегда установлено и заранее известно. Проблемность возникает, когда есть возможность выбора, различного толкования одно и того же предмета. М.М.Бахтин, связывавший трансформацию традиционных жанров с влиянием «незавершенного» жанра *романа*, самым главным в процессе их «романизации» называл то, что «роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 451).

Лит.: Роднянская И. О беллетристике и «строгом» искусстве // Новый мир. 1962. № 4; *Кожинов В.* О беллетристике и моде в литературе // Он же. Статьи о современной литературе. М., 1990. *С.И.Кормилов*

ПРО́ЗА (лат. prosa, от prosa oratio — прямо направленная, простая речь) — антоним стиха и поэзии, формально — обычная речь, не разделенная на обособленные соизмеримые ритмические отрезки — стихи, в эмоционально-смысловом плане — нечто приземленное, обыкновенное, заурядное; фактически же доминирующая форма в европейских литературах начиная с 18 в. (в отношении распространенности *беллетристики* даже с 17 в.); в русской — со второй трети 19 в., хотя на протяжении всего 19 в. художественную словесность, включая прозаическую, продолжали называть поэзией. В 19–20 вв. П. — безусловно преобладающая форма *эпоса* и *драматургии*, гораздо реже встречаются прозаические лирические произведения (*«стихотворения в прозе»*). В разговорной речи 20 в., проникшей и в нестрогий язык истории литературы и критики, теоретически четкая триада «эпос — лирика — драма» практически вытеснена триадой «П. — поэзия — драматургия». В литературном смысле прозаическим формам предшествует поэзия.

В античности П., в отличие от поэзии, регулировавшейся правилами поэтики, регулировалась правилами риторики. Как и поэтическая стихотворная речь, она определенным образом украшалась, но приемы этого украшения были иными, чем в поэзии. Западноевропейское *Средневековье* продолжало относить к поэзии только стихи, но расширение читательской аудитории повлекло за собой распространение более безыскусственной П.: с середины 13 в. начинается прозаическая обработка стихотворных *романов*, поющиеся стихи перемежаются с П. в повести первой трети 13 в. «Окассен и Николет», затем в «Новой жизни» (1292) Данте прозаическая автобиография включает в себя созданную автором в 1283–90 стихотворную лирику с комментарием. Эпоха *Возрождения* ознаменована расцветом *новеллы*, прежде всего это — «Декамерон» (1350–53) Дж.Боккаччо. Среди наиболее выдающихся произведений ренессансной литературы — смеховая *эпопея* Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533–64), но она близка к неофициальной народной карнавальной культуре, не входит в иерархию традиционных жанров и лишь условно именуется романом. Далеким предвестием будущего торжества романного жанра явился «Дон Кихот» (1605–1615) М.Сервантеса. В главе XLVII ч.1 священник, порицая рыцарские романы, все же высоко оценивает возможности их формы (здесь в косвенной речи Сервантес фактически утверждает форму своего собственного произведения как достойную признания современной ему теорией литературы).

П. постепенно отвоевывала позиции у стиха. В шекспировской *трагедии*, тем более *комедии*, их смешение было нормой, хотя П. использовалась преимущественно в «низких» эпизодах. В 17 в. активно создавался испанский *плутовской роман*, аналоги которого появлялись и в других странах. Несмотря на то, что *классицизм* по-прежнему числил П. по ведомству риторики и признавал ее лишь в философском *диалоге*, историческом повествовании или описании, *публицистике*, *исповеди*, роман же допускал как жанр периферийный, развлекательный, лишенный моральной цели и адресованный неискушенному читателю — даже во Франции, законодательнице классицистических норм и вкусов, П. проникала в различные жанры. Еще в 16 в. появились первая французская оригинальная комедия в П. («Соперники» Ж.де Ла Тайя, 1573), трагикомедия («Люсель» Л.Лежара, 1676). На рубеже 16–17 вв. девять прозаических комедий написал П.де Лариве. Строгий теоретик классицизма Ж.Шаплен высказался за «свободную» речь в драме и считал абсурдным рифмованный текст на сцене, ссылаясь на образцы итальянских пьес в П. Мольер создал в П. несколько лучших своих комедий, включая «Дон Жуана» (1665), «Скупого» (1668), «Мещанина во дворянстве» (1670), что было высоко оценено некоторыми современниками, однако на практике долгое время не получало продолжения. В *споре о «древних» и «новых»*, начавшемся в 1684, последние защищали права П. Английскую П. конца 17 — начала 18 в. представляли переводной «героический» и краткий новеллистический (А.Бен, У.Конгрив) *роман*, историко-легендарное повествование (Р.Бойль), в Германии 17 в. господствовал поверхностный галантно-приключенческий роман о любовных историях в придворной среде, обращенный к читателям, которые к ней не принадлежали.

18 в. — время утверждения П. в развитых европейских литературах. В Англии это сатира Дж.Свифта, «комические эпопеи» Г.Филдинга и других писателей, сентиментальный и *готический романы*, в Германии — произведения И.В. Гёте, во Франции — творчество Ш.Л.Монтескьё, А.Ф.Прево д'Экзиль, Вольтера, Ж.Ж.Руссо и др. Иногда жанровые границы поэзии и П. намеренно стирались: Монтескьё, объявив в «Персидских письмах» (1721) стихотворца смешной и гротескной фигурой, создал две поэмы в П., А.де Ла Мотт Удар написал оду в П. Аббат Прево в 1735 заявил, что рифма порочит саму идею поэзии, разрушает поэтический дар. Но защитники стиха были сильнее. Самым значительным из них оказался прозаик Вольтер, явно относивший свои философские повести более к философии, чем к литературе. В «Храме вкуса» (1731) он высмеял теорию поэмы в П., на что Ламотт-Удар безуспешно возражал. Вплоть до начала 19 в. господствовавшие теории не признавали П. Даже И.Ф.Шиллер в 1797 не одобрил «Года учения Вильгельма Мейстера» (1795–96) Гёте; последний согласился с ним и в «Максимах и рефлек-

сиях» назвал роман «субъективной эпопеей, в которой автор испрашивает дозволения на свой лад перетолковывать мир» (Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 424), что имело у Гёте четкую антиромантическую направленность.

Тем не менее 18 в. — век решительного наступления П. и более снисходительного отношения теории к роману. Для своего времени принципиальное значение имел аллегорический философско-политический роман Ф.Фенелона «Приключения Телемака» (1693–94), а также произведение шотландского автора 17 в., писавшего по-латыни, Дж.Барклая (Баркли) «Аргенида» (1621). В послепетровской России, где еще долго предстояло совершенствовать стих в ущерб художественной прозе, то и другое привлекло внимание В.К.Тредиаковского. Роман Фенелона он переложил гекзаметрами, но «Аргениду» перевел в 1751 П., а ранее в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов...» (1735) сообщал: «Эпических остроумных, удивительных, а иногда Гомера и Вергилия превосходящих вымышлений прозою написанных, не надеюсь, чтоб больше было на другом каком языке, нежели сколько их есть на французском, которые у них романами называются. Однако все таковые романы насилу могут ли перевесить хорошеством одну Барклаиеву Аргениду». Наличие подобных образцов сделало возможным появление в России таких ориентированных явно не на «низового читателя» произведений, как масонские романы М.М.Хераскова (60–90-е 18 в.). Но высшие достижения русской П. 18 столетия до Н.М.Карамзина приналежат к области сатиры в разных родах (комедии Д.И.Фонвизина, повесть И.А.Крылова «Каиб», 1792, и беллетризированная публицистика «Путешествие из Петербурга в Москву», 1790, А.Н.Радищева). Карамзин своими сентиментальными повестями 1790-х впервые ввел П. в высокую литературу. Ранее П. считалась несопоставимой с поэзией, хотя читателей у нее было больше (особой популярностью пользовались переводные, а с 1763, когда появились первые произведения Ф.А.Эмина, и отечественные романы); карамзинская П. была признана наиболее образованным и искушенным, а в то же время довольно широким читателем.

Западноевропейский *романтизм* принес известное равновесие стихов и П.: хотя сильнейшее эмоциональное воздействие оказывала поэзия, самым популярным в Европе и России писателем был В.Скотт как исторический романист. Впоследствии авторитет П. поддерживали позднеромантические произведения В.Гюго, Ж.Санд. Среди русских романтиков сравнительно недолгой славой пользовался беллетрист А.А.Бестужев (Марлинский), однако высшие достижения романтизма в России — поэтические. В 1830-е, несколько позже, чем на Западе, происходит эпохальный перелом: А.С.Пушкин пишет больше П., чем стихов, появляется проза Н.В.Гоголя, в 1840 — первый русский социально-психологический и философский роман «Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова. В дальнейшем возникает плеяда великих прозаиков, среди которых Л.Н.Толстой и Ф.М.Достоевский. Как и на Западе, господство П. в России стало безоговорочным, за исключением начала 20 в., когда достижения поэзии в целом были выше, хотя и П., особенно модернистская, принципиально обновилась. В конце 20 в. поэзия практически во всем мире уходит на периферию литературы, становится достоянием сравнительно немногих любителей и даже внешне подражает П.: во многих странах почти вся она создается *свободным стихом*.

У П. есть свои структурные преимущества. Гораздо менее способная, чем стих, воздействовать на читателя с помощью специфических ритмико-мелодических приемов, функции которых раскрыл Ю.Н.Тынянов в книге «Проблема стихотворного языка» (1924), П. более свободна в выборе смысловых нюансов, оттенков речи, в передаче «голосов» разных людей. «Разноречие», по М.М.Бахтину, присуще П. гораздо больше, чем стихам. Ученый выделял следующие «типы прозаического слова» (точнее, всякого повествовательного, но преимущественно прозаического). Первый — прямое непосредственно направленное на свой предмет слово, обычное обозначение, называние чего-либо. Второй тип — объектное слово, слово изображенного лица, отличное от авторского, передающее социальную, национальную, культурную, возрастную и прочую специфику речи персонажей, которая в традиционалистских литературах была представлена мало или вовсе не представлена. Третий тип, по Бахтину, — слово «двуголосое», с установкой на чужое слово; «двуголосое» слово бывает и авторским, и словом персонажа. Здесь три разновидности. Первая — оценочно «однонаправленное» двуголосое слово: стилизация, рассказ рассказчика, необъектное слово героя — носителя авторских замыслов, повествование от первого лица. «Слово» говорящего, персонажа, не отрицательного для автора, более или менее сливается с авторским «словом». Если же говорящий (пишущий) не одобряется или высмеивается посредством якобы его же собственной речи, возникает «разнонаправленное», преимущественно пародийное, двуголосое слово. Третья разновидность двуголосого слова определяется Бахтиным как «активный тип», или отраженное чужое слово. По репликам одного участника диалога можно догадываться о содержании и эмоциональной окраске реплик другого. В том же ряду — скрытая внутренняя полемика (персонаж что-то себе доказывает, споря с самим собой), полемически окрашенная *автобиография* и исповедь, скрытый диалог и вообще всякое слово с «оглядкой» на чужое слово (с разными собеседниками разговор ведется неодинаково). «Активный тип» более всего характерен для Достоевского, которого объектное слово (второй тип) интересует меньше: индивидуальные или социальные признаки речи не так значимы, как смысловая полемика персонажей с собой и другими; по Бахтину, автор участвует в борьбе точек зрения — в плане организации повествования, а не общей идеи произведения — на равных с персонажами, ничего им догматически не навязывая. П. имеет собственный ритм, отличный от стихотворного, а иногда и метр, превращаясь в *метризованную* П.

Лит.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Он же.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд: М., 1979 (раздел «Типы прозаического слова. Слово у Достоевского»); *Гиршман М.М.* Ритм художественной прозы. М., 1982; Русский и западноевропейский классицизм: Проза / Отв. ред. А.С.Курилов. М., 1982; *Гаспаров М.Л.* Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985; *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж, 1991; *Гаспаров М.Л.* Поэзия и проза — поэтика и риторика // Он же. Избр. труды. М., 1997. Т. 1; *Невзглядова Е.* Об интонационной природе стиха: (Оппозиция: стих — проза) // Она же. Звук и смысл. СПб., 1998.

С.И.Кормилов

ПРОЗАЙЗМ — слово или выражение деловой, научной или повседневной речи, включенное в язык поэтического произведения. П. — понятие историческое, и то или иное слово, бывшее ранее П., может со временем перестать ощущаться как таковое. Ср. у А.С.Пушкина: «Я снова счастлив, молод, / Я снова жизни полн — таков мой организм / (Извольте мне простить ненужный прозаизм)» («Осень», 1833).

ПРОЗА́ИКА (англ. prosaics) — рабочий термин, введенный в конце 1980-х — начале 1990-х американскими русистами Гэри Солом Морсоном и Кэрил Эмерсон для обозначения междисциплинарного подхода в гуманитарных науках, призванного отстоять — в литературной критике и не только в ней — гуманистически-персоналистические ценности повседневного («прозаического») существования человека и человеческого сообщества против «теории» овеществляющих и идеологизирующих (дегуманизирующих) тенденций в современной литературно-эстетической мысли и культуре, а также лежащего в основании этих тенденций традиционного (от Аристотеля до *структурализма*) концепта «поэтики». Впервые употребленный Г.С.Морсоном в его книге о «Войне и мире» Л.Н.Толстого (Morson. 1987. P. 126–128, 218–223) и в программной статье «Прозаика» (Morson, 1988), термин «П.» был затем подробно обоснован и применен на большом литературно-теоретическом и историко-культурном материале в написанной Морсоном и Эмерсон монографии о М.М.Бахтине (Morson, Emerson. 1990). Термин-концепт П. определяется в двойном качестве — как интерпретация научно-философского наследия Бахтина и как «творческий потенциал» этого наследия, осмысленный и примененный в другое время, в ином социокультурном и национально-языковом контексте. «Прозаика, — поясняют Морсон и Эмерсон, — охватывает два связанных, но отличных друг от друга аспекта. Во-первых, в отличие от «поэтики», прозаика обозначает такую теорию литературы, в которой основное место принадлежит *прозе* вообще и *роману* в частности, по сравнению с поэтическими жанрами в узком смысле. Во втором значении «прозаика» выходит легко за пределы теории литературы: это — форма мышления, подчеркивающая особое значение повседневности, обыденности, «прозы» мира и человеческой жизни» (Morson, Emerson. 1990, P. 15). В качестве «формы мышления», т.е. принципа мировоззрения, П. характеризует творчество А.И.Герцена, А.П.Чехова и особенно Л.Н.Толстого; на Западе в 20 в. — творчество таких мыслителей, как Л.Витгенштейн, Г.Бейтсон и Ф.Бродель. П. же в первом значении, т.е. в качестве теоретико-литературного принципа, восполняющего понимание как «поэзии», так и *«поэтики»*, по мнению американских литературоведов, — «совершенно уникальное создание Бахтина» (там же).

П. мыслится американскими критиками как оппозиция пред- и пореволюционному утопизму русской интеллигенции, радикализовавшей западный «теоретизм» (Бахтин) в подходе к миру, человеку и обществу. Кроме того, она мыслится как оппозиция «семиотическому тоталитаризму» (Морсон) — духовно-идеологической тенденции в научном и общественном сознании и практике 20 в., попытке насильственно навязать реальной, «прозаической» жизни — будь то жизнь общества, произведений искусства или отдельного человека — некоторый утопически сконструированный, теоретически общезначимо- общеобязательный «порядок» и «правильность». Соответственно в российском контексте, по мысли Морсона и Эмерсон, П. выступает как своего рода контридеология, как русская «контридея», или «контртрадиция». Бахтин продолжает гуманистические традиции русской литературы и либеральной идеологии сборника «Вехи», противостоявшие тоталитарному двойнику и изнанке (историческому обращению) религиозно-народнически-соборных импульсов «русской идеи». В западном духовно-историческом контексте бахтинский «потенциал» П. противостоит, методически и мировоззренчески, «семиотическому тоталитаризму» в лице тех теоретических и идеологических направлений 20 в., с которыми полемизировал Бахтин в 1920–30-е и которые именно на Западе оказались сильнее, чем в России, и обрели в 1960–80-е как бы второе дыхание в «ситуации постмодерн». Таковы марксизм и фрейдизм как научно-теоретические и мировоззренческие принципы, русский формализм и *футуризм* как модели общеэстетического и литературно-критического «тоталитаризма». Структуралистская семиотика, стремящаяся «структурами» и «кодами» организовать предмет гуманитарного познания, в действительности, скорее разрушая его, не случайно оказывается на постмодернистском этапе трансформированным вариантом *авангардизма* начала 20 в. Парадигмой здесь является русский формализм. Критика Бахтиным «формального метода» в 20-е, не имеющая аналогов ни в России, ни на Западе, представляет собой образец и исходный пункт П. в теории литературы.

Авторы П. ставят в центр своего понимания мира жизни и мира литературы этический конкретный момент ориентации человека и литературного героя в неотчуждаемой от личности, посюсторонне-мирской и свободной от каких-либо «априорных» социально-исторических перспектив и ангажированности «прозаической» действительности. П., как эвристический принцип в литературной критике и, шире, в гуманитарно-филологических дисциплинах, должен, по мысли Морсона и Эмерсон, соответствовать непривычной для современной специализации (особенно на Западе) всеохватности своего русского первоисточника — бахтинской междисциплинарной программе. В основе этой программы — и, по мысли американских интерпретаторов Бахтина, ее возможностей в современном гуманитарном познании — пересмотр взаимоотношений между «поэзией» и «прозой» как внутри литературной теории («поэтики»), так и за пределами теоретического познания как такового. Имея в виду Ц.Тодорова и аналогичные по духу структуралистски ориентированные «нарратологии» Ж.Женетта, С.Чэтмана и др., авторы П. утверждают, что все такого рода попытки систематически определить место и качество художественной прозы как особого словесного искусства не выходят за пределы традиционной поэтики и формалистической концепции «поэтического языка». «Вводя прозаику... Бахтин стремился не дополнить традиционную поэтику «поэтикой прозы», а изменить наш подход ко всем литературным жанрам, как поэтическим, так и прозаическим» (Morson, Emerson. 1990. P. 16). «Поэтика освещает в прозе лишь те аспекты, которые она разделяет с поэзией, отвергая художественное значение всего остального. Для Бахтина же, наоборот, величие художественной прозы как раз в том, что она не разделяет с поэзией, — в свойствен-

ном ей ощущении прозаической текстуры жизни во всем богатстве ее обыкновенности» (Ibid. P. 526). Не Аристотель «Поэтики», а скорее Аристотель «Никомаховой этики» — подлинный источник и поэтики, и П. у Бахтина. В плане теории познании, согласно Морсону и Эмерсон, концепция П. противостоит идеалу «системы», «закона», поскольку ни индивидуальная, ни социальная, ни историческая жизнь людей вообще не улавливаются с помощью абстрактного упорядочивания. В общеэстетическом плане П. противостоит прежде всего романтической концепции творчества, логическим и историческим завершением которой является в теориях и в практике искусства 20 в. нигилистическое отрицание «непоэтической» действительности — тенденция, прежде зафиксированная Ф.М.Достоевским в его «антигероях» — «бесах», а в русской действительности предвосхищенная в личности М.Бакунина с его идеей «творческого» разрушения. В противоположность всему этому П. — попытка, по выражению Бахтина, «протрезвить экстаз», по-новому связать человека с миром, искусство с этикой. «Идеологом прозаики» для американских русистов стал Л.Толстой, а ее эстетическим коррелятом — традиционная реалистическая литература 19 в. (в особенности социально-психологический роман). Тем самым за пределами П. оказался ряд важнейших идей и концепций самого Бахтина, в особенности обоснованная им в плане *исторической поэтики* теория «гротескного реализма» романа Ф.Рабле в начале и «полифонического» романа Достоевского в конце Нового времени как условия «романизации» вообще. Соответственно, вся проблематика «серьезно-смехового», с которой Бахтин связывает самую возможность «прозаического уклона» в истории европейской культуры как в научно-философском («сократический диалог»), так и в словесно-художественном (*«мениппея»*) мышлении и творчестве, — осталась за порогом П. Это в особенности касается концепции *карнавализации* и романа Рабле. Отождествляя «гротескный реализм» с неоформалистически-неомарксистскими интерпретациями Бахтина на Западе (а в последние годы и в России), Морсон и Эмерсон по существу приняли эти интерпретации за адекватные, увидев в бахтинском истолковании карнавала не столько творческий, сколько нигилистически-разрушительный потенциал — не П., но утопию.

Расхождения или недоразумения между концепцией П., с одной стороны, и бахтинским «диалогизмом», с другой, обнажились и обострились в 1990-е, когда вместе с глобальными изменениями общественно-политического и духовно-идеологического климата произошло стремительное исчерпание всех прежних попыток (на Западе и в России) реализовать «творческий потенциал» идей русского мыслителя как изнутри литературно-эстетических концепций, ставших как бы традиционными, так и изнутри формально противостоящих им тенденций «спасти» эстетический объект литературы, оперевшись на ближайшую к нам классическую традицию и ее герменевтический потенциал. В новых условиях концепция П. все больше теряла связь с русским источником и образцом: Бахтин из нужного «другого» довольно быстро сделался для авторов П. не очень нужным оппонентом, поскольку прежде не замеченные или сознательно игнорировавшиеся трудности бахтинской мысли оказываются неразрешимы в пределах понятой в духе Морсона и Эмерсон П. Отказ Морсона и Эмерсон от интерпретации П. на более глубоком и отдаленном от «постсовременности» уровне бахтинских идей и теорий делает эвристический потенциал П. едва ли не проблематичным. Тем не менее, независимо от инициировавших это понятие американских критиков, термин и идея П. по-прежнему сохраняют продуктивный смысл как внутри бахтинистики, так и вне ее.

Лит.: *Морсон Г.С.* Бахтин и наше настоящее // Бахтинский сборник-2. М., 1991; *Эмерсон К.* Русское православие и ранний Бахтин // Там же; *Морсон Г.С., Эмерсон К.* Творчество прозаики. Глава из книги // Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации. СПб., 1995; *Исупов К.Г.* Об историзме прозаики (Вместо послесловия к фрагменту книги К.Эмерсон и Г.С.Морсона) // Там же; *Эмерсон К.* Прозаика и проблема формы // НЛО. 1996. № 21; *Morson G.S.* Hidden in plain view: Narrative and creative potentials in «War and Peace». Stanford (Calif.), 1987; *Idem.* Prosaics: An approach to humanities // American scholar. 1988. Vol. 57. № 4; *Morson G.S., Emerson C.* Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics. Stanford (Calif.), 1990; *Contino P.* Zosima, Mikhail, and prosaic confessional dialogue in «Dostoevsky's Brothers Karamazov» // Studies in the novel. 1995. Vol 27. № 1; Forum: The limits of prosaics // Slavic and East Europian journal. 1997. Vol. 41. № 1.

В.Л.Махлин

ПРОЗОПОПЕ́Я см. *Олицетворение.*

ПРОЗОПОЭ́ЗИЯ — соединение в художественном целом *поэзии* и *прозы*, взаимопроникновение поэзии и прозы. Поэзия в силу своей ритмической организации предшествовала возникновению прозы. В античной литературе П. проявилась в *менипповой сатире*. Приобрела распространение в средневековой литературе («Новая жизнь», 1292, Данте), получив название прозиметра (prosimetrum). В средневековом *рыцарском романе* поэзия нередко присутствует как воспоминание о прародительнице прозы — *поэме*. В древнефранцузском романе «Окассен и Николет» (13 в.) один и тот же эпизод из жизни влюбленных излагается вначале языком прозы, а затем — как поэтическая вариация той же темы, что усиливает эмоциональную окраску. М.М.Бахтин, исследуя становление романного мышления, отмечает это сочетание поэзии и прозы в доклассическом романе. А.Н.Соколов, рассматривая процесс становления русской поэтической эпопеи, писал об авторских исторических примечаниях к ней, «принимающих характер систематического комментария, излагающего в дополнение и пояснение к стихотворному тексту фактическую сторону событий» (Соколов А. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955. С. 202). О такого рода примечаниях как части текста писал автор поэмы об Отечественной войне 1812 г. П.Свечин: «Примечания песней составлены из многих подлинных актов, исторических описаний и собственных наблюдений сочинителя как очевидца и участника изображаемой брани» (Свечин П. Александроида. М., 1827. С. 39). Г.Р.Державин в «Описании торжества, бывшего по случаю взятия Исмаила» (1791) сочетал прозаические картины празднества с поэтическими строфами, живописующими богатство и славу Отечества. Однако проза у Державина оставалась прозой, а поэзия поэзией, орнаментируя и расцвечивая повествование. Движение к синтезу происходит в литературе 19 в. Пушкин в «Борисе Годунове» (1824–25) представил поэзию и прозу в новом художественном единстве, перейдя от знаменитого монолога Бориса «Достиг я высшей власти…» к прозаическому тексту «Сцены в корчме». Здесь прозаические фрагменты служат смене эмоциональных уровней,

разрежая напряженность, насыщая повествование дыханием истории. В многостильном искусстве 20 в. с его стремлением к синтетическим формам изображения действительности структуры П. прокладывают новые пути в творчестве Шона О'Кейси, Карла Сэндберга, Назыма Хикмета, Пабло Неруды. В русском символистском театре поэзия и проза взаимодействуют в поэтических драмах А.Блока («Балаганчик», 1906; «Незнакомка», 1906; «Роза и крест», 1913). Мифопоэтический эпос В.Хлебникова «Зангези» (1922), сочетающий в своей структуре поэзию, драму, прозу, научные изыскания «сверхязыка» — значительный шаг в развитии структур П., вводящий в ее область т.наз. поэму-«*коллаж*». На новый уровень вывела П. трагедия А.Ахматовой «Энума элиш. Пролог, или Сон во сне» (1944–65) представившая в гармоничном сочетании гротесковую и лирическую прозу с проникновеннейшей лирической поэзией. Движение к П. намечено и в последней редакции «Поэмы без героя» (1940–62), где в форме театральных ремарок представлены фрагменты художественной прозы, одновременно комментирующие поэтический текст и насыщающие его информативностью и эмоциональностью. П., соперничая с поэзией и прозой, сохраняет признаки обоих литературных родов, вбирая в себя нередко и элементы драмы, утверждая свои межжанровые законы. При неравномерности исторического и культурного процессов П. развивается в литературах, не имевших своего *эпоса*, или восстанавливающих его на литературной основе. Таков триптих Э.Межелайтиса «Лирические этюды» (1964), «Ночные бабочки» (1966), «Мир Чюрлёниса» (1971). В молодых литературах России к П. относятся такие произведения, как «Мой Дагестан» (1967–71) Р.Гамзатова, «Языческая поэма» (1971) Ю.Шесталова, сочетающие в своих структурах исторические *хроники*, документ, дневниковые записи, лирическую поэзию и философскую прозу, обрядовую поэзию, предания и ритмическую прозу.

Лит.: *Коваленко С.А.* Прозопоэзия // Она же. Художественный мир советской поэмы: Возможности жанра. М., 1989. *С.А.Коваленко*

ПРОКЛИ́ТИКА (греч. proklitikos — наклоняющийся вперед) — безударное слово, фонетически примыкающее к следующему за ним ударному. В русском языке таковы односложные (реже двусложные) предлоги, союзы, часто местоимения: «на нас», «и встал», «мы шли». Противоположна *энклитике*. *М.Л.Гаспаров*

«ПРО́КЛЯТЫЕ ПОЭ́ТЫ» (фр. poètes maudits) — название книги (1884) Поля Верлена (в ранних русских переводах «Отверженные поэты»), — состоящей из шести эссе. «Проклятые» у Верлена — М.Деборд-Вальмор, Т.Корбьер, А.Рембо, С.Малларме, Ф.О.М.Вилье де Лиль-Адан, сам Верлен — «бедный Лелиан» (анаграмма имени Paul Verlaine). Характерный для эпохи *романтизма* мотив «проклятого» сознания воспринят Верленом у Ш.Бодлера (в понимании Бодлера, романтичен тот художник или поэт, который выражает в своем произведении «терзания души в разорванном, трагическом мире, а не ясную гармонию», что идет от «*неистовых*» *романтиков*, у которых этот мотив имеет прежде всего метафизический смысл отвергнутости байронического героя Творцом). Понятие «проклятости» художника, особо подчеркнутое поэтами-романтиками, стало позднее квинтэссенцией эпохи *декаданса*, когда отчуждение творчества от «жизни» переросло в экзистенциальную трагедию. В отличие от «бурных романтиков», «проклятые» свою энергию направляют не вовне, а обращают внутрь себя, вплоть до саморазрушения (в поэзии многих из них сильны суицидальные мотивы), а их искусство становится импрессионистичным, символическим. Для Верлена «проклятый поэт» — «тот, кто проклинает себя сам»; он связывает «проклятость» с «декадентством», своеобразным мученичеством во имя искусства, уподоблением Сенеке, который, «вскрывая себе вены, декламирует стихи». В.В.Розанов пишет в статье «Декаденты» (1896) о декадентском сознании как об опустошенном, «павшем», разорванном «я» индивида, которое «распалось в себе самом»: «Религия своего я, поэзия этого я, философия того же я, произведя от Поджио и Фелельфо до Байрона и Гёте ряд изумительных по глубине и яркости созданий, исчерпали наконец его содержание; и в «поэзии» decadenc'a мы видим стремительное низвержение оболочки этого я». Впоследствии характеристика Верлена стала примеряться шире — не только по отношению к упомянутым им поэтам, но и по отношению к Бодлеру, а также к Ф.Вийону, Лотреамону, Э.А.По, Ф.Шопену, В.Ван Гогу, А.Тулуз-Лотреку, А.Арто, Ф.Гарсии Лорке и другим «эскапистам», создающим свое искусство «на грани общества». Они — носители «несчастного сознания», мировосприятия, описанного еще Гегелем в «Феноменологии духа» (1807): разорванного, похожего на музыкальный диссонанс, когда «сознание бытия и действия является лишь скорбью об этом бытии и действии».

Лит.: Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под. ред. Г.К.Косикова. М., 1993; *Великовский С.* В скрещенье лучей: Групповой портрет с Полем Элюаром. М., 1987; *Praz M.* The romantic agony. L., 1933; 1961; *Umbral F.* Lorca poeta maltido. Madrid, 1968. *М.Г.Петровская*

ПРОЛЕТКУ́ЛЬТ (сокращ. от «пролетарская культура») — литературно-художественная и культурно-просветительная организация, возникла в феврале 1917 и существовала до апреля 1932. Деятельность П. основывалась на сети первичных организаций, объединявших по всей стране до 400 тысяч рабочих, из которых 80 тысяч к 1920 занималось в различных кружках и студиях. Члены П. избирали делегатов на конференции и съезды, первый из которых прошел 16–19 октября 1917 под эгидой Временного правительства. Председателем Всероссийского совета П. в 1918–20 был П.И.Лебедев-Полянский, затем, в 1921–32 стал В.Ф.Плетнёв. П. издавал около 20 журналов: «Твори», «Горн» (Москва), «Грядущее» (Петроград), «Зарево заводов» (Самара) и др. Помимо литературных, печаталось свыше 3 миллионов экземпляров музыкальных произведений и до 10 миллионов просветительной продукции. Получили признание изостудии и театры П. Теоретической трибуной служил журнал «Пролетарская культура» (1918–21), где выступали А.Богданов, П.Калинин, П.Бессалько, П.Керженцев. Идеология П. основывалась на понятии классовой культуры, которое выдвинул Г.В.Плеханов и развил ведущий теоретик — Богданов. Рассматривая искусство в качестве «самого могущественного орудия организации классовых сил», Богданов настаивал на необходимости пролетариату иметь свою культуру, проникнутую идеей трудового коллективизма. Одно из главных положений П. — приоритет коллективно-

го сознания и массового творчества перед индивидуальным: «творческую самодеятельность масс он ставит в основу своей деятельности» (Керженцев П. Пролеткульт — организация пролетарской самодеятельности // Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 7). Изгнание интимного и лирического, демонстрация открытой грандиозности, невозможность индивидуального мышления, технизация слова, — такой представлялась культура будущего. Наиболее ярко программа П. воплотилась в поэзии, где выступали выходцы из рабочих масс — А.Гастев, М.Герасимов, И.Садофьев, В.Кириллов, Н.Полетаев, В.Казин. В центре их произведений — собирательный образ пролетария, «бесстрашный работник — творец — человек» (Гастев А. Поэзия рабочего удара. Иваново, 1918. С. 5). Основными темами поэзии П. были труд («Мы всесильны, мы все можем!» — утверждал Садофьев), коллектив («Мы несметные, грозные легионы Труда» — Кириллов), пафос преобразований «Великой Мировой весны» (Кириллов), «Демократии Грядущей вселенной» (И.Филипченко), Мировой революции («Во вселенной безбрежной дух витает мятежный, / Революций кровавых уж гудит хоровод» (Н.Власов-Окский). Поэтическая символика, воплощенная в традиционных по преимуществу стихотворных формах и жанрах *оды*, *гимна*, *монолога*, сближала пролеткультовцев с творчеством рабочих поэтов 1910-х, с поэтикой символистов, а также У.Уитмена, Э.Верхарна (Плетнёв В. Верхарн и Гастев // Горн. 1919. № 4). В студиях П. выступали с лекциями А.Белый, В.Брюсов. Вместе с тем деятели П. стремились обособиться от сравнительно близких им групп крестьянских поэтов и футуристов ввиду классовой несовместимости. Существование широкой сети организаций П. параллельно с ячейками большевистской партии создавало опасную конкуренцию в борьбе за массы. Этим определялось отрицательное отношение В.И.Ленина к П. Постановлением ЦК РКП от 10 ноября и резолюцией «О пролеткультах» от 1 декабря 1920 П. был подчинен Народному комиссариату по просвещению (Наркомпросу) как органу, осуществляющему пролетарскую диктатуру в области культуры под руководством РКП. Присоединяя непартийное и негосударственное движение к Наркомпросу, Ленин фактически ликвидировал его как политическую оппозицию, ибо, по словам А.В.Луначарского, «боялся богдановщины, боялся того, что у пролетариата могут возникнуть всяческие философские, научные, а в конце концов и политические уклоны. Он не хотел создавать рядом с партией конкурирующей рабочей организации» (Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. М.; Л., 1925. С. 117). Начиная с 1920 состав П. претерпел значительные изменения: в мае возникло Международное бюро П., которое предполагало распространение его идей в других странах и подготовку Всемирного Конгресса П. Однако инициатива создания пролетарской литературы перешла к отделившимся от П. группам *«Кузница»* и «Октябрь». К середине 1920-х П. перешел в ведение профсоюзов, его творческий потенциал угасал, последние студии были ликвидированы в связи с Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932. Ряд деятелей П. был репрессирован (Гастев, Герасимов, Кириллов и др.).

Лит.: Литературные манифесты: От символизма к Октябрю. М., 1929.

В.Н.Терёхина

ПРОЛО́Г см. *Рама произведения*.

ПРО́ЛОГ — славяно-русский средневековый литературный сборник календарных чтений на весь год, составленный по греческим месяцесловам (менологиям, синаксарям). Название «П.» возникло по ошибке: заголовок вступления: (греч. prologos) был принят за название всей книги. Содержание П. составляют краткие *жития* святых, поучения и назидательные *рассказы*, заимствованные в основном из *Патериков*. Проложные редакции житий читались во время богослужения на шестой песне канона. Доступность и занимательность проложных текстов обеспечили П. широкую популярность у средневекового читателя: П. постоянно цитируют, выписывают из него отдельные статьи, на сюжеты П. сочиняются *духовные стихи*.

Большинство исследователей считает, что П. был переведен в Древней Руси в киевскую эпоху (древнейшая рукопись П. — русский список конца 12 в.), а затем распространился у славян. Было выделено три редакции этого сборника: славянский Синаксарь, известный в его русской редакции, вторая русская редакция, третья — псковская редакция. Вопрос об очередности возникновения редакций также не относится к разряду решенных. Еще один вид П., т.наз. «стишной», переведен в Сербии (14 в.) и на Руси известен сравнительно мало. «Стишным» он назывался потому, что жития в нем предварялись краткими стихами в честь святых. В рукописной традиции могло происходить смешение разных редакций П. и дополнение его новыми статьями. Первое издание П. было осуществлено в Москве в 1641–43. Полного научного издания П. нет, хотя отдельные его списки неоднократно издавались. К сюжетам П. обращались Н.С.Лесков, Л.Н.Толстой.

Лит.: *Фет Е.Ф.* Новые факты к истории древнерусского Пролога // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980; *Жуковская Л.П.* Текстологическое и лингвистическое исследование Пролога (избранные византийские, русские и инославянские статьи) // Славянское языкознание. IX Международный съезд славистов. М., 1983; *Державина О.А.* Древняя Русь в русской литературе XIX века: (Сюжеты и образы древнерусской литературы в творчестве писателей XIX века). Пролог. Избранные тексты. М., 1990; *Давыдова С.А., Черторицкая Т.В.* К истории синаксаря // ТОДРЛ. 1993. Т. 47; *Селиванов Ю.Б.* Житие преподобного Зосимы в составе древнерусского Пролога; *Гладкова О.В.* Житие Евстафия Плакиды в составе Пролога // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1994. Сб. 7. Ч. 1; *Павлова Р., Желязкова В.* Станиславов (Лесновски) Пролог от 1330 година. Велико Търново, 1999.

О.В.Гладкова

ПРО́ПОВЕДЬ — дидактический жанр ораторской прозы, зародившийся в глубокой древности (речи пророков в Библии, Заратустры в «Авесте»; античное красноречие) и достигший расцвета в средние века. Прототипами христианской П., указанными в Деяниях апостолов и Послании к Коринфянам, являются: глоссолалия (даруемая свыше способность говорить на языке, неизвестном говорящему), профития (пророчество) и дидаскалия: (учительное наставление). В Византии с 4 в. жанр П. складывается под влиянием эллинизма (Василий Великий, Григорий Назианзин, Иоанн Златоуст). На Западе принципы П. впервые формулирует Блаженный Августин (4–5 вв.), жанр П. на протяжении веков разрабатывают: Амвросий Медиоланский (4 в.), Франциск Ассизский (13 в.), М.Лютер (16 в.), Ж.Б.Боссюэ (17 в.).

В Древней Руси жанр П., или церковного красноречия, сложился под влиянием византийской традиции. 12 в. называют «золотым веком» древнерусского красноречия,

которое приходит в упадок уже к 13–14 вв. В конце 17 — начале 18 в. предпринимаются попытки возродить П. (Стефан Яворский, Гавриил Бужинский, Феофан Прокопович), но безуспешно; П. остается в церковном обиходе. В Древней Руси различалось красноречие дидактическое и эпидиктическое (торжественное). Дидактическое красноречие обычно преследовало чисто практические, назидательные цели и не требовало от автора особого таланта и знаний. Образцы этого типа красноречия, как правило, назывались *«поучением»* или «беседой», слово «П.» в названии древнерусских произведений не употреблялось: «Поучение к братии» Луки Жидяты, «Поучения» Феодосия Печерского и др. Эпидиктическое красноречие требовало особого мастерства: оно ставило широкие общественно-политические и религиозные проблемы и должно было обладать отточенной и продуманной художественной формой — композицией, стилистикой, ритмикой, языком, и системой образов. Произведения эпидиктического красноречия в Древней Руси чаще всего называли «словами»: «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, «Слово на обновление Десятинной церкви», «Слова Кирилла Туровского».

Лит.: *Барсов Н.И.* История первобытной христианской проповеди. СПб., 1885; *Ерёмин И.П.* Красноречие // Он же. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. 2-е изд. Л., 1987; *Подскальски Г.* Гомилетика (учительная литература) // Он же. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.). СПб., 1996. *О.В.Гладкова*

ПРОСАПО́ДОСИС, к о л ь ц о (греч. prosapodosis — сверхприбавка) — *повтор* слова (или группы слов) в начале и конце одного и того же стиха или *колона*: «Мутно небо, ночь мутна» (А.С.Пушкин), «Коня, коня, полцарства за коня!» (У.Шекспир). *М.Л.Гаспаров*

ПРОСВЕЩЕ́НИЕ (нем. Aufklärung; англ. Enlightenment; фр. Les Lumieres, ит. Illuminismo; исп. Illustracion) — интеллектуально-философское и культурное движение в странах Европы (в т.ч. и в России) и Северной Америки, распространившееся с конца 17 в. (конец 1680-х–90-е) и завершившееся в конце 18 — начале 19 столетия, в период Великой французской революции и в первые послереволюционные годы. Термин «П.» восходит к корневому слову «свет». Это понятие встречается еще в религиозных текстах, в Библии оно связано с отделением Творцом света от тьмы и самим Богом как Светом нового творения. «Свет» издавна был связан и с человеческим разумом, рассматривался как отблеск Божественного духа и означал «знание, ясность ума». В 18 в. в него стали вкладывать специфическое содержание: это наиболее совершенные качества разума, его пытливость, проницательность, живая динамичность, устремленность к познанию. «П.» и предполагает прежде всего жажду свободного, самостоятельного и активного размышления над проблемами мира, общественного и природного бытия. Слово довольно часто употребляется уже мыслителями начала и середины 18 столетия, однако вполне отчетливое определение оно получает в 1784, когда И.Кант публикует статью «Что такое Просвещение?», провозглашая важнейшим принципом П. «умение пользоваться собственным умом», позволяющее человечеству «выйти из состояния несовершеннолетия», в котором оно до сих пор находилось по «собственной вине». Кант особенно подчеркивает, что он и его современники живут не в уже просвещенном веке, а в эпоху, когда лишь начался процесс П. Постулированная европейскими просветителями необходимость внести свет разума в человеческую жизнь, опираться не на веру, авторитет, обычай, а на разумное и самостоятельное суждение, формировала особое отношение деятелей П. к интеллектуальной, духовной традиции, стимулировала борьбу с предрассудками, повышала интерес к проблемам воспитания и образования людей. Поначалу воспитание предполагает развитие в личности и ума, и сердца, отношения которых представляются вполне гармоничными: чем разум человека становится просвещеннее, тем его сердце — чувствительнее, — полагали французские *энциклопедисты* — авторы многотомного труда, вобравшего в себя новые, просветительские знания и представления о важнейших понятиях человеческой жизни. На более позднем этапе П. с 1760-х и далее отношения между рациональным и чувственно-эмоциональным предстают уже не столь гармоничными.

П. — это идейное, интеллектуальное, культурное движение, имеющее общие исходные принципы. Однако просветители вовсе не были согласны друг с другом во всем и всегда: ученик Дж.Локка А.Э.К.Шефтсбери вел полемику со своим учителем, поклонник энциклопедистов Ж.Ж.Руссо пришел в конце концов к резкому расхождению с ними, Ш.Монтескьё был сторонником монархии, тот же Руссо — республиканцем. Существовали также определенные различия в воззрениях просветителей разных стран, разных этапов. Английское П. было, очевидно, наиболее ранним и наиболее компромиссным, французское — наиболее ярким, авторитетным и разнообразным, немецкое — наиболее поздним и носящим прежде всего философско-эстетический характер. В движении П. участвовали буржуа и дворяне, светские люди и священнослужители, их просветительские воззрения порой причудливо сочетались в Англии — с пуританизмом (у Д.Дефо, С.Ричардсона), в Германии — с пиетизмом (у Х.Томазия), во Франции — со спиритуализмом (у Э.Б.Д.Кондильяка). Объединяла этих разных людей прежде всего высочайшая оценка свободного размышления.

П. не является определенным художественным, литературным направлением, однако многие — и лучшие — писатели 18 в. были просветителями: А.Поуп, Дефо, Дж.Свифт, Ричардсон в Англии, Монтескьё, Вольтер, Д.Дидро, Руссо во Франции, Г.Э.Лессинг. К.М.Виланд, Ф.Шиллер, И.В.Гёте в Германии. Просветительская литература формирует своеобразные идейно-художественные принципы (это прежде всего морализация и дидактизм, построение сюжета как доказательства или опровержения определенного философского тезиса, введение в систему персонажей героев — носителей авторских идей), но в целом она вбирает в себя опыт разных литературных направлений 18 столетия — *классицизма* (см. трагедию Вольтера «Эдип», 1718; поэму-трактат Поупа «Опыт о человеке», 1732–34; оду «К Радости», 1786, Шиллера, трагедию «Ифигения в Тавриде», 1787, Гёте), *рококо* (философские повести Свифта, Монтескьё, Вольтера, Дидро, Виланда), *сентиментализма* (*«мещанские драмы»* Лессинга и Дидро, романы Ричардсона, Руссо, «Страдания молодого Вертера» Гёте), вливается в их эволюцию. Просветители отдают дань разным литературным жанрам эпохи: поэтическим (*оды*, *эпиграммы*, *элегии*, описательные и *иронические поэмы*), драматическим (*трагедия*, *комедия*, мещанская драма), прозаическим (философский *роман*, философская *повесть*).

Им важно пропагандировать свои воззрения, но это не значит, что они лишь иллюстрируют готовые мысли литературным материалом: художественное творчество является для них формой выработки этих мыслей, способом размышления над актуальными проблемами. Обращение к художественной литературе отражает общий интерес просветителей не к абстрактным метафизическим категориям, а к конкретным животрепещущим проблемам человека и общественным конфликтам.

Новаторство просветителей проявляется не только в области идей, но и художественных форм. Писатели П. открыли современность как эстетически равноправную с мифологией и историей область изображения, не связанную непременно с *комедией* или *сатирой*, и это выдвинуло в число ведущих жанров 18 столетия социально-психологический роман о современности. Они стремились доставить читателям «радости тончайшей мысли» (П.Валери) и вовлечь их в процесс этой мысли: большинство произведений снабжалось программными предисловиями, сами тексты часто содержали прямые обращения к читателям, сюжеты сочетали дидактизм развязки с открытостью поставленной проблемы. Сторонники П. размышляли над категорией «просвещенного вкуса» и применяли этот критерий в собственном литературном творчестве. Просветительские сочинения отличает разнообразие и богатство художественной интонации, они сочетают ясность и патетичность, интеллектуальность и проникновенность, изящество и искренность выражения. Многие произведения просветителей стали мировой художественной классикой». «Робинзон Крузо» (1719) Дефо и «Приключения Гулливера» (1726) Свифта, «Кандид» (1759) Вольтера и «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Руссо, «Дон Карлос» (1783–87) Шиллера и «Фауст» (1808–31) Гёте.

Образ П., а значит, и уточнение и эволюция самого термина, начали складываться уже в период Великой французской революции, когда французские революционеры стали рассматривать себя как верных учеников Монтескье, Вольтера и прежде всего Руссо, придавая, однако, автору «Общественного договора» не свойственный ему на самом деле последовательный политический радикализм и отталкивая от себя вчерашних «вольтерьянцев» (Ф.Р.де Шатобриана) и «руссоистов». Разочарование в ходе и итогах революции заставляло многих современников винить в неудаче просветителей. *Романтизм*, рождавшийся в значительной мере в полемике с предшествующим этапом культуры, внес, т.о., существенные коррективы в понимание феномена П. и литературы 18 в. Этот период стал рассматривался как время безверия и рассудочного, поверхностного отношения к миру и человеку, как эпоха, провозгласившая «культ Разума» и забывшая про чувства. Фактически в эпоху романтизма П. стало связываться с движением «идеологов» (А.Л.К.Дестют де Траси, К.Ф.Вольней и др.), готовивших Французскую революцию, и постепенно рассматриваться как непосредственная идеологическая подготовка этого события. Своеобразным эталоном П. начали считаться воззрения французских философов-материалистов и утопистов второй половины 18 в., труды которых собственно в П. занимали на самом деле периферийное место. В полемике с этими представлениями в истории философии и в *литературоведении* 20 в. постепенно развиваются более диалектические и исторически корректные трактовки П., в основу которых положены идеи немецкого ученого Э.Кассирера. Он, в частности, подчеркивал, что просветительская мысль богата и разнообразна, что она проявляется «не в отдельных теориях или совокупности аксиом, а там, где происходит ее становление, где она сомневается и ищет, разрушает и строит» (Cassirer E. Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen, 1932. S. 27). Осознавая сложность и пестроту идеологических истоков Французской революции, а с другой стороны — несводимость воззрений просветителей к революционной идеологии, современные зарубежные ученые трактуют П. как широкое и внутренне не замкнутое интеллектуально-культурное движение, в основе которого лежит прежде всего выработка новых принципов мышления, защита свободной мысли. П. не истолковывается более и как буржуазная идеология. Просветители отстаивали многие идеи, которые являются общечеловеческими ценностями и сохраняют свое значение и сегодня, независимо от политической или идеологической конъюнктуры.

В основу отечественной концепции П. были положены суждения К.Маркса и Ф.Энгельса, рассматривавших его как идейное движение буржуазного класса. По мнению Энгельса, чаемое просветителями «царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 17). В 1930-е, когда закладывались основы вульгарно-социологической концепции просветительского движения, в отечественном литературоведении закрепилось окончательное отождествление П. с революционной идеологией буржуазии. Это привело некоторых ученых к убеждению, что в странах, где буржуазная революция уже свершилась (в Англии), П. отсутствовало. Однако в последнее десятилетие трактовка П. как широкого культурного движения, основные идеи которого носят общечеловеческий характер, находит все больше сторонников и в нашей науке.

Лит.: *Библер В.С.* Век Просвещения и критика способности суждения: Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980; Культура эпохи Просвещения / Ред. К.Андерсон. М., 1993; *Разумовская М.В.* От «Персидских писем» до «Энциклопедии»: (Роман и наука во Франции в XVIII веке). СПб., 1994; *Аверинцев С.С.* Два рождения европейского рационализма // Он же. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996; Человек эпохи Просвещения / Отв. ред. Г.С.Кучеренко. М., 1999; Europaische Aufklärung. Wiesbaden, 1974–84. Vol. 1–3; *Sambrook J.* The eighteenth century. L.; N.Y, 1986; *Mortier R.* Le Coeur et la Raison. P., 1990; *Tatin-Gourier J.-J.* Lire les Lumieres. P., 1996. *Н.Т.Пахсарьян*

В России идеи французского П. получают распространение во второй половине 18 в., в годы правления Екатерины II. В отличие от Франции, средой, питавшей просветительскую литературу в России, было не «третье сословие», а дворянство, критически настроенное по отношению к современным общественным нравам. Адресатом литературы, выражающей просветительские идеи, также было дворянство. Целью русских просветителей было напомнить дворянам об их долге; для этого в сочинениях просветителей порочным дворянам часто противопоставлялись добродетельные мещане. Хотя во второй половине 18 в. словесность в значительной мере эмансипировалась от власти, основными сферами бытования литературы были двор Екатерины II, поддерживавшей просветительские идеи и писавшей пьесы и журнальные заметки; двор наследника Павла Петровича (при дворе Павла Петровича служил Д.И.Фонвизин, бывший секретарем графа Н.И.Панина — воспитателя Павла). Литературная и издательская деятельность Н.И.Новикова в конце 1770-х–80-х была связана с Московским

университетом. Литературные салоны, не связанные с двором и государственными институтами и возглавляемые дамами, были в России исключением, а не правилом (салон княгини Е.Р.Дашковой). Именно власть изначально инициировала и поддерживала просветительские идеи: проект нового законодательства — «Наказ Комиссии для составления нового Уложения» (1767) был основан на просветительских идеях книги французского политического мыслителя Ш.Монтескьё «О духе законов» (1748) и книги итальянского юриста Ч.Беккариа «О преступлениях и наказаниях» (1764), в которой были обобщены идеи французского П. Екатерина II участвовала в переводе книги Ж.Ф.де Мармонтеля «Велизарий» (1776), содержащей наставление просвещенным монархам и обличающей деспотизм. Придворные императрицы перевели избранные статьи из «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера. Екатерина II состояла в переписке с Дидро и Вольтером. Радикальные просветители во Франции отрицали монархию и склонялись к республике. Русские литераторы, даже весьма критически относившиеся к деятельности императрицы, не сомневались в истинности идеала просвещенной монархии. Исключением была позиция А.Н.Радищева, который в оде «Вольность» (ок. 1783) и в «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) выразил идею о несовместимости монархии и народной свободы. Роль просвещенной государыни, разыгрываемая Екатериной II, по-видимому, не свидетельствовала о лицемерии императрицы: Екатерина II действительно рассчитывала осуществить идеи просветителей в России, но отказалась от этой мысли, встретив сопротивление дворянства. Тяжелый удар просветительским надеждам нанесло пугачёвское восстание 1773–74, а французская революция 1789–94 вызвала в России репрессии против независимо мыслящих людей, в т.ч. литераторов.

Просветительские идеи находят выражение прежде всего в сатирических комедиях («Недоросль», 1782, Д.И.Фонвизина; пьесы Екатерины II) и в сатирической журналистике (журналы Н.И.Новикова «Трутень» и «Живописец», 1769–72). Главные темы русской просветительской литературы — воспитание молодого дворянина и отношение дворян к своим государственным обязанностям (государственная служба как служение Отечеству) и к крепостным крестьянам; неизменный предмет осмеяния — «щегольство» дворянства, бездумное подражание французским модам. События французской революции, наполеоновские войны, распространение романтических веяний привели в Европе к осознанию наивности и утопичности просветительских идей. В России они сохраняют значение на протяжении 1800–20-х: установка на пропаганду истинных идей, на воспитание гражданина-патриота присуща *декабристской литературе* и «Горю от ума» (1822–24) А.С.Грибоедова. Внимание к литературе П. было характерно и для русских литераторов позднейшего времени — для писателей радикально-демократического круга, Л.Н.Толстого, воспринявшего идеи Руссо.

Лит.: *Афанасьев А.Н.* Русские сатирические журналы 1769–1774 гг. М., 1859; *Ключевский В.О.* Воспоминания о Н.И.Новикове и его времени // Русская мысль. 1895. № 1; *Семенников В.П.* Русские сатирические журналы 1769–1774 гг. СПб., 1914; *Макогоненко Г.П.* Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. М.; Л., 1951; *Берков П.Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952.; Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М.П.Алексеев. Л., 1967; *Лотман Ю.М.* Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969; *Заборов П.Р.* Русская литература и Вольтер: XVIII — первая треть XIX в. Л., 1978. *А.М.Ранчин*

ПРОСО́ДИЯ (греч. prosōdia — ударение, припев) — раздел стиховедения, содержащий классификацию метрически значимых (см. *Метр*) звуковых элементов языка. Напр., в *силлабо-тоническом стихосложении* П. определяет, какие слова считаются ударными и безударными (в т.ч. среди многосложных и односложных слов, знаменательных и служебных). См. также *Стихосложение*. *М.Л.Гаспаров*

ПРОТАГОНИ́СТ (греч. prōtos — первый; agōnistēs — актер) — в древнегреческой трагедии первый из трех актеров, исполнитель главных ролей (второй актер именуется девтерагонист, третий — тритагонист). В новой литературе П. — главный герой произведения, преимущественно драмы, которому может противостоять *антигерой* — антагонист.

ПРОТО́ГРАФ (греч. prōtos — первый и grapho — пишу) — в *текстологии* одно из понятий, характеризующих историю текста. П. — это ближайший предшествующий текст какого-либо списка или группы списков произведения. Между П. и списком возможны промежуточные списки, но ни один из них не вносит сколько-нибудь существенных изменений в текст П.

Лит.: *Лихачев Д.С.* Текстология: На материале русской литературы X–XVII вв. 2-е изд. Л.,1983. *Н.И.Пак*

ПРОТОТИ́П (греч. prōtotypon — прообраз) — реально существовавшее лицо, послужившее автору прообразом (моделью) для создания литературного персонажа. «Переработка» П., его творческое преображение — неизбежное следствие художественного освоения первоначального жизненного материала. Степень ориентированности на П., характер его использования зависят от направления, жанра и творческой индивидуальности писателя. Наличие П., иногда жизненно значимого для автора и дающего импульс работе над произведением, — существенная черта литературного творчества, особенно реалистического, с его жизнеподобием, бытовым колоритом, психологизмом — в отличие от литератур и стилей, отмеченных высокой степенью нормативности и демонстративной условностью (*классицизм*, *барокко*, *символизм*). Обращение к П. наиболее важно в автобиографических сочинениях (ранняя трилогия Л.Н.Толстого, 1852–57) и в автопсихологической лирике (в качестве П. лирического героя здесь выступает сам поэт). Применительно к документальной литературе, где реальные лица и события называются прямо и воссоздаются точно, о П. говорить нет оснований (хотя элементы творческого переосмысления фактов присутствуют и здесь).

Литературный персонаж может иметь несколько П., совмещая в себе отдельные черты различных лиц, известных автору. Так созданы образы Грушницкого в «Герое нашего времени» (1839–40) М.Ю.Лермонтова, Ариадны в одноименном рассказе А.П.Чехова. Но часто автор, создавая образ, опирается на одно реальное лицо, воспринятое и познанное им как близкий художественной завершенности тип. «Без уездного врача Дмитриева не было бы Базарова... Меня поразила в нем базаровская манера, и я стал всюду приглядываться к этому нарождающемуся типу» (Тургенев И.С. // Русской писатели о литературном труде. М., 1955. Т. 2. С. 753). Существование П. не исключает близости созданного на его основе образа какому-либо литературному герою. Толстовская Наташа Ростова, имея

своего П. — Таню Берс, обладает в то же время и чертами героини романа М.Э.Брэддон «Аврора Флотт» (1863).

Использование П. нередко связано с глубоко личными сторонами жизни писателя, не заинтересованного в их публичном обсуждении. Поэтому, особенно когда речь идет о литературе, современной автору, существуют этические границы изучения П., легко могущего обернуться бестактным «подглядыванием» за писателем и его окружением. Знаменателен протест Т.Манна против предания гласности (которое угрожало серьезной обидой и даже скандалом) того факта, что прототипом Пепперкорна из «Волшебной горы» послужил драматург Г.Гауптман (Манн Т. Письма. М., 1975. С. 35–37). В восприятии произведения читателем «знание истоков, вспоивших вдохновение художника», порой способно смутить людей и даже «уничтожить воздействие прекрасного произведения» (Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 7. С. 495). П. обычно становится предметом биографического описания и литературоведческого исследования лишь значительно позже времени написания произведения (автобиографическая основа поэзии А.А.Блока значительно полнее, чем прежде, вырисовывается в публикации: Блок А. Письма к жене // ЛН. М., 1978. Т. 89). Особенно важно изучение П., когда сам художественный текст свидетельствует, что автор связывает своего героя с реальным лицом (ряд произведений Н.С.Лескова).

Лит.: *Андроникова М.И.* От прототипа к образу. М., 1974; Русские писатели о литературном труде. М., 1954–56. Т 1–4; *Свирский В.* Откуда вы, герои книг? Очерки о прототипах. М., 1972. *В.Е.Хализев*

ПСАЛО́М (греч. psalmos — игра на псалтерионе; (psalterion, греч. — струнный музыкальный инструмент, позднее — песнь) — древнейший жанр религиозной лирики, имеющий множество разновидностей: П.-хваления, *гимны*, благодарения, моления, прошения, *жалобы*, сетования, *плачи*, даже упреки и вопли отчаяния, а также П. путевые, паломнические, «царские», «мессианские», брачные и др. Для структуры П. характерны особая ритмическая организация и вариативное выражение одной и той же мысли по нескольку раз (до семи), которые оформляются синтаксическими повторами, лексической соотнесенностью, синонимией, антонимией и т.д. По содержанию П. чаще всего представляют собой обращение человека или целого народа к Богу, выражающее глубокие религиозные переживания. П. обычно называют песни, входящие в Псалтирь (древнееврейское название — «Техилим» — Хваления) — одну из книг Библии. Они создавались между 6–7 и 1 вв. до н.э., при этом сама традиция сочинений культовых восхвалений Бога, на которую опирался автор П., еще древнее (ср. египетские гимны солнцу эпохи Эхнатона или поэмы Угарита 2 тыс. до н.э.). Церковь считает автором Псалтири царя Давида (11–10 вв. до н.э.). Поэтический строй Псалтири оказал влияние на мировую литературу (Августин Блаженный, Ж.Ж.Руссо и др.) и культуру. Псалтирь была первой книгой, переведенной на церковно-славянский язык Кириллом и Мефодием, широко распространившись у славян. В Древней Руси Псалтирь, которую не только читали во время церковной службы, но и по которой учились грамоте, была одним из самых цитируемых произведений («Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, «Повесть временных лет», переводная и оригинальная *агиография*, «Поучение» Владимира Мономаха, сочинения Кирилла Туровского и Серапиона Владимирского). Переложения Псалтири известны с 17 в. (Симеона Полоцкий, М.В.Ломоносов, В.К.Тредиаковский, А.П.Сумароков, Г.Р Державин, Ф.Н.Глинка, Т.Г.Шевченко, Н.М.Языков, А.С.Хомяков).

Лит.: *Шкуров В.А.* Своеобразие поэтики псалмов // Сообщения АН ГССР. 1990. Т. 137. № 3. *О.В.Гладкова*

ПСЕВДОНИ́М (греч. pseudos — вымысел; onyma — имя) — вымышленное имя или фамилия, используемые для замены подлинного. Многие П. широко известны: Стендаль — Анри Бейль, М.Горький — А.М.Пешков, Анатоль Франс — Жак Анатоль Тибо, Анна Ахматова — Анна Андреевна Горенко и др. Раздел лексикологии, изучающий П., называется псевдономастика.

Лит.: *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1956–60. Т. 1–4; *Он же.* В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок. М., 1963; *Дмитриев В.Г.* О псевдонимах и их классификации // Филолог. науки. 1975. № 5. *Подсеваткин С.* Энциклопедия псевдонимов. М., 1999.

ПСИХОАНАЛИТИ́ЧЕСКАЯ КРИ́ТИКА — (англ. psychoanalytical criticism; нем. psychoanalytische Literaturwissenschaft) — метод в *литературоведении*, вызванный к жизни учением З.Фрейда. Основу этого учения составляют две теории: теория влечений и теория «бессознательного». Первая из них рассматривает человека прежде всего как «искателя удовольствий» и указывает на эротическое влечение как на важнейшее. Согласно второй теории, человек является не только носителем сознания, но и «бессознательного», которое понимается в качестве вместилища чрезвычайно активных психологических импульсов, о происхождении и характере которых человек обычно ничего не знает. Содержанием, материалом «бессознательного» служат, по Фрейду, эротические побуждения, которые «вытесняются» из сознания из-за своей общественно предосудительной направленности. Процесс вытеснения предосудительных устремлений ребенка Фрейд демонстрирует на примере образования «эдипова комплекса». Под влиянием общепринятой морали детское влечение к матери и амбивалентное отношение к отцу вытесняется в «бессознательное». Три величайших произведения литературы — «Царь Эдип» (5 в. до н.э.) Софокла, «Гамлет» (1601) У.Шекспира и «Братья Карамазовы» (1879–80) Ф.М.Достоевского были написаны, считает Фрейд, на тему «эдипова комплекса». Что касается «бессознательного», то наличие неосознанных мотивировок поведения было известно еще до Фрейда. Не случайно его замечание о том, что «бессознательное» открыл не он, а писатели.

Если теория «бессознательного» получила всеобщее признание, то теория влечений (а точнее говоря, «пансексуализм» Фрейда) подверглась острой критике. Сам автор этой теории со временем во многом отошел от нее, во всяком случае попытался внести в нее радикальные изменения. Фрейд высказал мысль, что в «бессознательном» могут находиться не только отрицательные, эгоистические, общественно предосудительные импульсы, но и положительные, альтруистские побуждения. Эти добавления были сделаны явно под влиянием К.Юнга, считавшего, что «бессознательное» обладает возвышенными потенциями. В частности, оно может служить средством связи человека с высшими, божественными силами.

Фрейдизм почти сразу привлек внимание и литературоведов. Да и сам Фрейд весьма активно использовал

свое учение в качестве метода интерпретации художественного произведения. Уже в первой крупной работе «Толкование сновидений» (1900) Фрейд попытался применить свой метод для объяснения трагедии Шекспира «Гамлет». Затрагивая интригующую и опорную проблему нерешительности Гамлета в мести за отца, Фрейд высказал мысль о том, что дядя принца, убив своего брата, осуществил бессознательное стремление племянника. Именно поэтому Гамлет так долго откладывает месть. В дальнейшем мысли Фрейда о «Гамлете» развивал один из его первых англоязычных учеников Э.Джоунс. С помощью весьма сложного понятийного аппарата, разработанного психоаналитиками, Джоунс пытался доказать, что «бессознательное» Гамлета по указанной причине «противится мести Клавдию».

Начиная с 1910-х П.к. стала играть заметную роль в литературоведении различных стран. Наибольшее влияние фрейдизм оказал на литературную мысль США. Доминировало убеждение, что Фрейд не просто указал на новые пути развития литературоведения, но поставил его на твердую научную (даже «лабораторную») основу. Среди первых американских энтузиастов новой литературоведческой методологии выделялись Ф.Прескот, А.Тридон, К.Эйкен. В Англии к фрейдизму тяготел литературовед и искусствовед Г.Рид. В 1920-е широкое распространение получили психологические биографии писателей. Этот литературоведческий жанр пользовался значительным спросом у читающей публики. Известными стали книги Дж.Крача об Э.А.По, В.В.Брукса о Марке Твене, К.Антони о Маргерет Фуллер. Творчество Байрона и Шелли в фрейдистском плане рассматривал Рид. В США в 1930–40-е после фрейдистского бума предшествующего десятилетия интерес литераторов к психоанализу резко снизился. В 1950-е использование его в качестве инструмента литературоведческого анализа дополнялись другими теориями «глубинной психологии» (книга Мари Бонапарт об Эдгаре По, 1958).

Большое влияние на литературоведческую мысль оказал Юнг, сначала ученик Фрейда, а потом соперник и критик своего учителя, основатель «культурного психоанализа». В отличие от Фрейда, Юнг определил «бессознательное» не как вместилище эгоистических эротических влечений, вытесненных в детстве из сознания, а как резервуар мудрости и высоких творческих потенций, т. наз. «коллективное бессознательное», в котором сконцентрирован опыт народа, нации, передающийся бессознательно из поколения в поколение. Порождением «коллективного бессознательного» являются *«архетипы»*, или «первоначальные образы», которые гениальным писателям даются априорно. Г.Меррей, применяя теорию «коллективного бессознательного» в литературоведческих целях, доказывал, что Шекспир, ничего не зная об «Оресте», воспроизвел в образе Гамлета почти точную копию Ореста. Сработало «бессознательное» гениального драматурга. Идеи Юнга используются как психоаналитической, так и в большей степени *мифологической критикой*.

Определенное влияние на литературоведческую мысль оказали концепции А.Адлера, разработавшего, в частности, теорию «комплекса неполноценности», и О.Ранка, выдвинувшего идею о «травме рождения». Но это влияние сказывалось лишь в первой половине 20 в. Позже, в послевоенный период, значительную роль в развитии П.к. сыграл философ и литературовед Э.Фромм, который является типичным представителем «культурного психоанализа». Он не ограничивает активность «бессознательного» ни детской эротикой, ни мифологическими «архетипами». Для Фромма «бессознательное» — носитель самых разнообразных по своего содержанию символов, прежде всего универсальных. К последним он относит, напр., огонь как символ энергии, света, движения. Отход Фромма от психологической и литературоведческой методологии Фрейда, его опора на более традиционные (социологические, культурно-исторические) принципы анализа особенно наглядны в интерпретации мифа об Эдипе. Фромм полностью отвергает известное фрейдистское толкование мифа, основанное на учении об «эдиповом комплексе». Этот миф, по мысли Фромма, отражает не смутные инфантильные влечения Эдипа, а более широкие социальные явления современной ему жизни. Миф об Эдипе должен пониматься не как символ инцестозной любви между матерью и сыном, а как бунт сына против власти отца в первобытной семье. Брак Эдипа и Иокасты оценивается как «вторичный элемент», являясь лишь одним из символов победы сына над отцом в плане социальном.

Литературоведы Франции и Германии, в отличие от литераторов США, весьма прохладно отнеслись к психоанализу как критической методологии на первом этапе его развития, однако в послевоенный период идеи «культурного психоанализа» стали восприниматься и в этих странах. Француз Ж.Лакан — представитель новой эпохи в использовании фрейдизма и в литературоведческих подходах к нему. Для этих подходов характерна оценка фрейдистских теорий не как носителей строгой научности, а как фантазий о «бессознательном». Анализ этого нового этапа в понимании и использовании психоанализа дан в книге англичанина М.Бови «Фрейд, Пруст и Лакан: теория как творчество» (1987). Само название книги весьма характерно — «теория как творчество». При этом имеется в виду не научное, а именно художественное творчество. Книга Бови, в которой рассматривается на равных художественное творчество М.Пруста и научное «фантазирование» Лакана и самого Фрейда, представляет собой образец новейшего применения психоанализа в литературоведческих целях. Английский литературовед указывает на методологический параллелизм, существующий между психоанализом и литературой, уже одним этим избавляя литературу от диктата психоаналитических схем и догм. Более того, в исследовании Бови проступает тенденция поставить сам психоанализ, казавшийся ранее таким всесильным, в зависимость от литературы, точнее, от литературно-художественного метода моделирования реальности.

Прямое применение теорий классического психоанализа в качестве литературоведческого инструментария в настоящее время встречается редко. Но в трансформированном и модифицированном виде психоаналитическая критика и литературоведение продолжают существовать и занимают видное место в ряду других методологий. Особенно тесно переплетены психоанализ и мифологическая критика. Интерес к П.к. проявляют сторонники *структурализма*, но отношения между этими двумя методологиями весьма сложны.

В России фрейдизм пользовался исключительным вниманием в 1920-е. В психоанализе складывалось оригинальное течение, пытавшееся осуществить синтез

фрейдизма и марксизма. Представления, заимствованные в те годы из психоанализа, проникают в литературные дискуссии. В 1922 в Москве создается «Русское психоаналитическое общество» (РПСАО), первым президентом которого (до 1924) становится И.Д.Ермаков. Психиатр, ученик В.П.Сербского, Ермаков проявляет интерес к литературно-художественному творчеству. Годом ранее он организовал «Московское психоаналитическое общество исследователей художественного творчества». Делом жизни Ермакова было составление и редактирование многотомной «Психологической и психоаналитической библиотеки», издававшейся в Государственном издательстве, руководимом О.Ю.Шмидтом. В 1923 в России был сформирован Комитет, функцией которого была координация деятельности Общества и Государственного психоаналитического института, директором которого был также Ермаков. Президентом Комитета стал Ермаков, вице-президентом Шмидт, секретарем — А.Р.Лурия и членами — С. Шпильрейн и М.Лурия. До ликвидации Государственного психоаналитического института решением Наркомпроса от 14 августа 1925 там ежедневно читались лекционные курсы, два раза в месяц проходили заседания Российского психоаналитического общества и два раза в месяц — заседания его Педагогической секции. Ермаков совмещал свои клинические занятия с лекциями по психоанализу литературного творчества. Р.А.Авербух продолжала начатые в Казанском кружке (руководитель А.Р.Лурия) опыты с психоанализом творчества В.В.Розанова; Б.Д.Фридман готовил работу по психоанализу идеализма на примере романа И.С.Тургенева «Рудин». Работа советских психоаналитиков продолжалась до начала 1930-х. Многие участники «Русского психоаналитического общества» эмигрировали из России. В 1930 психоаналитическое движение в России официально перестало существовать. Реальное достижение русских, прежде всего московских психоаналитиков — выпуск «Психологической и психоаналитической библиотеки». За короткое время ее существования с 1922 по 1928 были переведены почти все работы Фрейда и его учеников и изданы в основном под редакцией Ермакова, часто с его предисловиями. В рамках библиотеки Ермаков издал две свои книги, посвященные психоанализу русской литературы: «Этюды по психологии творчества А.С.Пушкина» (М.; Пг., 1923) и «Очерки по анализу творчества Н.В.Гоголя (М.;Пг., 1924). В книге о Гоголе автор указывает на инцестуозные мотивы в творчестве писателя: вожделение отца-колдуна к дочери в «Страшной мести», чувство страха, владеющее человеком. То же чувство страха, по Ермакову, объединяет четыре «маленькие трагедии» Пушкина. Архив Ермакова содержит книгу о Ф.М.Достоевском, а также разнообразные *эссе* и литературно-критические статьи. Параллельно интересам Ермакова развивалась деятельность его ровесника и товарища, позднее русского беженца и доцента Карлова университета в Праге Н.Е.Осипова. Осипов был увлечен разбором русских классиков в том же аспекте, что и Ермаков. В статье «Страшное у Гоголя и Достоевского» эротические кошмары «Вия», инцестуозный сюжет «Страшной мести», кровавые сцены «Тараса Бульбы» анализируются Осиповым как воскресшие детские страхи, которые в жизни взрослого человека являются неврозом. Осипов считал, что Фрейд, наряду с основным сексуальным влечением, утверждает и другое основное влечение — к смерти.

Творчество Достоевского привлекало и привлекает адептов П.к. Литературовед А.Л.Бем создал в 1925 в Праге «Семинарий по изучению Достоевского». В нем проводился анализ произведений, мотивов и героев Достоевского на основе психоаналитического метода Фрейда. Результаты исследований были опубликованы в трех сборниках «О Достоевском» (Прага, 1929, 1933, 1936; материалы четвертого сборника, не вышедшего из-за начавшейся войны, были опубликованы в Праге в 1972). Ярым противником психоанализа в литературе был В.М.Фриче.

Из современных сторонников П.к. наиболее известен русский профессор Университета в Констанце (Германия) И.П.Смирнов. В статье «Кастрационный комплекс в лирике Пушкина» (Russian literature. Amsterdam, 1991. Vol. 29. № 2) он акцентирует чувство страха у персонажей поэта и мотив наказания за эротическое действие: смерть Дон Гуана, арест Гринева, любовь Клеопатры ценою жизни в «Египетских ночах», отсечение бороды в «Руслане и Людмиле». К косвенным отражениям кастрационного комплекса Смирнов относит сюжет «Царя Никиты». Сублимированный автоэротизм (самоудовлетворение творчеством) возникает у Пушкина, по мнению Смирнова, как попытка «избежать сублимированной же кастрационной опасности», удовлетворительного ответа на вопрос о причине возникновения которой Фрейд не дал.

Лит.: *Розенталь Т.К.* Страдание и творчество Достоевского // Вопросы изучения и воспитания личности. Пг., 1919. № 1; *Воронский А.* Фрейдизм и искусство // Красная новь. 1925. № 7; *Осипов Н.Е.* Страшное у Гоголя и Достоевского // Жизнь и смерть / Под ред. А.Л. Бема, Ф.Н. Досужкова, Н.О.Лосского. Прага, 1935. Т. 1; *Эткинд А.* Психоанализ в стане большевиков // Он же. Эрос невозможного. М., 1994; Psychoanalysis and literary process / Ed. F.Grews. Cambridge, 1970; Literature and psychoanalysis: The question of reading-otherwise / Ed. S.Felman. Baltimore, 1982; *Wright E.* Psychoanalytic criticism: Theory in practice. L.; N.Y., 1985; *Brooks-Davies D.* Fielding, Dickens, Gosse, Iris Murdock and Oedipal «Hamlet». L., 1989. *А.С.Козлов, Е.А.Цурганова*

ПСИХОГРА́ФИЯ (греч. psychē — душа; graphō — пишу) — термин был применен английским литературоведом Дж.Сэнтсбери (1845–1933) к методологии работ французского критика, представителя *биографического метода* Ш.О.Сент-Бёва (1804–69), обращавшегося к «душе писателя», отраженной в письмах, *дневниках* и литературных произведениях. В США сторонниками П. выступили писатель Г.Бредфорд (1863–1932) и его ученик американский литературовед Э.Ч.Вагенкнехт — автор монографий об американских писателях (от В.Ирвинга, Э.А.По и Г.У.Лонгфелло до Марка Твена, У.Д.Холуэллса и Г.Джеймса) и англичанах (Дж.Чосер, У.Шекспир, Дж.Милтон, Ч.Диккенс, Б.Шоу), в которых творчество писателей рассматривалось под углом зрения их личных пристрастий и склонностей. Первостепенное значение в этом документально-мемуарном методе приобретают свидетельства родственников и друзей писателя, иногда анекдотического характера (в монографии Вагенкнехта о Н.Готорне (1961) специально рассматривается его отношение к кошкам и собакам и как те, в свою очередь, относились к нему).

Лит.: *Николюкин А.* Психография — «новый метод» в литературоведении США // ВЛ. 1963. № 9. *А.Н.*

ПСИХОЛОГИ́ЗМ в литературе (греч. psychē — душа; logos — понятие) глубокое и детальное изображение внутреннего мира героев: их мыслей, желаний,

переживаний, составляющее существенную черту эстетического мира произведения. Каждый *род литературы* имеет свои возможности для раскрытия внутреннего мира человека. В *лирике* психологизм носит экспрессивный характер; в ней, как правило, невозможен «взгляд со стороны» на душевную жизнь человека. Лирический герой либо непосредственно выражает свои чувства и эмоции, либо углубляется в самоанализ. Субъективность лирического делает его, с одной стороны, выразительным и глубоким, а с другой — ограничивает его возможности в познании внутреннего мира человека. Отчасти такие ограничения касаются и П. в драматургии, поскольку главным способом воспроизведения внутреннего мира в ней являются *монологи* действующих лиц, во многом сходные с лирическими высказываниями. Иные способы раскрытия душевной жизни человека в *драме* стали использоваться в 19 и особенно в 20 в.: жестово-мимическое поведение персонажей, особенности мизансцен, интонационный рисунок роли, создание определенной психологической атмосферы при помощи декораций, звукового и шумового оформления. Однако драматургический П. ограничен условностью, присущей этому литературному роду. Наибольшие же возможности для изображения внутреннего мира человека имеет эпический род литературы.

Первыми повествовательными произведениями, которые можно назвать психологическими, были романы Гелиодора «Эфиопики» (3–4 вв.) и Лонга «Дафнис и Хлоя» (2–3 вв.). П. был в них еще примитивен, но он уже обозначил идейно-художественную значимость внутренний жизни человека. Эпоха *Средневековья* в Европе явно не способствовала развитию П., и в европейских литературах он появляется только в эпоху *Возрождения*, став с тех пор неотъемлемой чертой художественной литературы.

Основные формы психологического изображения, к которым сводятся в конечном счете все конкретные приемы воспроизведения внутреннего мира, это — «изображение характеров «изнутри», т.е. путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения» и «психологический анализ «извне», выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики» (Страхов, 4). К приемам П. относятся психологический анализ и самоанализ. Психологический анализ применятся в повествовании от третьего лица, самоанализ — в повествовании как от первого, так и от третьего лица, а также в форме несобственно-прямой внутренней речи. Важным и часто встречающимся приемом П. являет *внутренний монолог* — непосредственная фиксация и воспроизведение мыслей героя, в большей или меньшей степени имитирующее реальные психологические закономерности внутренней речи. Н.Г.Чернышевский в 1856 назвал психологический анализ у Л.Н.Толстого «диалектикой души».

Лит.: *Скафтымов А.П.* О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого // Он же. Нравственные искания русских писателей. М., 1972; *Страхов И.В.* Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов, 1973–1976. Ч. 1–4; *Компанеец В.В.* Художественный психологизм в советской литературе: 1920-е гг. Л., 1980; *Есин А.Б.* Психологизм русской классической литературы. М., 1988; *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. М., 1999.

А.Б.Есин

ПСИХОЛОГИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА сложилась в европейском и русском *литературоведении* к концу 19 в. В основе школы — исследование внутренней, душевной жизни человека, обусловленное идеей о том, что искусство выражает все то, что человек носит в себе: субъективные впечатления внешнего мира и собственные переживания индивида. П.ш. восходит к *«биографическому методу»* французского писателя и критика Ш.О.Сент-Бёва (1804–69). В Западной Европе к П.ш. относятся С.Жирарден, Э.Эннекен, В.Вундт, И.Фолькельт и др. Русская П.ш. представлена харьковской группой учеников А.А.Потебни: среди них Д.Н.Овсянико-Куликовский, А.Г.Горнфельд, В.И.Харциев, Т.Райнов, Б.А.Лезин. П.ш. в России прекратила свое существование в 1920-е, хотя в русском зарубежье ее традиции были продолжены в трудах В.Ф.Ходасевича, П.М.Бицилли, М.Алданова.

Русская П.ш. связана с идеями Потебни, полàгавшего, что искусство, литература заняты исключительно разработкой психологии человека; ни религия, ни наука не смогут так глубоко заглянуть в его душу. Видный представитель П.ш. Овсянико-Куликовский в своем труде «История русской интеллигенции» (1906–07) различия между художниками объяснил различиями их психологических типов. Искусство, по его мнению, делится на «наблюдательное» и «экспериментальное». Художник-«наблюдатель», напр., Тургенев, изучает действительность и, давая выход своим впечатлениям, старается соблюдать пропорции в произведении, правдиво воспроизводить реальность. Художник-«экспериментатор» типа Гоголя и Чехова ставит своего рода опыты над действительностью. Для П.ш. значима категория вдохновения. Общепринятому представлению о Божьем, высшем, даре противопоставлена реальная психология творческого процесса. Художник-творец в определенный момент своей жизни испытывает состояние, близкое к восторгу. Но подлинные шедевры создаются в моменты успокоения, ясности. Вдохновение — это результат работы мысли, хотя сознательному действию ума действительно предшествует неосознанный порыв души, от которого художник «освобождается» в творчестве. Особенно наглядно это проявляется в лирике. Лирическая «переработка чувств» содействует раскрытию души автора. Художник, по мнению сторонников П.ш., выражает свои личные впечатления от действительности, создает историю своей души, а затем наступает самостоятельная жизнь его создания, и каждый раз образ наполняется в процессе восприятия новым содержанием. Свойство всякого художественного произведения состоит в неподвижности образа и изменчивости содержания. Любое явление искусства по своей природе иносказательно; разнообразие жизни в нем сводится к концентрирующим смысл формулам. Читатель становится своего рода переводчиком, он переводит произведение на язык своей эпохи, на язык своего личного опыта и видоизменяет данное ему. Но все разнообразные «переводы» восходят к единому оригиналу. Здесь проявляется мера субъективного и объективного начал в психологии восприятия.

Лит.: *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты: Критические очерки. М., 1970; Академические школы в русском литературоведении / Отв. ред. П.А.Николаев. М., 1975; *Пресняков О.П.* А.А.Потебня и русское литературоведение конца XIX — начала XX в. Саратов, 1978; *Осьмаков Н.В.* Психологическое направление в русском литературоведении: Д.Н.Овсянико-Куликовский. М., 1981.

О.В.Михайлова

ПУБЛИЦИ́СТИКА (лат. publicus — общественный) — вид литературы, характеризующийся злободневным общественно-политическим содержанием и предназначенный для воздействия на сознание максимально широкого круга читателей. Благодаря сочетанию методов научного и обыденного знания, постановке фактов реальности в причинно-следственнный контекст, а также присущим П. пафосу и красноречию, единству образности, эмоционального и логико-рационального начал П. реализует свою способность воздействовать на жизненную реальность путем вовлечения читателей в действенный диалог о животрепещущих вопросах современности, трансформируя знания аудитории в убеждения. П., обладающая прогнозирующей функцией, предсказывающая будущее, как и «ретроспективная» П., осмысляющая прошлое, прежде всего выявляет связи грядущего или прошедшего со злободневными проблемами настоящего (однако это не исключает способности прозревать в злободневном вечное и не противоречит тенденции к философизации П.). Объектом П. выступают социальные, политико-идеологические, философские, литературные, моральные, религиозные, исторические, экономические, экологические и другие проблемы. В соответствии с проблематикой существует разделение П. на виды (политико-идеологическая, философская, литературно-критическая, морально-этическая). Жанровая классификация П. включает корреспонденцию, статью, *очерк*, *репортаж*, *фельетон*, *памфлет*, обзор, *рецензию*, открытое письмо. П., в отличие от художественной литературы, редко использует художественный *вымысел*, но не пренебрегает аналогиями, гипотезами, догадками, прогнозами как способами постижения реальности. Наряду с «прозрачностью» образов, в которых предпочтение отдается общему, а не индивидуальному, П. свойственна максимальная редукция *психологизма* и детализации, сведение символизации и произвольных ассоциаций к необходимому минимуму. Эффективность воздействия на сознание читательской аудитории достигается в П. и с помощью смешивания традиционного риторического приема, когда *монолог* оратора — фигуры социальной, выразителя общественных умонастроений — постепенно преобразуется в *диалог* со слушателями, ощущающими личную причастность к обсуждаемому. В присутствии авторского начала состоит отличие П. от собственно информационных жанров. В целом компонентами развернутого публицистического текста являются: факт, мнение, аргумент, *проблема*, концепция, вывод. В различных жанрах П. соотношение этих элементов варьируется.

Генетически П. восходит к красноречию античности (речи Лисия, Демосфена, Сократа, Цицерона), риторическим руководствам (Платона, Аристотеля, Квинтилиана, Тацита), к библейским *проповедям* и *притчам*, древним морально-этическим руководствам, историографиям, *летописям*, отчасти к педагогической литературе, политически-правовым и административно-деловым документам (сводам законов, дипломатической переписке, текстам договоров и указов), к *мемуарам* и личной переписке; оказали влияние на формирование П. и мотивы фольклора — сатирические, исторические, дидактические, а также жанр *менипповой сатиры*.

Европейская П. выходит из средневековой пародийной антиклерикальной литературы и антиправительственных *памфлетов*, иронико-сатирических сочинений Эразма Роттердамского, Ульриха фон Гуттена, Иоанна Рейхлина, трудов идеологов Реформации Т.Мюнцера и М.Лютера, чьи политические призывы, декларации и листовки получили массовое распространение и вызвали общественный резонанс, к сочинениям теоретиков и организаторов буржуазных революций 16–18 вв. Дж.Лильберна, Дж.Милтона (его «Ареопагитика», 1644, стала манифестом в защиту свободы слова и гласности), Т.Пейна, Б.Франклина, М.Робеспьера и Ж.П.Марата. Большое влияние на общественное мнение оказала П. французских просветителей-энциклопедистов Д.Дидро, Ш.Монтескьё, Вольтера, Ж.Ж.Руссо, Дж.Свифта, английских социалистов Т.Спенса и У.Годвина (18 в.). Наряду с ней существовала и консервативная П., утверждавшая незыблемость авторитетов, святость традиций, нерушимость основ государства («Размышления о французской революции», 1790, Э.Бёрка). П. 19–20 вв. осветила проблемы самосознания искусства и взаимодействия его с жизнью (В.Гюго, Г.Гейне, Ш.Сент-Бёв, Э.Золя, Дж.Рёскин, Р.Роллан, А.Барбюс, Г.Манн, Т.Манн, П.Валери, Х.Ортега-и-Гассет, Г.Гессе, Ю.Фучик, Ж.П.Сартр, А.Камю, А.Моравиа). В США получила развитие философская и литературно-критическая П. трансценденталистов, Р.Эмерсона, Г.Д.Торо.

У истоков отечественной П. — «Слово о Законе и Благодати» (1037–50) митрополита Илариона «Слова» и послания Кирилла Туровского (12 в.), «Поучение» (1117) Владимира Мономаха, «Моление» Даниила Заточника (13 в.), сочинения Максима Грека, Ивана Пересветова, переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским, «Житие» (1672–75) протопопа Аввакума, публицистические тексты И.А.Крылова, Н.И.Новикова, А.Н.Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву», 1790) — назидательные произведения морально-религиозного и социально-политического характера. Напряженные поиски истины, анализ важнейших моментов общественной жизни свойственны отечественной П. 19 и 20 в. Интерес исследователей в настоящее время вызывает «возвращенная» литературно-критическая и философская П. русского зарубежья, посвященная исследованию «русской идеи», национального самосознания как фактора исторического развития, — работы В.Ф.Ходасевича, З.Н.Гиппиус, Г.В.Адамовича, И.А.Бунина, А.А.Куприна, Д.С.Мережковского, М.И.Цветаевой, Н.А.Бердяева, В.В.Вейдле, Ф.А.Степуна, Г.И.Федотова, И.А.Ильина, А.Д.Синявского, В.Е.Максимова и др.

Лит.: *Черепахов М.С.* Проблемы теории публицистики. М., 1971; *Ученова В.В.* Исторические истоки современной публицистики. М., 1972; *Прохоров Е.В.* Публицист и действительность М., 1973; *Журбина Е.И.* Повесть с двумя сюжетами. О публицистической прозе. М., 1979; *Власова Л.И.* Особенности логической структуры публицистического текста. Воронеж, 1983; *Скуленко М.И.* Убеждающее воздействие публицистики: (Основы теории). Киев. 1986; *Ипполитова Н.Б.* Изобразительно-выразительные средства в публицистике. Саранск, 1988.

О.В.Соболевская

ПУНКТУА́ЦИЯ поэтическая — авторская расстановка знаков препинания в художественном тексте, определяющая интонационный строй речи и необязательно совпадающая с правилами грамматики. Расхождения пунктуации грамматической и поэтической обусловлены тем, что первая ориентирована на нейтральную письменную речь, тогда как вторая относится к языку сугубо художественному, т.е. индивидуальному, экспрессивному.

Помимо чтения литературных произведений «про себя», эстетическое удовольствие доставляет их чтение вслух. Звучащее слово становится тогда аналогом исполняемого музыкального сочинения. Оно требует предусмотренных автором темпа, интонирования, пауз как элементов художественной выразительности. Несоблюдение авторской П. не просто снижает эстетическое воздействие, но влияет на понимание текста. Поэтическая пунктуация присуща не только поэзии, но и *прозе*. Восклицательный и вопросительный знаки могут вторгаться в повествование посередине предложения, а не завершать его, как это принято грамматически: «Итак, два почтенных мужа, честь и украшение Миргорода, поссорились между собою! и за что? за вздор, за гусака» (Н.В.Гоголь. Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, 1834).

Существует два вида отклонений поэтической пунктуации от грамматической. Во-первых, это знаковая избыточность, когда обилием знаков препинания автор помогает уловить смысл произведения. Интонационная перенасыщенность требует знаковой чрезмерности. Второй вид отклонений — недостаточность знаков препинания, возникающая тогда, когда, по мнению автора, между интонацией и смыслом нет жесткой зависимости или же когда автор совершенно доверяет эстетическому чувству, опыту читателя, уверен, что тот сам верно проинтонирует текст. Число знаков препинания в этом случае может оказаться меньше нормы, а в пределе и вовсе сойти на нет. Их полное отсутствие — это тоже одно из проявлений поэтической пунктуации.

Лит.: *Розенталь Д.Э.* Авторские знаки препинания // Он же. Справочник по пунктуации. М., 1984. *А.Е.Смирнов*

ПУТЕШЕ́СТВИЕ — литературный жанр, в основе которого описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь незнакомых читателю или малоизвестных, странах, землях, народах в форме заметок, записок, *дневников* (журналов), *очерков*, *мемуаров*. Помимо собственно познавательных, П. может ставить дополнительные — эстетические, политические, публицистические, философские и другие задачи; особый вид литературного П. — повествования о вымышленных, воображаемых странствиях (см. *Утопия*, *Научная фантастика*), в той или иной степени следующие описательным принципам построения документального П., в котором доминирует идейно-художественный элемент. Формирование и развитие жанра отличает сложное взаимодействие документальной, художественной и фольклорной форм, объединенных образом путешествующего *героя* (рассказчика), что характерно уже для древнейших П. (древнеегипетская «Сказка потерпевшего кораблекрушение», 20–17 вв. до н.э.; поэма о Гильгамеше, известна в записях 19–18 вв. до н.э.). Определяющая позиция такого героя — наблюдатель чужого мира; противостояние «своего» (мира, пространства) «чужому» — формообразующий фактор жанра П. Масштаб для оценки явлений чужого мира дает «свой» мир путешественника — его родина; по отношению к ней как внутреннему центру ориентировано все повествование. Как правило, герой-путешественник, в отличие от «чисто» литературного персонажа, существенно не меняется на протяжении повествования: в чужом мире П. он выступает как в определенном отношении обобщенное лицо — носитель своей национально-культурной традиции, что не может не оттеснять на периферию его индивидуальное самосознание и психологию. Литература П., особенно древняя, тесно связана с представлением путешествующего героя (целого народа) о пространстве — реальном и мифологическом. Примером широкого использования как достоверных, так и легендарных географических сведений может служить т.наз. «эпос поисков»: «Одиссея», «Рамаяна» и др.

В эпоху античности литература П. берет начало от ионийских описаний 6–5 в. до н.э. и получает дальнейшее развитие в историко-географических сочинениях Геродота, «Географии» (1 в.) Страбона, «Германии» (1 в.) Тацита, в мемуарных «Записках о Галльской войне» (1 в. до н.э.) Юлия Цезаря. Странствующий герой, активно перемещающийся в реальном и фантастическом пространствах, широко представлен в римской литературе («Энеида», 1 в. до н.э., Вергилия, Овидий, Апулей и др.), в особенности в греческом романе, в котором принципы сюжетно-композиционного построения П. получают художественную разработку. Мотив реальных странствий определяет сферу взаимодействия П. с народным эпосом и различными жанрами художественной литературы в эпохи средних веков и *Возрождения* (исландская и ирландская *саги*, *рыцарские* и *плутовские романы*, «Божественная комедия», 1307–21, Данте). В средние века разделение пространства на «свои» и «чужие», «праведные» и «грешные» земли носило ярко выраженный религиозно-этический характер, что обусловило неизменную особенность древнерусской литературы. П. 12–15 вв. — паломнический маршрут и замкнутость, обособленность сакрального пространства в художественном мире хождений («Хожение Даниила, Русскыя земли игумена», 12 в.). Перестройка средневековой картины мира, становление представления о географической протяженности в духе Нового времени привели к расширению «карты» маршрутов хождений и к формированию нового, дневникового типа повествования, включающего в себя рассказ о пути к цели странствия, о возвращении на родину («Хожение за три моря» Афанасия Никитина, 15 в.). Именно этот, возрожденческий в своей основе, тип становится определяющим при дальнейшем развитии литературы П. В западноевропейской литературе он складывается несколько ранее, в 13 в. («Книга» Марко Поло, отчеты о миссиях на Восток Плано да Карпини, Виллема Рубрука и др.), и особенно интенсивно развивается в эпоху Великих географических открытий 15–16 вв.: сочинения Б. де Лас Касаса, бортовой журнал Х.Колумба, письма Америго Веспуччи, дневник А.Пигафетты, спутника Магеллана, «Описание путешествия в Московию...» Адама Олеария (17 в.) и др. Во многом аналогично складывается история жанра в литературах стран древнего и средневекового Востока: сочинения Чжан Цяня (2 в. до н.э.), Сулеймана из Басры (9 в.), Ибн Маджида — лоцмана Васко да Гамы (16 в.). В арабской литературе памятники этого жанра — «Развлечение истомленного в странствии по областям» (аль-Идриси, 12 в.), «Подарок созерцающим о диковинках городов и чудесах путешествий» Ибн Баттуты (14 в.). Разнообразны описания морских и сухопутных экспедиций 17–18 вв. (Р.Ла Саля, Дж.Кука, Л.де Бугенвиля, Ж.Ф.Лаперуза, В.И.Беринга и др.); пользуются читательским успехом П. с авантюрным сюжетом — сочинения о пиратских плаваниях (записи голландца Эксквемелина, английского пирата У.Дампира). Популярность реальных П. (записки путешественников начинают систематически печататься с середины 16 в.) расширяет обращение художественной литературы к их содержанию

и сюжетно-композиционным приемам: плавание Васко да Гамы в Индию стало сюжетом поэмы Л.Камоэнса «Лузиады» (1572), тема П. и географических открытий служит основой произведения Ф.Рабле. Философский и социально-утопический роман 16–17 вв. строится в виде путевых записок или воспоминаний об удивительных странах (Томас Мор, Фрэнсис Бэкон, Сирано де Бержерак). В 18 в. сложился просветительский роман-П., вобравший в себя черты *авантюрного*, философского, психологического, нравоописательного романов на жанровой основе путевых записок: «Робинзон Крузо» (1719) Д. Дефо, «Путешествие Гулливера» (1726) Дж.Свифта, «Приключения Родерика Рэндома» (1748) и «Приключения Перигрина Пикля» (1751) Т.Смоллетта, «Подземное странствие Нильса Клима» (1741) Л.Хольберга. В рамках литературных *направлений* и *школ* 18–19 вв. формируется жанр писательского «путевого очерка». Наряду с автобиографическим или литературным героем-путешественником, помещенным в реальные географические координаты, когда повествование подчинено, в сущности, той же эпической закономерности, что и течение человеческой жизни, в литературе П. возникает субъективная игра с пространством, пародийное переосмысление мотива реального странствия: «Сентиментальное путешествие» (1768) Л.Стерна, т.наз. «путешествия воображения» (Ксавье де Местр, А.Ф.Вельтман). Путешествие по родной стране, знакомому, привычному миру открывает возможность для решения масштабных публицистических задач («Путешествие из Петербурга в Москву», 1790, А.Н.Радищева; в 19 в. эту линию продолжат путевые очерки Г.Гейне). Сильное и длительное влияние на развитие жанра оказали «Итальянское путешествие» (1816–29) И.В.Гёте, «Письма русского путешественника» (1791–95; полн. изд. 1801) Н.М.Карамзина. Расцвет литературы П. в России (конец 18 — первая половина 19 в.), когда П. из периферийной области литературы превращается в полноправный литературный жанр («Путешествие в Арзрум», 1835, А.С.Пушкина; «Тарантас», 1840, В.А.Соллогуба; «Фрегат «Паллада», 1855–57, И.А.Гончарова; формой П. воспользовался и Н.В.Гоголь в своей поэме «Мертвые души», 1842, и, отчасти, М.Ю.Лермонтов в «Герое нашего времени», 1839–40), был вызван общими задачами, стоящими перед молодой русской прозой, в частности, проблемой создания большой повествовательной формы. Путевой очерк романтиков культивирует интерес к экзотическим, «окраинным» темам, что нашло отражение в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» (1809–18) Дж.Байрона, «Моби Дике» (1851) Г.Мелвилла, в сочинениях неоромантиков Р.Стивенсона, Г.Р.Хаггарда. Разнообразны формы путевого очерка в литературе 19–20 вв. («Путешествие ко Святым местам в 1830 г.», 1832, А.Н.Муравьёва; «Письма об Испании», 1847–49, В.П.Боткина; «Остров Сахалин», 1893–94, А.П.Чехова; «Дерсу Узала», 1923, В.К.Арсеньева). Широко используются формы и приемы литературы П. в научной фантастике и приключенческой литературе.

Лит.: Путешествия и географические открытия в XV–XIX вв., М.; Л., 1965; *Прокофьев Н.И.* «Хождения» как жанр древнерусской литературы // Уч. зап. МГПИ. 1968. № 288; *Гуминский В.М.* К вопросу о жанре «путешествий» // Филология. М., 1977. Вып. 5; *Он же.* Открытие мира, или путешествия и странники. М., 1987; *Стеценко Е.А.* История, написанная в пути... (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII–XIX вв.). М., 1999; *Gove R.B.* The imaginary voyage in prose fiction. L.,1961; *Seemann K.D.* Die altrussische Wallfahrtsliteratur: Theorie und Geschichte eines literarischen Genres. München, 1976. *В.М.Гуминский*

ПЧЕЛА́ — в древнерусской и других славянских литературах сборник нравоучительных изречений и коротких повествований, расположенных по категориям добродетелей и пороков. Русский текст представляет собой перевод, сделанный в конце 12 — начале 13 в. с сокращенной версии греческого сборника Melissa — «пчела» (уподобление писателя пчеле восходит к античной литературе; см. Платон. Ион, 534a-b), составленного в 11 в. монахом Антонием. Источниками для него были сборник изречений античных авторов, собранный в 5 в. Иоанном Стовейским и сборник цитат из христианских писателей, составленный в 7 в. Максимом Исповедником. Цитаты из П., восходящие к Библии, отцам церкви, античным писателям и философам, часто встречаются в памятниках древнерусской литературы. Ссылки на Платона, Аристотеля, Демокрита и др. у древнерусских литераторов почти всегда восходят к П. На Руси П. пополнялась материалами фольклорного происхождения.

Лит.: *Семёнов В.С.* Древняя русская «Пчела» по пергаменному списку. СПб., 1893; *Сперанский М.Н.* Переводные сборники изречений в славяно-русской письменности. М., 1904. *Д.М.Буланин*

ПЬЕ́СА (фр. piece — кусок, часть) — произведение драматического рода литературы, синоним понятия «драма». Термин «П.», вначале обозначавший небольшое музыкальное произведение, в 19 в. применялся и к лирическим стихотворениям. Драмы стали называть «пьесами» лишь в 20 в.; нередко это слово заменяет их жанровое обозначение автором.

В.Е.Хализев

ПЬЕ́СА-ПОСЛО́ВИЦА (фр. proverbe dramatique) — драма, *комедия*, написанная на тему *пословицы*. Жанр возник во французских *салонах* 17 и 18 вв. в результате светской забавы — игры в пословицы. П.-п. писались вначале для домашних театров и имели вид *шарады*: зрители должны были отгадать пословицу. Обычно это были одноактные комедии Ш.Колле (1709–83), вошедшие в моду и представлявшиеся в салонах до Французской революции (1789–94) и после Реставрации 1815. Наиболее известные авторы — роялист Т.Леклерк (1777–1851), Г.де Латуш (1785–1851), барон Редерер (1782–1865), позднее О.Фейе, написавший сатирические «Сцены и пословицы» (1851). Под пером А.де Мюссе жанр П.-п. был преобразован в остроумную поэтическую комедию с иронически-назидательными заглавиями: «Любовью не шутят» (1834), «Ни в чем не надо зарекаться» (1836), «Комедии и пословицы» (1853).

В русской литературе аналогами П.-п. являются пьесы А.Н.Островского: «Свои люди — сочтемся» (1850), «Не в свои сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854), «Не так живи, как хочется» (1855), «Старый друг лучше новых двух» (1860), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861), «Грех да беда на кого не живет» (1863), «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872), «Правда — хорошо, а счастье — лучше» (1877). Под коллективным псевдонимом Козьма Прутков в 1854 появилась пьеса «Блонды. Драматическая пословица в одном действии».

Лит.: *Schmidt-Clausen U.* Michel-Théodore Leclercq und das Proverbe dramatique der Restauration. Braunschweig, 1971. *А.Н.*

«ПЮЙ» (фр. puy — возвышенность) — французские средневековые объединения *жонглеров* и горожан в поддержку поэзии (*дю*, шансон), театра (*миракли*, *мистерии*) и музыки. Название «П.» восходит к имени городка в провинции Овернь, где в 12 в. было впервые создано подобное объединение. В 13 в. литературным центром стало «П.» в Аррасе на севере Франции, в котором числилось до 200 поэтов, в т.ч. два знаменитых *трувера* — Жан Бодель и Адам де ла Аль. Крупные «П.» возникли в северофранцузских городах Амьен, Дуэ, Руан (14–16 вв.). *А.Н.*

ПЯТИСЛО́ЖНИК — «кольцовский пятисложник» — размер русского стихосложения: стихи (или полустишия) из пяти слогов с обязательным ударением на третьем и допустимыми — на первом и пятом; может одинаково интерпретироваться как 2-стопный *хорей* или 1-стопный *анапест* с дактилическим окончанием, а при нарушении стихоразделов — как *дольник* или *пентон*. Развился из общеславянского 10-сложника 5+5, оформился в русских народных песнях, вошел в литературу через их имитации в 18 в., разрабатывался Н.А.Львовым, А.В.Кольцовым («Что, дремучий лес, / Призадумался...», И.С.Никитиным и др. *М.Л.Гаспаров*

«ПЯ́ТНИЧНОЕ О́БЩЕСТВО» (нем. Freitagsgesellschaft) — основанный И.В.Гёте в 1791 в Веймаре кружок, в котором читались и обсуждались доклады ученых, поэтов, художников о научной и литературной деятельности. Заседания происходили по пятницам, затем раз в месяц или нерегулярно. Среди участников были К.М.Виланд, И.Г.Гердер, В.Гумбольд. «П.о.» прекратило существование зимой 1796–97. О его деятельности рассказано в дневнике Гёте за 1796. *А.Н.*

Р

РАВНОСЛО́ЖНОСТЬ см. *Изосиллабизм.*

РАЁШНЫЙ СТИХ в русском стиховедении — *акцентный стих* с парной рифмовкой, в котором единственным организующим началом является членение на строки (обычно неравные) и рифма. Так сложены прибаутки раёшников (отюда название), сцены народной драмы («Царь Максимильян»), подписи под лубочными картинками, напр.:

Случилось носу теплом похвалиться,
Будто смелость имеет с морозом браниться.
Вдруг сделалася великий мороз,
Выскочил против его красный нос.
Говорит: я нос красный,
А о морозе пропущен слух опасный...
«Похождение о Носе и о сильном Морозе»

Так же сложены досиллабический литературный стих 17 в., «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1830, опубл. 1840) А.С.Пушкина, многие стихи Д.Бедного. Менее употребительные названия — *рифмованная проза*, фразовик. *М.Л.Гаспаров*

РАЗВЯ́ЗКА — окончание действия или завершение конфликта в произведении. Обычно Р. бывает в конце, но иногда в начале текста («Легкое дыхание», 1916, И.А.Бунина); Р., как правило, обоснована внутренней логикой развития событий, но может быть и немотивированной, как в некоторых древнегреческих трагедиях (у Софокла, Еврипида, 5 в. до н.э.), когда боги, спускавшиеся на сцену при помощи особой театральной машины, вмешивались в происходящее. Отсюда возникло выражение «бог из машины» (deus ex machina), относящееся к искусственной, не обусловленной ходом действия Р.

Лит.: *Fösel K.R.* Der Deus ex machina in der Komödie. Erlangen, 1975.

РАЗГОВО́Р — дидактический жанр в форме *диалога*, утвердившийся в литературе *барокко*. Персонажи Р. ведут между собой непринужденную беседу на различные нравственные и общественные темы с целью поучения светской публики. Нередко наставительные Р. перерастают в кодекс поведения. Таков переведенный на многие языки трактат в четырех книгах «Придворный» (1528) итальянского гуманиста Б.Кастильоне. Эразм Роттердамский написал морально-дидактические «Разговоры запросто» (1516), извлечения из которых в 1716 по повелению Петра Великого были изданы в России под названием «Разговоры дружеские Дезидерия Ерасма». В Испании создавались книги-Р. о вежливости и обхождении с людьми, учебники «правильного» жизненного пути — «Часы государевы, или Золотая книга об императоре Марке Аврелии» (1529) А.де Гевары и «Карманный оракул, или Искусство быть благоразумным» (1647; рус. пер. под названием «Придворный человек», 1741) философа-моралиста Б.Грасиана. Нюрнбергский поэт Г.Харсдёрфер выпустил восемь томов «Женских разговорных игр» (1641–49) — прециозную энциклопедию салонной образованности. Гамбургскому поэту И.Ристу, основателю поэтического «Ордена эльбских лебедей» (1658), принадлежит шеститомное издание «Ежемесячных разговоров» (1663–68); немецкому теоретику Просвещения И.Х.Готшеду — дидактические еженедельные Р. «Благоразумные хулительницы» (1725–26). Философские аспекты жанра выступают у Д.Дидро в его «Разговоре Д'Аламбера и Дидро» (1769, опубл. 1830). М.В.Ломоносов в «Разговоре с Анакреоном» (1758–61) ведет речь о предназначении поэта. В жанре Р. выступил Н.М.Карамзин («Разговор о счастии. Филалет и Мелодор», 1797). В 19–20 вв. жанр игрового Р. утрачивает свои характерные черты. *А.Н.*

«РАЗГРЕБА́ТЕЛЬСТВО ГРЯ́ЗИ» (англ. muckracking) — понятие, впервые вошедшее в обиход американской культурно-политической жизни в 1906, когда президент США (1901–08) Т.Рузвельт использовал его применительно к деятельности группировки леворадикальных литераторов, ополчившихся на злоупотребления в бизнесе и политике. Генетически это выражение восходит к «Пути паломника» (1678–84) Дж.Беньяна, один из персонажей которого настолько увлекся «разгребанием всяческой скверны» вокруг себя, что не заметил ореол святости, снизошедший на его чело. Первоначально употреблявшееся в уничижительном смысле представление о «разгребательстве» вскоре снискало положительное к себе отношение со стороны американской интеллигенции. В литературно-общественной летописи США после Гражданской войны (1861–65) это было фактически первым, пусть слабо оформленным, движением, объединенным общностью идейных интересов и близостью некоторых черт стилистики. Оппозиция к олигархической системе управления на внефедеральном уровне, разоблачение эгоистической природы «крупного бизнеса», сочувствие к жертвам капиталистической конкуренции — все эти темы требовали последовательно реалистической трактовки и подчас заостренного журналистско-публицистического освещения. Хронологически рамки «разгребательства» (1902–14) почти совпадают с пиком популярности журнала «McClure's», на страницах которого печатались многие участники движения. В числе других периодических изданий, вовлеченных в орбиту «разгребательства», — журналы «The Arena», «Everybody's», «The Independent», «Collier's», «Cosmopolitan» и др., а также газеты «World» (Нью-Йорк) и «Star» (Канзас-сити). Отдельные публикации складывались в сборники или сериалы, среди которых наибольшую огласку приобрели «История Стандард Ойл-компани» (1904) Айды Тербелл, «Великое американское мошенничество» (1906) Сэмюеля Хопкинса Адамса, книги Роя Стэннарда Бейкера о положении углекопов, Т.У.Лоусона о финансовых махинациях, статьи С.С.Макклюра, Марка Салливана.

Идейным главой «разгребателей» и их крупнейшим представителем был Линколн Стеффенс (1866–1936). Занимая ключевые редакторские должности в журналах «McClure's», «American Magazine» и «Everybody's»,

он объединил печатавшиеся там статьи в книгах «Позор городов» (1906) и «Строители» (1909). К движению «Р.г.» нередко причисляют и тяготеющие к нему тематически и хронологически произведения ряда крупных американских прозаиков, начиная со «Спрута» (1901) Ф.Норриса и «Железной пяты» (1908) и «Лунной долины» (1913) Дж.Лондона. Более непосредственно вписывались в рамки движения Дэвид Грэхем Филлипс («Великий обманщик: признание современного Креза», 1903; «Цена», 1904; «Потоп», 1905; «Сливовое дерево», 1905; «Падение и взлет Сьюзен Ленокс», 1917), а также Уинстон Черчилль («Содержимое чаши», 1912; «Далекая страна», 1915). Несомненную близость к идейной направленности «разгребательства» испытывал Т.Драйзер как автор двух начальных частей «Трилогии желания» («Финансист», 1912; «Титан», 1914) и романа «Гений» (1915).

Лит.: *Брукс В.В.* «Разгребатели грязи» // Он же. Писатель и американская жизнь. М., 1971. Т. 2.

А.С.Мулярчик

РАЗМЕ́Р СТИХОТВО́РНЫЙ — форма стихотворного ритма, последовательно выдержанная на протяжении стихотворного произведения или его отрывка. В *силлабическом стихосложении* Р.с. определяется числом слогов (8-сложный стих, 11-сложный стих), в *тоническом* — числом ударений (3-ударный стих, 4-ударный стих), в *метрическом* и *силлабо-тоническом* — метром и числом стоп (3-стопный ямб, 4-стопный дактиль); в последних обычно различаются понятия *метр* (определяющий ритмическое строение стиха, напр. ямб), Р.с. (определяющий длину стиха, напр. 4-стопный ямб) и разновидность Р.с. (определяющая дополнительную специфику ритма, напр. 4-стопный ямб со сплошными мужскими окончаниями). Однако эта терминология еще не вполне установилась («метр» и «Р.с.» употребляются и как синонимы).

Различные Р.с. по-разному соотносятся с членением речи на синтагмы и *колоны* и, следовательно, с ее интонационным строением. Ближе всего совпадают со средним объемом речевого колона, допускают наиболее естественные и разнообразные интонации и поэтому наиболее употребительны в русской поэзии Р.с. с длиной строки в 8–9 слогов (4-стопные хорей и ямб, 3-стопные дактиль, анапест и амфибрахий); более короткие Р.с. звучат отрывисто, более длинные — торжественно и плавно. Эти естественные особенности во взаимодействии с историко-литературными традициями определяют тяготение отдельных Р.с. к тем или иным жанрам и темам. В зависимости от популярности различных жанров и освоения различной тематики употребительность разных Р.с. в истории русской поэзии менялась. В силлабической поэзии 17–18 вв. господствовали размеры *одиннадцатисложник* и *тринадцатисложник*. В силлабо-тонике 18 в. господствовали 6-стопный ямб, 4-стопный ямб, вольный ямб и 4-стопный хорей. В первой половине 19 в. постепенно осваиваются 5-стопный ямб и 3-сложные размеры. Со второй половины 19 в. около четверти всей лирики пишется 4-стопным ямбом, четверть — остальными ямбическим Р.с., четверть — хореями, четверть — 3-сложными размерами. В 20 в. в употребление входят *дольник* и другие чисто-тонические размеры, но основной пропорции групп остаются прежними.

М.Л.Гаспаров

РА́МА ПРОИЗВЕДЕ́НИЯ — совокупное наименование компонентов, окружающих основной текст произведения. Начало текста, как правило, открывается заголовочным комплексом, наиболее полный перечень компонентов которого включает в себя: имя (*псевдоним*) автора, *заглавие*, *подзаголовок*, *посвящение* и *эпиграф*(ы). Текст произведения может быть снабжен авторским *предисловием* (вступлением, введением), а также *примечаниями*, печатающимися либо на полях, либо в конце книги. Помимо примечаний конец текста может включать авторское *послесловие* (заключение, постскриптум), оглавление, а также обозначение места и даты создания произведения. В пьесах к рамочному относится также «побочный» текст: список действующих лиц и сценические указания. Рамочный текст может быть как «внешним» (относящимся ко всему произведению), так и «внутренним» (оформляющим начало и конец отдельных глав, частей, песен).

Обязательность/факультативность тех или иных рамочных компонентов в значительной степени определяется жанром произведения. Важнейшим из них для эпических и драматических произведений, *лирики* «больших форм», лироэпоса является заглавие. В лирических стихотворениях оно часто отсутствует (его функцию в этом случае берет на себя первая строка). Текст пьесы трудно себе представить без списка действующих лиц и обозначения того, кому принадлежат соответствующие реплики. Состав, функции и внешнее оформление рамочных компонентов существенным образом варьируются в зависимости от литературных конвенций, господствующих в ту или иную эпоху. Так, в западноевропейской литературе 14–18 вв. распространены торжественные и пышные посвящения (зачастую носящие чисто формальный характер). До середины 19 в. устойчива традиция предварять произведения пространными предисловиями, в которых объясняются замысел произведения и особенности его воплощения. В поэтике *романтизма* большая роль отводится эпиграфам.

Наличие рамочных компонентов придает произведению характер завершенности, усиливает его внутреннее единство. Их организующая роль особенно очевидна в произведениях со сложной композицией, включающей стилистически неоднородные компоненты («Декамерон» 1350–53 Боккаччо; «Дон Кихот», 1605–15, Сервантеса). В авторских циклах именно наличие общей «рамы» отчетливо выявляет взаимосвязь всех составляющих литературный ансамбль частей (стихотворений, рассказов, очерков и пр.), их подчиненность единому замыслу («Очерки Боза», 1836, Ч.Диккенса; «Цветы Зла», 1857, Ш.Бодлера). Рамочные компоненты, как правило, наиболее явно обнаруживают присутствие автора в произведении, его ориентацию на определенного адресата. Большая роль в «установлении контакта» между читателем и книгой принадлежит заголовочному комплексу и авторским предисловиям, создающим определенную установку восприятия. Но художественный текст, функционируя одновременно и как отдельное произведение, и как часть литературы вообще, вступает в «диалогические отношения» не только с читателем, но и с другими текстами. Аллюзивные заглавия, эпиграфы (большая часть которых — *цитаты*), жанровые подзаголовки (подразумевающие наличие определенного литературного ряда) подчеркивают открытость границ текста,

его соотнесенность (иногда через *иронию* и отрицание) с текстами других авторов и других эпох.

Важнейший аспект изучения рамочного текста — внутритекстовые функции каждого из его компонентов. При этом рамочные компоненты целесообразно рассматривать не по отдельности, а в их связи друг с другом и с основным текстом произведения, т.к. в художественном целом выполняемые ими функции могут перераспределяться. Так, неким аналогом посвящений и «металитературных» предисловий могут служить авторские отступления (беседы с читателем в основном тексте: «История Тома Джонса, найденыша», 1749, Г.Филдинга; «Что делать?», 1863, Н.Г.Чернышевского). Интертекстуальные связи подчеркиваются не только прямыми цитатами (как в эпиграфе, так и в тексте), но и аллюзиями, заимствованиями на уровне сюжета, системы персонажей. Объяснения незнакомых читателю слов и явлений могут даваться как в примечаниях, так и в предисловиях, а также внутри основного текста.

Заглавие — первая, графически выделенная, строка текста, содержащая «имя» произведения. «Называя» и идентифицируя, заглавие не только обособляет, отграничивает «свой» текст от всех других, но и представляет его читателю. Оно сообщает о главной теме, идее или нравственном конфликте произведения («Отцы и дети», 1862, И.С.Тургенева; «Сто лет одиночества», 1967, Г.Гарсии Маркеса), действующих лицах («Госпожа Бовари», 1857, Г.Флобера; «Будденброки», 1901, Т.Манна), сюжете («Двойная ошибка», 1833, П.Мериме), времени и месте действия («Вечер накануне Ивана Купалы», 1830, Н.В.Гоголя; «Петербург», 1913–14, А.Белого) и т.д. В заглавии может содержаться эмоциональная оценка героев или описываемых событий, которая подтверждается («Леди Макбет Мценского уезда», 1865, Н.С.Лескова) или, наоборот, опровергается ходом повествования («Идиот», 1868, Ф.М.Достоевского). Заглавие — одна из «сильных позиций» текста. Даже во внешне нейтральных заглавиях присутствие автора всегда ощутимо. Именно поэтому заглавие становится для внимательного читателя первым шагом к интерпретации произведения. От того, насколько удачно бывает выбрано заглавие, во многом зависит судьба книги.

В аспекте исторической поэтики очевидны изменения типов заглавий, их роли в «диалоге» автора и читателя. Долгое время заглавие не воспринимается как значимый компонент структуры произведения и выполняет лишь техническую функцию «знака — обозначения» текста (древнеегипетские свитки, сакральные тексты Древнего Востока). В эпоху *Средневековья*, в особенности с появлением книгопечатания, роль заглавия резко возрастает. Развернутые заглавия с подробным перечнем перипетий сюжета и обязательным указанием жанра не только сообщают читателю максимум сведений о содержании произведения, но и заранее предупреждают его о том, «в каком «художественном ключе» будет вестись повествование» (Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 72–73). В новой литературе заглавие постепенно теряет свою описательность и дидактичность и становится более эстетически значимым. Для прозы 19–20 вв. наиболее характерными оказываются образные заглавия с усложненной семантикой (заглавия-аллюзии, *символы*, *метафоры*): «Игра в бисер», 1943, Г.Гессе; «Вся королевская рать», 1946, Р.П.Уоррена. Во многих случаях «из понятия «заглавие» только искусственно можно исключить имя автора» (Кржижановский, 4): писательское имя (если автор известен) и связанный с ним в сознании читающей публики комплекс литературных и культурно-исторических ассоциаций обогащают название произведения. Самые общие: заглавия: «мемуары», «письма», «истории» — обретают свою значимость, только соединившись с именами их создателей («Письма к сыну», 1774, Ф.Д.Честерфилда; «История моей жизни», 1791–98, Дж.Казановы). Особой, «знаковой» формой писательского имени является псевдоним.

Подзаголовок — дополнительные сведения о произведении, помещаемые непосредственно после заглавия. Появление подзаголовков — результат функционального расчленения дескриптивного заглавия эпохи традиционных жанров. Общая тенденция к минимализации заглавной конструкции приводит к усилению в ней образного начала и, как следствие, потере общей информативности. На помощь заглавию приходит подзаголовок, который берет на себя функцию основного носителя предметно-логической информации о тексте. Как правило, авторский подзаголовок сообщает читателю о жанрово-стилистических особенностях произведения («Отец семейства. Комедия в прозе», 1758, Д.Дидро; «Евгений Онегин. Роман в стихах», 1823–31, Пушкина). Нередко традиционный жанровый подзаголовок используется автором для того, чтобы подчеркнуть новаторство вновь созданного произведения, его творческий спор с устоявшимся литературным каноном. Такие, внешне нейтральные, подзаголовки в новом контексте неизбежно приобретают элемент оценочности («Вишневый сад. Комедия», 1904, А.П.Чехова; «Пастух и пастушка. Современная пастораль», 1971, В.П.Астафьева). Помимо указания на жанр, авторский подзаголовок может содержать сведения о тематическом составе произведения («За чем пойдешь, то и найдешь. Женитьба Бальзаминова», 1861, А.Н.Островского), источнике сюжета или рассказчике («Белые ночи. Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя», 1848, Достоевского), авторской трактовке описываемых героев и событий («Ярмарка тщеславия. Роман без героя», 1848, У.Теккерея).

Эпиграф (греч. epigraphē — надпись) — точная или измененная цитата из другого текста, предпосланная всему произведению или его части. Источниками эпиграфов могут быть тексты самого разного характера: афористика, произведения художественной или сакральной литературы, устного народного творчества, официальные документы, *мемуары*, автоцитаты. Как правило, строки, взятые «на эпиграф» (выражение Б.Пастернака), выполняют прогнозирующую функцию. Они еще до знакомства читателя с текстом сообщают о главной теме или идее произведения, ожидаемых сюжетных ходах, характеристике действующих лиц, эмоциональной доминанте (романы В.Скотта, Э.Хемингуэя). Произведению (или его части) может быть предпослано несколько эпиграфов, каждый из которых по-своему соотносится с основным текстом (эпиграфы к отдельным главам «Красного и черного», 1831, Стендаля; «Женщина французского лейтенанта», 1969, Дж.Фаулза). Эпиграф — это всегда текст в тексте, обладающий собственной семантикой и образной структурой. В некоторых случаях он вполне самодостаточен (эпиграф-пословица, поговорка или афоризм), чаще же выступает в роли знака — заместителя цитируемого текста. Он связывает вновь созданное произведение с источником цитаты. Один из характерных при-

меров такой связи — подключение произведения к определенной литературной традиции («Паломничество Чайльд-Гарольда», 1809–18, Дж.Байрона; «Последний сын вольности», 1831, М.Ю.Лермонтова). Но эпиграф может служить и литературно-полемическим целям («Повести Белкина», 1830, Пушкина). Появившись в эпоху позднего *Возрождения*, эпиграфы вплоть до конца 18 в. оставались относительно редким явлением. В широкий литературный оборот в начале 19 в. их ввели писатели-романтики.

Посвящение — указание лица, которому предназначается или в честь которого написано данное произведение. Возникнув в эпоху античности, посвящение на «протяжении многих столетий было почти обязательным «украшением» первого листа любой книги (как художественного, так и научного содержания). Торжественные и многословные восхваления важного лица являлись своеобразной данью, которую автор платил своим меценатам и покровителям. Большая часть таких посвящений носила откровенно «протокольный» характер и редко обладала самостоятельными художественными достоинствами. На рубеже 17–18 вв. семантика посвящений значительно усложняется. В литературный обиход входят посвящения, носящие предельно обобщенный, символический характер. Такие, нередко высокопарные, посвящения спародированы Свифтом в «Посвятительном послании Его королевскому Высочеству принцу Потомству», открывающем «Сказку бочки» (1704). Теоретики классицизма используют текст посвящения для изложения своих литературных взглядов (в посвящении к «Дону Санчо Арагонскому», 1650, Корнель излагает читателям особенности изобретенного им жанра «героической комедии»). Со временем посвящения приобретают более интимный характер, становятся выражением искренней дружбы и сердечной привязанности, нередко — особым знаком литературной преемственности (Тургенев посвящает «Песнь торжествующей любви», 1881, Флоберу; А.Белый книгу стихов «Пепел», 1909, — Н.А.Некрасову).

Предисловие — вступительное слово автора, предпосланное основному тексту произведения. По своему назначению предисловие отличается от *пролога* (греч. prologos — предисловие) — краткого описания событий, предшествующих тем, о которых идет речь в самом произведении. Начиная со времен Рабле предисловия были и до сих пор остаются популярной формой изложения автором творческих принципов, непосредственно реализованных в произведении. Выступая новатором в том или ином жанре или, наоборот, используя традиционный сюжет или прием, писатель считает необходимым подготовить читателя к смене «горизонта ожидания», адекватно воспринять авторское нововведение («Предисловие автора» к сказке «Король-Олень», 1762, К.Гоцци; «Введение в роман, или Список блюд на пиршестве» в «Истории Тома Джонса, найденыша», 1749, Филдинга). В некоторых случаях подобные концептуальные предисловия оказываются в истории литературы едва ли не более значимыми, чем сами произведения («Жермени Ласерте», 1865, братьев Гонкуров; «Портрет Дориана Грея», 1891, О.Уайлда). Предисловия могут создаваться уже после публикации произведения в целях полемики с критикой. Одним из известных в истории литературы предисловий-автокомментариев является «Предуведомление» Корнеля к повторному изданию трагикомедии «Сид» (1637). Отводя от себя нападки «академиков», драматург обосновывает в нем правомерность некоторых отступлений от правил «*трех единств*». Иногда автор предваряет текст книги рассказом об истории создания произведения, об источниках сюжета и его трансформации («Айвенго», 1820, В.Скотта). Особая группа предисловий — предисловия художественные, напрямую связанные с образным миром произведения. Как правило, они создаются авторами для того, чтобы ввести подставного рассказчика-маску (предисловие «От издателя» в «Повестях Белкина» Пушкина) или представить «внешнюю» (нередко эпатирующую читателя) точку зрения (предисловие за подписью доктора философии Джона Рэя к «Лолите», 1955, В.В.Набокова). Такие предисловия-мистификации намеренно подчеркивают дистанцию между реальным автором и создаваемой им эстетической реальностью, нередко обнажают авторскую иронию и сарказм.

Оглавление — система внутренних заглавий произведения. Подобно «внешнему» заглавию, форма и функции оглавления, его роль в организации читательского восприятия в процессе становления литературы существенным образом менялись. В эпоху сюжетной повествовательной литературы (до середины 19 в.) оглавление, как правило, представляло читателю последовательный перечень всех описываемых событий и нередко — авторский комментарий к ним («Путешествия Гулливера», 1726, Свифта; «Кандид», 1759, Вольтера). «Развернутое» оглавление, «высвечивающее» наиболее эффектные сцены, интриговало читателя, возбуждало в нем интерес к чтению книги и в то же время отчетливо передавало логику построения текста. В литературе 19–20 вв. традиционная функция оглавления как некоего путеводителя по тексту заметно ослабевает. Из вспомогательного, упорядочивающего внутреннюю структуру компонента текста оно становится смыслообразующим. Современное оглавление не только позволяет читателю заранее узнать, какие темы раскрываются в данном произведении и как они связываются в единое целое, но и нередко «укрупняет масштаб», переводит повествование из сюжетного плана в образно-символический («Тяжелые времена», 1854, Диккенса; «Берлин. Александрплац», 1929, А.Дёблина).

Послесловие — заключительное слово автора, которое печатается после основного текста произведения. Послесловие следует отличать от *эпилога* (греч. epilogos — послесловие) — повествования о том, как сложились судьбы героев после рассказанных в основной части произведения событий. Послесловия, как правило, не связаны с сюжетной стороной произведения и часто используются авторами для «внехудожественных целей» — объяснения своих эстетических или этических взглядов, полемики с критикой («Декамерон», 1350–53, Дж.Боккаччо; первая часть «Похождений бравого солдата Швейка», 1921–23, Я.Гашека). В целом по своим функциям послесловия сходны с авторскими предисловиями. В современной литературе они встречаются крайне редко.

Примечания — графически отделенные от основного текста произведения пояснения, необходимые, по мнению автора, для лучшего его понимания. В отличие от других рамочных компонентов примечания не имеют строго фиксированного положения в структуре текста. Они могут располагаться как в конце всего текста или его части в виде некоторой системы (что позволяет их рассматривать в совокупности как некий «микротекст») («Сатиры», 1729–31, А.Кантемира), так и в па-

раллельном тексту пространстве книги (т.наз. маргинальный комментарий) («Сказание о старом мореходе», 1798, С.Т.Колриджа). Тематический состав примечаний и выполняемые ими функции чрезвычайно разнообразны. Основное назначение авторского комментария — служить пояснением к тексту. В примечаниях могут содержаться сведения историко-этнографического характера, лингвистический комментарий, отсылки к документальным или литературным источникам. Однако авторский комментарий может преследовать и иные цели. Наличие комментария может свидетельствовать о присутствии в тексте иной, чем у повествователя или лирического героя, внешней точке зрения («Бахчисарайский фонтан», 1821–23, Пушкина, где примечания обнажают «несовпадение» романтического повествования и жизненных реалий). В сатирических произведениях примечания используются для создания особого «иронического контекста», усиливающего полемическую заостренность комментируемых мест («Орлеанская девственница», 1735, Вольтера; «Сказка бочки», 1704, Свифта).

Лит.: *Кржижановский С.Д.* Поэтика заглавий. М., 1931; *Арнольд И.В.* Значение сильной позиции для интерпретации текста // Иностранные языки в школе. 1978. № 4; *Мильчина В.А.* Поэтика примечаний // ВЛ. 1978. № 11; *Кожина Н.А.* В поисках гармонии: О заглавиях в лирике // Русская речь. 1986. № 6; *Она же.* Заглавие художественного произведения: Онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988; *Веселова Н.А.* Оглавление и текст (постановка проблемы) // Язык: Антропоцентризм и прагматика (сборник исследований по антропосемиологии). Киев; М.; Кривой Рог, 1995; *Чернец Л.В.* «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995; *Rothe A.* Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte. Fr./M., 1986.

А.В.Ламзина

РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) — организация, учрежденная на Первой Всесоюзной конференции пролетарских писателей в январе 1925 для объединения представителей пролетарской литературы, развития массового пролетарского литературного движения и критики буржуазных течений. Создание РАПП было связано с укреплением позиций «напостовцев», претендовавших на роль истинных проводников партийной линии в литературе. Однако после резолюции ЦК ВКП(б) от 18 июня 1925 обнаружилось противоречие между ортодоксальным «напостовством» и выработанной на более широкой основе политикой партии, в частности, по вопросу о консолидации сил в литературе и о бережном отношении к попутчикам. На Чрезвычайной Всесоюзной конференции *ВАПП* в феврале 1926 линия «левых ликвидаторов» (С.Родов, Г.Лелевич, И.Вардин) была признана ошибочной. Произошел раскол РАПП, «напостовское» меньшинство осталось на правах «идейного течения», а большинство, и среди них Л.Авербах (генеральный секретарь ВАПП и РАПП), Д.Фурманов, А.Фадеев, Ю.Либединский, В.Киршон, А.Селивановский, В.Ермилов и др., объединилось вокруг журнала «На литературном посту» (1926–32) и «РАПП» (1931–32). Лозунгами дня были объявлены учеба, творчество и самокритика. Прежнее настороженное отношение к наследию сменилось требованием «учебы у классиков». Вместе с тем, РАПП настаивает на исторической неизбежности гегемонии пролетарской литературы, которая познает мир с точки зрения пролетариата и воздействует на читателей в соответствии с задачами рабочего класса. В рапповской платформе преобладало смешение понятий эстетики, социологии, политики. В речи «Долой Шиллера!» на пленуме РАПП (1929) Фадеев объяснял преимущество реалистического метода, его отличие от *реализма* прошлого и *романтизма* тем, что пролетарский художник сможет и будет изображать рождение нового в старом, завтрашнего в сегодняшнем, борьбу и победу нового над старым. Вульгарный социологизм руководящих документов сочетался с теорией «живого человека», требованием психологизма, срывания масок с действительности. Одной из сторон деятельности РАПП были творческие дискуссии, посвященные выработке художественной платформы, проблеме *метода*, *стиля*, *жанров*. В них участвовали, наряду с теоретиками, состоявшие в РАПП писатели М.Шолохов, Фадеев, Ф.Панферов, В.Вишневский. Несмотря на то, что рапповцам принадлежал приоритет в выдвижении категории творческого метода, их догматический и политизированный подход привел к отождествлению метода с мировоззрением, а художественного образа — с иллюстрацией идеи. Стремясь превратить РАПП в «литературно-воспитательную организацию», ее лидеры выдвигали лозунг «ударник — центральная фигура литературного движения», требовали «одемьянивания» поэзии, внесения «плехановской ортодоксии» в критику. Важнейшее значение придавалось борьбе с литературными противниками — *«Перевалом»* и А.Воронским, Лефом, *конструктивизмом*, *ОБЭРИУ*. Политические ярлыки, групповщина и комчванство определяли отношения с другими группировками и ситуацию внутри организации. Против этих тенденций выступили писатели и критики «левой оппозиции» РАПП и последователи В.Переверзева. В 1930 они образовали группу *«Литфронт»*, в которую вошли А.Безыменский, Вишневский, И.Беспалов, Родов, Г.Горбачев, А.Зонин, М.Гельфанд. Неоднородная по составу и взглядам, группа не выдержала полемики с РАПП и распалась к 1931. В этот период РАПП, практически монополизировав литературную жизнь (вступление в нее в феврале 1930 лефовца В.Маяковского и конструктивистов Э.Багрицкого, В.Луговского), перестала соответствовать возложенной на нее ведущей роли. Возникла опасность превращения РАПП «из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости» (О перестройке литературно-художественных организаций: Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. // КПСС в резолюциях... М., 1971. Т. 5. С. 45). РАПП была ликвидирована, ее руководители (Авербах, А.Н.Афиногенов, Киршон, Фадеев, М.Чумандрин) вошли в число 50 членов организационного комитета создаваемого Союза советских писателей. Почетным председателем был избран М.Горький, председателем — И.Гронский, секретарем — В.Кирпотин. В ходе подготовки к съезду были проведены совещания оргкомитета на квартире Горького. На встрече 26 октября 1932 присутствовали члены Политбюро ВКП(б) во главе с И.В.Сталиным. Обсуждалось ключевое понятие устава Союза писателей — «метод *социалистического реализма*». В ноябре 1932 Оргкомитет провел совещание критиков, на котором рассматривались проблемы марксистско-ленинской эстетики и определение основного метода советской литературы. Проект устава Союза был опубликован 6 мая 1934. Формально Союз писателей являлся добровольной организацией, объединявшей всех литераторов, стоявших

на платформе советской власти и участвовавших в строительстве социалистической культуры. На практике он, подобно РАПП, имел возможность воздействовать не только на творческую, но на политическую, материальную, а порой и частную жизнь писателей. Первый съезд Союза писателей СССР проходил под председательством М. Горького с 17 августа по 1 сентября 1934.

Лит.: *Полонский В.П.* Очерки литературного движения революционной эпохи. 1917–1927. М.;Л., 1928; *Шешуков С.* Неистовые ревнители. М., 1970. *В.Н.Терёхина*

РАПСО́Д (греч. rhapto — сшиваю, слагаю и ode — песнь) — древнегреческий странствующий исполнитель эпических поэм (на праздничных пирах и состязаниях); расцвет творчества Р. приходится на 7–5 в. до н.э.. В отличие от *аэдов*, Р. не были импровизаторами, но декламировали нараспев без музыкального сопровождения уже закрепленный в устной или письменной традиции текст эпических поэм, особенно Гомера. В классическую эпоху Древней Греции (5–4 вв. до н.э.) искусство Р. стало частью театрального искусства и просуществовало до начала поздней античности (1 в. н.э.), приняв характер музыкальной мелодекламации.

«РАССЕ́РЖЕННЫЕ МОЛОДЫ́Е ЛЮ́ДИ» (англ. Angry young men) — группа британских драматургов и романистов: Кингсли Эмис (р. 1922), Джон Осборн (р. 1929), Ален Силлитоу (р. 1928), Джон Уэйн (р. 1925), Джон Брейн (1922–86) и др. — возникла в середине 1950-х и выразила мироощущение «поколения 50-х», его радикально-критическое или анархическое отношение к современному обществу. «Р.м.л.» заявили о себе публикацией авантюрного гротескно-сатирического романа Уэйна «Спеши вниз» (1953, рус. пер. 1960), герой которого после университета работает мойщиком окон, санитаром, шофером, и романом Эмиса «Счастливчик Джим» (1954, рус. пер. 1958), его герой — также выходец из низших слоев среднего класса, радикально настроенный университетский преподаватель (журналисты окрестили его «рассерженным молодым человеком», позаимствовав название автобиографической книги Л.А.Пола «Рассерженный молодой человек», 1951). Широкую известность «Р.м.л.» получили после постановки в 1956 в Лондоне пьесы Осборна «Оглянись во гневе» (1957, рус. пер. 1959), вызвавшей бурную реакцию зрителей и критики, «царапавшей, по замечанию одного из критиков, по нервам, как визг разбитого трамвая, скользящего на тормозах с высокой горы» (The illustrated London news. 1956. May 26. P. 610).

«Р.м.л.», возражавших против объединения их в группу, сближал протест против социального, сословного неравенства, ханжества, лжи, лицемерия общества, конформизма, власти денег. Их предлагали называть «новыми *университетскими умами*», имея в виду общую для них стихию комического. Они ввели в английскую литературу нового героя, более похожего на *антигероя*: молодого человека, как правило, с высшим, но не первоклассным, а провинциальным университетским образованием, имеющего после университета скромную должность. Он недоволен своим положением, отрекается, в силу обстоятельств или по своей воле, от той книжной культуры, к которой приобщился, разочарован в жизни и людях, отчаянно клянет все и вся, отвергает традиционные ценности английского общества, находится в разладе не только с окружением, но и с собой, его бунт против принятых норм поведения и морали, как правило, находит выражение в скандальных адюльтерах, шутовских эскападах, и главное — в яростных монологах. Но в конце концов он либо возвращается на «круги своя», обретает благополучие, как герой романа Брейна «Путь наверх» (1957, рус. пер. 1960), сочетающий бунт против «высшего общества» с конформизмом, либо довольствуется скромной участью, как герой Осборна. «Р.м.л.» свойственно острое чувство современности, они чутко уловили настроения и характерные особенности послевоенного поколения англичан. Эстетически им близки поэты «*Движения*» с их ориентацией на воспроизведение реального мира в его конкретных проявлениях, с их ироническим или саркастическим отношением к миру.

В конце 1950-х — начале 60-х «Р.м.л.» отошли от прежней тематики. Эмис и Брейн, как и их герои, предпочли путь коммерческого успеха, т.е. «благоденствие после гнева», как назвал свою статью писатель Р.Уильямс (Nation. N.Y., 1966. Vol. 203. № 21. P. 676– 677).

Лит.: *Ивашева В.В.* Английская литература: XX век. М., 1967; *Шестаков Д.* Современная английская драма: (Осборновцы). М., 1968; *Саруханян А.П.* Этапы общественно-политической жизни Великобритании и основные направления литературного развития // Английская литература, 1945–1980. М., 1987; *Allsop K.* The angry decade: A survey of the cultural revolt of the nineteen-fifties. L., 1958. *O'Connor W.V.* The University wits and the end of modernism. Carbondale, 1963. *Т.Н.Красавченко*

РАССКА́З — обозначение малого прозаического эпического жанра. Т.наз. «лирические Р.» приближаются к «*стихотворениям в прозе*» («Первая любовь», 1930, И.А.Бунина), но могут быть больше их по объему и выражать более широкую проблематику. Слова «Р.», «*повесть*», «повествование» изначально не имели жанрового значения и были в основном синонимичны. Значение «повествование» или вообще «история какого-нибудь события» слово «Р.» сохраняет и позднее. С ростом объема русских повестей в 1830-х возникают предпосылки для жанрового обособления Р. В 1840-е В.Г.Белинский уже отделял Р. и очерк как малые жанры от *романа* и повести. Но различие между Р. и повестью основывалось не столько на признаке объема текста, сколько на степени литературной обработанности сюжета: Р. считался более близким к не преобразованной творчески реальности. С 1830-х, и особенно со второй половины 19 в. распространяются «Р. из русской истории» — беллетризированное изложение исторических эпизодов либо биографий известных лиц. Таковы заслужившие одобрение А.С.Пушкина исторические Р. для детей А.О.Ишимовой, впоследствии — подобные им очерки, также называвшиеся Р., А.Н.Майкова А.С.Суворина, Н.С.Лескова, историков С.М.Соловьева, Н.И.Костомарова. Но были и Р., являвшиеся только *стилизацией* безыскусственного повествования, как правило, с рассказчиком, который устно излагает некое происшествие, реально имевшее место или выдаваемое автором за таковое. Белинский видел в «Герое нашего времени» (1839–40) М.Ю.Лермонтова три повести, очевидно, написанные Печориным, и два рассказа, т.е. историю Бэлы, якобы устно изложенную Максимом Максимычем и только потом записанную офицером-путешественником, и психологический этюд «Максим Максимыч» со сравнительно неразвитым сюжетом. Типичный Р. второй половины 19 в. — «Тупейный художник» (1883) Лескова, имеющий подзаголовок

«Рассказ на могиле». Признак объема окончательно утвердил как жанровый только А.П.Чехов, у которого малый и средний жанры внешне различаются четко, хотя и не по объему сюжета: его Р. нередко охватывают, как и повести, фактически историю целой жизни («Человек в футляре», 1898, «Ионыч», 1898, «Душечка», 1899, «Архиерей», 1902). Граница между Р. и повестью иногда достаточно неопределенна и у писателей *Серебряного века* (Л.Н.Андреев). В советской литературе были произведения небольшого объема с установкой на весьма широкое содержание: Р. или короткая повесть А.Г.Малышкина «Падение Даира» (1923) — такая же попытка возродить героический эпос, как повесть А.С.Серафимовича «Железный поток» (1924). Р. «Судьба человека» (1956) М.А.Шолохова литературовед Л.Г.Якименко назвал «Р.-эпопеей». В 20 в. классик Р. — Бунин; преимущественно в жанре Р. проявили себя И.Э.Бабель, К.Г.Паустовский, В.М.Шукшин, Ю.П.Казаков, сатирики и юмористы Тэффи, А.Т.Аверченко, М.М.Зощенко.

На Западе Р. соответствует *новелла*. Ее считают разновидностью Р., отличающейся острым, часто парадоксальным сюжетом, композиционной отточенностью, отсутствием описательности. Сложился жанр в Италии в эпоху *Возрождения*. Сто новелл насчитывает «Декамерон» (1350–53) Дж.Боккаччо. Новеллы писали Маргарита Наваррская, М.Сервантес и др.. Признанные мастера жанра в 19 в. — Э.Т.А.Гофман, П.Мериме, Э.А.По, позднее Г.де Мопассан, О.Генри, Л.Пиранделло, Брет Гарт, Дж.Лондон, С.Цвейг. В английском языке термину «Р.» синонимично понятие «short story».

Лит.: *Эйхенбаум Б.* О. Генри и теория новеллы // Он же. Литература. Л., 1927; *Виноградов И.А.* О теории новеллы // Он же. Вопросы марксистской поэтики: Избр. работы. М., 1972; *Нинов А.* Современный рассказ. Л., 1969; Русский советский рассказ: Очерки истории жанра. Л., 1970; *Крамов И.* В зеркале рассказа. М., 1979; *Лужановский А.В.* Выделение жанра рассказа в русской литературе. Вильнюс, 1988; *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. Göttingen, 1991. *С.И.Кормилов*

«РАСТРЁПАННЫЕ» (ит. Scapigliatura от scapigliare — растрёпывать) — группа итальянских художников и писателей в Милане и Турине в 1860-е, выступавшая против традиционных литературных и художественных вкусов и условностей. Понятие «Р.» возникло из названия романа Клето Арриги «Скапильятура и 6 февраля» (1862) о событиях миланского восстания 1853 против австрийцев. «Р.» отвергали романтические каноны Рисорджименто (эпоха национально-освободительной борьбы в Италии с конца 18 в. до 1870), хотя этот протест также облекался в романтическую форму. Группа «Р.» просуществовала до 1890-х. Творчество «Р.» представлено романами И.У.Таркетти «Благородное безумие» (1867) «Незнакомка» (1869), «Фантастические рассказы» (1869) с описанием смерти и страданий. Причудливые фантастические картины возникают также в сборнике К.Досси «Капли чернил» (1880), в его сатирических книгах «Человеческие портреты» (1873–85). Приемы Гофмана и По сочетаются у «Р.» с натуралистическим изображением жизни, как в поздних романах Арриги «Нана в Милане» (1880), «Счастливые подонки» (1885). Экспериментальный метод «Р.» оказал влияние на дальнейшее развитие итальянской литературы.

Лит.: *Mariani G.* Storia della Scapigliatura. Roma-Caltanissetta, 1967. *А.Н.*

РЕАЛИ́ЗМ (позднелат. realis — вещественный, действительный) — один из основных художественно-творческих принципов (*методов*) литературы и искусства 19–20 вв., осознававшийся как воспроизведение подлинной сущности первичной реальности, общества и человеческой личности. Термин «Р.», однако, не стал общепризнанным; польские литературоведы применяют к соответствующей литературе философский термин «позитивизм». Высказываются сомнения и относительно правомерности самого понятия Р.: «Как можно утверждать, что какое-то художественное направление более близко, чем другие, отображает реальность, если мы, по сути, не знаем, что такое реальность?» (Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997. С. 253). Некоторые филологи избегают пользоваться термином «Р.» как дискредитированным официальным советским литературоведением.

В средние века слово «Р.» имело специфическое богословско-философское значение. Р. противопоставлялся номинализму, для которого реальна только единичная вещь, а универсалии (общие понятия) — лишь основанное на сходстве вещей обобщение в понятии. Для Р. же универсалии существуют реально и независимо от сознания, объективно. Это разграничение было актуализировано в начале 20 в. Когда Вяч.Иванов («По звездам», 1909) выдвигал лозунг a realibus ad realiora (от реального к реальнейшему), требуя сочетания «верности вещам» с теургическим назначением искусства, что давало в результате «реалистический символизм», он фактически сближал средневековое значение слова «Р.» с выработанным в 19 в., и превалирующим оказалось первое. Общеэстетическое понятие Р. начало складываться на рубеже 18–19 вв. Термин «Р.» использовал Ф.Шиллер, противопоставивший «идеалистов» и «реалистов» в связи с проблемой: должно ли искусство воплощать идеал красоты и нравственности или, сохраняя идеал как меру и образец, стремиться к воплощению реального мира, даже если он находится в противоречии с идеалом («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795–96). Дилемма относилась не только к новейшему искусству. Жан Поль (И.П.Рихтер) в 1804 писал, что «Сервантес, быть может, менее сознательно, чем Шекспир, проводит юмористическую параллель между реализмом и идеализмом, между душой и телом пред ликом бесконечного уравнения» (Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 150).

В.Г.Белинский, став теоретиком *натуральной школы*, пользовался термином «натуральность», но не «Р.». А.И.Герцен его употреблял в философском смысле — как материализм и эмпиризм. В литературоведческом смысле впервые использовал термин «Р.» П.В.Анненков в «Заметках о русской литературе 1848 года» (Современник. 1849. № 1), имея в виду «натуральную школу». Термин «Р.» перенял позднее А.В.Дружинин. Н.А.Добролюбов использовал его при анализе поэзии А.С.Пушкина и И.С.Никитина, но скорее в смысле восприятия реальности, чем принципа ее творческого воссоздания («жизненный реализм»); Д.И.Писарев в 1860-е назвал «реалистами» не писателей, а людей практической складки типа тургеневского Базарова, далеких от всякого искусства. В 1860-е термин «Р.» прочно закрепился в русском литературном сознании. Углубленное его понимание обнаружили Ф.М.Достоевский и М.Е.Салтыков-Щедрин. 11 декабря 1868 Достоевский писал А.Н.Майкову: «Совершенно

другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает. Ну не ничтожен ли Любим Торцов в сущности, — а ведь это все, что только идеального позволил себе их реализм... Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случавшихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты». Достоевский, т.о., выделяет объясняющую и прогностическую функции Р. В письме к Н.Н.Страхову 26 февраля 1869 он утверждал необходимость небанального взгляда на реальность. «Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив. В каждом нумере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они факты». Свой «фантастический реализм» Достоевский считал Р. «в высшем смысле», изображающим глубины человеческой души.

Салтыков-Щедрин четко заявил о Р. как о господствующем направлении в современной русской литературе (вторая статья «Петербургские театры», 1863). Л.Н.Толстой, признававший почти исключительно реалистическое искусство в жизнеподобных формах, резко осуждавший драматургию Шекспира за неправдоподобие, избегал термина «Р.» вследствие того, что он сопутствовал французскому *натурализму*.

Н.В.Шелгунов выступил с концепцией «народного Р.» и «аристократического», напр. тургеневского. Эта вульгаризация впоследствии выразилась в терминах «пролетарский Р.» (первое зафиксированное словоупотребление у А.В.Луначарского — журнал «Вестник жизни». 1907. № 1) и «буржуазный Р.»; по аналогии с последним в 1932 было произведено понятие «*социалистический Р.*», первоначально предполагавшее, как было в первых представлениях о Р. вообще, особую тематику и только потом распространенное на всю официальную *советскую литературу*. Кризис Р. от лица *символизма* провозгласил еще в 1892 Д.С.Мережковский («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»).

21 сентября 1850 Ж.Юссон, писавший под псевдонимом Шанфлёри и с середины 1840-х говоривший о Бальзаке как о своем учителе, в статье о живописце Г.Курбе впервые во Франции употребил термин «Р.» В 1856–57 Л.Э.Э.Дюранти выступает с теоретической декларацией Р. в журнале «Реализм»; в 1857 сборник «Реализм» выпустил Шанфлёри. Как и название «натуральная школа», наименование Р. было дано приверженцам новой, более приземленной французской литературы ее противниками, но принято и переосмыслено в положительном смысле. Имелось в виду освоение новых предметов, ранее считавшихся недостойными искусства, — «натуры», «реальности», как она есть. Персонажами произведений становились выходцы из социальных низов, преимущественно городских, но поначалу и крестьяне. Фактически в обоих случаях, русском и французском, объединялись ранний Р. и ранний натурализм. Плодовитый романист Шанфлёри был скорее натуралистом, изображавшим бытовые ситуации и жизнь претенциозных буржуа, хотя сохранил пристрастие к сентиментальным сценам и добродетельным типам.

В 20 в. Р. и его теория остаются в центре внимания преимущественно русских, затем советских литераторов. Критики 1910–20-х много говорили о нео-, или новом, Р. Сначала речь шла просто о новом поколении реалистов (А.Н.Толстой, М.М.Пришвин, Е.И.Замятин, С.Н.Сергеев-Ценский, И.С.Шмелев и др.), но имелось в виду и использование неореалистами некоторых художественных находок модернистов, — вообще осовременивание литературы. Одно из центральных понятий критики 1920-х — синтез. Тогда же предлагаются термины для обозначения обновленного Р. как доминирующего художественного принципа, причем нередко они применялись к отнюдь не реалистическому искусству: ультрареализм (теоретик *ЛЕФ*а Н.Ф.Чужак), дубльреализм (конструктивист И.Л.Сельвинский), тенденциозный Р. (В.В.Маяковский), динамический Р. (критики группы «*Перевал*»). В конце 1920-х теоретики *РАПП*, отбросив всякое различие между марксистской философией и художественной литературой, перенесли в нее понятие «метод» в значении основного содержательного принципа (ранее слово «методы», во множественном числе, обычно означало приемы, средства достижения неких результатов, главным образом стилистических) и стали призывать к созданию художественных произведений методом диалектического материализма. После ликвидации РАПП и было создано тоже идеологизированное, но все-таки литературное понятие «социалистический Р.». Классический Р. для отличия от соцреализма получил в 1930-е, соответственно концепции М.Горького, наименование «критический», хотя положительного содержания в творчестве многих писателей 19 в., считавшихся реалистами, не меньше, чем социально-критического. Вскоре почти все признававшееся в СССР искусство было объявлено реалистическим. Утверждались понятия «Р. эпохи *Возрождения*», «Р. эпохи *Просвещения*». Литература этих эпох практически в полном объеме считалась реалистической, но и *классика* других времен, начиная с античности — тоже. Причина состояла не только в гипертрофии понятия «Р.», но и в отсутствии общепризнанной убедительной теории. Литературоведы руководствовались формулой Ф.Энгельса из письма к М.Гаркнесс (начало апреля 1888): «На мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах». Этому критерию, по Энгельсу, вполне отвечало творчество Бальзака, Р. которого «проявляется даже независимо от взглядов автора» (тезис, давший почву для дискуссии 1930-х, в общем сводившейся к схоластическому выяснению того, что важнее: метод или мировоззрение). «Бальзак, которого я считаю гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего, в своей «Человеческой комедии» дает нам самую замечательную реалистическую историю французского общества», — констатировал Энгельс. Это понимание Р. подходило к его «критической» разновидности 19 в.; для предыдущих эпох была признана достаточной та или иная ориентация на реальность. М.М.Бахтин в 1946 защитил диссертацию «Рабле в истории реализма» и никогда не отказывался от признания существования Р. во все времена, так же как А.Ф.Лосев или О.М.Фрейденберг. Специалисты по литературам разных эпох только искали специфические черты их «Р.».

О Р. высказывались зарубежные писатели 20 в., особенно оказавшиеся в сфере советского влияния. Своеобразную теорию выработал Б.Брехт, признававший социалистический Р., но не его героическую тематику (против героики как противоестественной для человека крайности он высказывался в пьесе «Жизнь Галилея», 1938–39). Однако он напрямую связывал Р. в жизни и Р. в искусстве. «Для того чтобы были возможны реалистические тенденции, половинчатый реализм, натурализм, то есть механический, мистический, героический реализм, господствующий класс еще должен иметь достаточно разрешимых задач крупного масштаба», — писал Брехт в 1940. Р. усматривается им не только в 19 в., а в 19 не у всех реалистов; из их числа, как и у советских официозных авторов, исключается Достоевский: «Братья Карамазовы» не есть произведение реалиста, хотя в нем содержатся реалистические детали, ибо Достоевский не заинтересован в том, чтобы поместить причины изображаемых им процессов в радиусе практического действия общества, он явно старается обойти их... «Дон Кихот» Сервантеса — реалистическое произведение, ибо оно показывает обреченность рыцарства и рыцарского духа» (Брехт Б. О литературе. М., 1977. С. 213, 214, 217).

Во время дискуссии о Р. в апреле 1957 обосновывалась концепция конкретно-исторического характера классического Р. (напр., В.М.Жирмунским), который был отнесен к 19 в. В.В.Виноградов на основании слабой выраженности приемов социально-речевой, профессиональной, жаргонной и народно-областной типизации в стиле Пушкина, по сути, предложил считать реалистической только послепушкинскую литературу, но литературоведами поддержан не был (Проблемы реализма в мировой литературе: (Материалы дискуссии...). М., 1959). Родоначальниками русского «критического» Р. признавались Пушкин и А.С.Грибоедов, даже И.А.Крылов-баснописец, французского — Стендаль и Бальзак, английского — Диккенс. Почти не учитывалось принципиально важное значение *классицизма* и *романтизма* даже для зрелого творчества первых русских писателей-классиков 19 в.; романтизма — для французских; просветительско-сентиментальной традиции для Диккенса. В.В.Набоков категорически возражал против признания Гоголя реалистом. Действительно, «натуральная школа», которую Белинский и Чернышевский объявили гоголевской, поняла его крайне упрощенно, главным образом с точки зрения сниженного предмета изображения, а не специфической художественной «модели мира». Но советские догмы практически не встречали сопротивления. В 1970-е В.В.Кожинов предпринял попытку сдвинуть стадии развития русской литературы, исходя из концепции исторической отсталости России. Пушкин и Гоголь рассматривались как писатели возрожденческого типа, романтик Лермонтов из поля зрения автора выпал, т.к. романтизм виделся только в зрелом творчестве Достоевского, сравнившегося с В.Гюго, а его раннее творчество относилось к *сентиментализму*. Критическими реалистами оказывались лишь второстепенные прозаики 1860–70-х.

На исходе 20 в. выдвигались предположения расширить рамки романтизма и перенести это понятие на ряд писателей, считавшихся реалистами, в т.ч. западных прозаиков 20 в., но и это потеснение одного традиционного понятия другим традиционным не привело к решению проблем. В 1960-е советское литературоведение отвергло концепцию «Р. без берегов», сформулированную французским марксистом-ревизионистом Р.Гароди, как растворяющую Р. в *модернизме*, но в 1970-е выдвинуло теорию социалистического Р. как «исторически открытой системы», формально адогматическую, признающую условные художественные средства, но фактически увековечивающую социалистический Р. даже вопреки учению о грядущем построении коммунизма; по сути дела это было лишь вариантом «Р. без берегов». Однако новейшее литературоведение не возражает против романтизма «без берегов», от Жуковского до Маяковского и далее вплоть до конца 20 в.

В русле реалистической традиции пребывают автор «Тихого Дона» (1928–40) М.А.Шолохов и А.И.Солженицын. И.А.Бунин отдал дань символизации, несмотря на враждебное отношение к символизму. Творчество А.А.Ахматовой, В.В.Маяковского, О.Э.Мандельштама, С.А.Есенина, Б.Л.Пастернака, М.И.Цветаевой, М.А.Булгакова, А.П.Платонова, В.В.Набокова в плане основных творческих принципов представляет собой разные виды синтеза тех или иных тенденций, в т.ч. реалистических. Во многом это относится и к западным литераторам 20 в., где Р. сочетается с мифологизмом, где возникли два весьма непохожих друг на друга «*магических Р.*». Употребление термина «Р.» часто весьма условно. Однако более убедительного термина хотя бы для обозначения классики 19 в. не предложено. Современный теоретик заключает: «Изгонять из литературоведения слово «реализм», снижая и дискредитируя его смысл, нет никаких оснований. Насущно иное: очищение этого термина от примитивных и вульгаризаторских напластований» (Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 362).

Более или менее очевидно, что Р. предполагает художественный историзм (воплощенное в образах представление о действительности как закономерно, поступательно развивающейся и о связи времен в их качественных различиях) и художественный детерминизм (обоснование того, что происходит в произведении, выводимое из социально-исторических обстоятельств, непосредственно показанных, так или иначе затронутых либо подразумеваемых). Художественный детерминизм — это не просто наличие типических характеров и обстоятельств, а их типическая связь. Он бывает не только социальным, но и собственно историческим (действующим для разных или всех общественных слоев), психологическим и социально-психологическим, природным, вплоть до «мифологического», если иметь в виду некие архетипические основы воспроизводимого сознания и бытия. Различные виды историзма и детерминизма, их взаимодействие, их направленность на более или менее широкий объект позволяют разрабатывать типологию Р. как метода, основного содержательного принципа, а не только как направления — по неким другим признакам: тематическим, идеологическим, стилистическим. Не отвечающие этим художественным критериям, но ориентированные на воспроизведение наличной реальности литературные явления предпочтительнее характеризовать с помощью термина «реалистичность». Многие произведения эпохи Возрождения и особенно Просвещения обладают качеством реалистичности, ни в каком смысле не принадлежа к Р. Стремясь к адекватному постижению реальности и, в большинстве случаев (но отнюдь не обязательно), прибегая к жизнеподобным формам,

Р. создает у читателя иллюзию этой реальности. О сложности освоения реалистических принципов изображения говорит само по себе достаточно позднее возникновение Р. Вместе с тем он эволюционирует, обновляется и обнаруживает большую выживаемость в весьма различных социально-исторических условиях.

Лит.: Литературные манифесты французских реалистов / Ред., вступ. ст. М.К.Клемана. Л., 1935; *Лукач Г.* К истории реализма. М., 1939; Реализм и художественные искания XX века. М., 1969; Проблемы типологии русского реализма / Под ред. Н.Л.Степанова. М., 1969; *Фридлендер Г.М.* Поэтика русского реализма: Очерки о русской литературе XIX века. Л., 1971; Развитие реализма в русской литературе / Ред. У.Р.Фохт и др. М., 1972–74. Т. 1–3; *Николаев П.А.* Реализм как творческий метод: (Историко-теоретические очерки). М., 1975; *Кормилов С.* Реализм: причины и следствия // Лит. учеба. 1981. № 3; *Он же.* Теоретические аспекты художественного историзма // Проблема историзма в русской советской литературе. 60–80-е годы. М., 1986; *Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. 2-е изд. М., 1989; *Aust H.* Literatur des Realismus. 2 Aufl. Stuttgart, 1981; *Müller U.* Realismus Begriff und Epoche. Freiburg, 1982.

С.И.Кормилов

РЕА́ЛИЯ (позднелат. realis — вещественный, действительный) — предмет, явление, понятие (в т.ч. мифологическое), принадлежащее истории, культуре, бытовому укладу того или иного народа, государства, упоминание которого в тексте художественного произведения позволяет подчеркнуть специфику и самобытность жизни и сознания этого народа. В число Р. входят также слова и словосочетания, обозначающие подобные предметы, понятия, явления, а также *пословицы*, *поговорки*, присловия, *афоризмы*, лингвистически усиливающие национальную, общественно-историческую, культурную специфику, отраженную в литературе. Р. служат «вещественными доказательствами», приметами места и времени действия в художественном произведении и акцентируют значимость этих примет. В литературе тесно связаны с *предметным миром*, *пейзажем*, стилистическими аспектами повествования (прежде всего с лексикой) и более опосредованно — с *сюжетом*. Существует несколько видов Р.: 1) исторические как признаки исторической эпохи; 2) общественные (звания, профессии, должности, организации, единицы административного деления); 3) культурные и фольклорно-мифологические; 4) этнографические и географические как средства создания *местного колорита*; 5) бытовые (одежда, жилье, пища, утварь, орудия труда, обычаи, увеселения).

При *переводе* литературных произведений на другой язык передача Р. часто вызывает затруднения и требует эрудиции и «фоновых знаний» — представлений об объекте изображения и том, что его окружает. Р., не имеющие эквивалентов в языке переводчика, приобретают характер терминов и при переводе заимствуются и транслитерируются (фр. chalet — «шале», нем. Kaiser — «кайзер», англ. football — «футбол», транслитерация русского «мужик» в разных языках); возможны также поиск *синонимов* в языке переводчика (англ. dandy — рус. «щеголь») и описательный перевод иностранного слова (ит. mozzarella — свежий сыр из молока буйволицы).

Лит.: *Хализев В.Е.* Художественный мир писателя и бытовая культура (на материале произведений Н.С.Лескова) // Контекст-1981. М., 1982; *Кирсанова Р.М.* Розовая ксандрейка и прадедамовый платок. Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX в. М., 1989; *Топоров В.Н.* Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентрической перспективе // Он же. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

О.В.Соболевская

«РЕ́ВЕЛЬСКИЙ ЦЕХ ПОЭ́ТОВ» — русское литературное объединение. Основано 15 октября 1933 в значительной мере на базе уже существовавших в Таллине (Ревеле) русских литературных кружков при участии переехавших в столицу Эстонии членов «*Юрьевского цеха поэтов*», который послужил образцом создании нового объединения. Возглавлял «Р.ц.п.» поэт П.Иртель. Вначале «Р.ц.п.» формально считался отделением русского Литературного кружка в Ревеле, хотя фактически с самого начала был вполне самостоятельной организацией ревельской русской творческой молодежи. Цех представлял собою «закрытый кружок лиц, пишущих стихи... По замыслу инициаторов, Ц<ех> П<оэтов> должен был явиться местом работы над стихосложением, школой поэтики и самокритики», в нем предусматривался «взаимный критический разбор» произведений членов цеха, «знакомство с современной поэзией» (Цех поэтов // Новь. Таллин, 1934. Сб. 6. С. 77). Кружок включал «активных членов», членов-корреспондентов и гостей. Новые члены принимались голосованием. «Активными членами» цеха считались Е.Базилевская, И.Борман, К.Гершельман, Ю.Иваск, Иртель, Б.Нарциссов, М.Роос и В.Тагго-Новосадов. Из членов-корреспондентов известны В.Булич из Хельсинки и Д.Сидоров из Белграда. Цех поддерживал связи с пражским «*Скитом поэтов*» и хельсинкским кружком русских литераторов «*Светлица*». Участниками объединения издавались сборники «Новь» (№ 6 и 7. 1934). Члены «Р.ц.п.» по предложению Союза эстонских писателей приняли участие в переводе с эстонского языка на русский рассказов для антологии эстонской прозы, которая готовилась к печати в Москве, но так и не вышла в свет. Члены цеха выступали на вечерах, устраиваемых Литературным кружком, а 4 мая 1935 провели свой концерт-бал в зале Клуба Черноголовых в Таллине. «Р.ц.п.» распался в конце 1935 из-за внутренних разногласий, связанных с подготовкой к печати восьмого сборника «Нови». Из цеха в знак протеста против действий редактора «Нови» Иртеля вышли Иваск. Гершельман, Борман, Нарциссов и Тагго-Новосадов. После этого кружок прекратил существование.

Лит.: *Нарциссов Б.* Цехи русских поэтов в Эстонии // Новое русское слово. 1980. 29 февр.

С.Г.Исаков

РЕГИОНА́ЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУ́РА, областническая литература — условный термин, определяющий произведения писателей, концентрирующих свое внимание на изображении определенной местности (обычно сельской) и людей, ее населяющих. Одной из первых среди писателей-регионалистов была Мария Эджуорт (1767–1849), автор ирландских романов «Замок Рэкрент» (1800), «Белинда» (1801); «Вдали отечества» (1809). К Р.л. относят серию Уэссекских романов и повестей Томаса Гарди (1840–1928), романы об индустриальных городах графства Стаффордшир, в Англии Арнолда Беннетта (1867–1931). В США «литература *местного колорита*», или Р.л., начиналась с О.Лонгстрита (1790–1870), Дж.Хупера (1818–53), Дж.Гарриса (1814–69) и достигла расцвета в 1860-е в книгах Росса Брауна (1834–80), Сарры Орн Джуэтт (1849–1909) и Мэри Мэрфи (1849–1922). В Италии романы и повести о патриархальной жизни сардинских крестьян писала Грация Деледда (1871–1936). О жизни в Галисии (северо-западная Испания) создала романы Эмилия Пардо Басана

(1852–1921). Жан Жионо (1895–1970) запечатлел жизнь Французского Прованса. Сербский писатель Иво Андрич (1892–1975) посвятил свои произведения прошлому Боснии. К Р.л. могут быть отнесены многие писатели, пишущие о родной стране и ее истории (писатели-южане в США, в т.ч. У.Фолкнер с его романами о вымышленном округе Йокнапатофа).

В немецкой и австрийской литературах к Р.л. причисляются писатели, выступившие после 1848 и писавшие о немецких землях: Т.Штром (1817–88) — о Шлезвиг-Гольштейне, В.Раабе (1831–1910) — о Брауншвейге. Идеализация быта немецкой провинции, отдельных местностей и деревень, наблюдаемая в творчестве Л.Гангхофера (1855–1920), А.Бартельса (1862–1944), Г.Френсена (1863–1945), получила название «*литературы родной стороны*». К русской Р.л. могут быть отнесены книги В.И.Даля, А.И Левитова, Ф.М.Решетникова, Д.Н.Мамина-Сибиряка и некоторых писателей советской эпохи (В.Я.Шишков, П.П.Бажов, В.И.Белов и др.). *А.Н.*

РЕДАКТИ́РОВАНИЕ литературное (лат. redactus — подготовленный, приведенный в порядок) — составная часть издательского процесса, связанного с подготовкой рукописи произведения к печати. Включает в себя внесение необходимых фактических и стилевых корректив (с согласия автора). В советское время редактор выступал как цензор, отвечавший за все стороны произведения, в т.ч. и его идеологическую «выдержанность». Степень редакторского вмешательства в текст рукописи зависит от ее характера, жанра, уровня готовности, мастерства и таланта автора. Процесс Р., начинающийся с внимательного чтения, носит творческий характер. Важнейшим элементом Р. является правка, связанная с устранением погрешностей, неясностей, ошибок, стилевых и языковых неточностей, повторений, с унификацией понятий, собственных имен. Функции и характер редакторской работы могут быть различны, что определяется позицией самого автора. Многое зависит от опыта, одаренности, художественного вкуса редактора. Он может выступать как своеобразный помощник начинающего автора, способствующий его утверждению в литературе. Известный американский редактор Максуэлл Перкинс сделался фактически «крестным отцом» прозаика Томаса Вулфа (1900–38), помогая ему избавляться от многословия, умело сокращая его поначалу громоздкие рукописи. В дальнейшем Вулф сделал его своим душеприказчиком, который после кончины писателя разбирал и публиковал материалы его архива. Перкинс как редактор давал ценные творческие советы и другим большим мастерам — Э.Хемингуэю, Ф.С.Фицджералду. Свою повесть «Старик и море» Хемингуэй посвятил памяти двух своих редакторов: Перкинса и Ч.Скрибнера.

Лит.: *Чуковская Л.* В лаборатории редактора. 2-е изд. М., 1963; Редактирование отдельных видов литературы / Под ред. Н.М.Сикорского. М., 1973; *Мильчин А.Э.* Методика и техника редактирования текста. М., 1980; *Сикорский Н.М.* Теория и практика редактирования. 2-е изд. М., 1980; *Свешникова И.К.* Технология редакционно-издательского дела. М., 1995; *Berg A.* Max Perkins: Editor of genius. N.Y., 1978; *Scribner Ch.Jr.* In the company of writers: A life in publishing. N.Y., 1991. *Б.А.Гиленсон*

РЕДА́КЦИЯ (фр. rédaction от лат. redactus — приведенный в порядок) — текст литературного произведения, возникший в результате переработки произведения автором или другим лицом. Если в древней литературе Р. — это в основном отражение жизни произведения в веках, то в новой литературе — это прежде всего процесс его создания, отражающий творческую *волю автора*. Произведения писателя в процессе создания нередко проходят через несколько Р. Так, роман «Воскресение» (1899) Л.Н.Толстого имел шесть Р., а «Крейцерова соната» (1891) — девять. Повесть «Холстомер», почти законченная в 1863, была в значительной мере заново написана Толстым в 1885. Известны ранние, черновые Р. первого тома «Мертвых душ» (1842) Н.В.Гоголя, не публиковавшиеся автором. Однако писатели порой склонны значительно перерабатывать свои уже опубликованные произведения, создавая их вторую и даже третью Р. В трех опубликованных Р. существуют «Заговор Фиеско» (1783, 1784 и 1785) Ф.Шиллера, «Искушение Св.Антония» (1849, 1856 и 1874) Г.Флобера, роман «Сестры» (1922, 1925 и 1943) А.Н.Толстого, в двух — «Тарас Бульба» (1835) и «Портрет» (1835 и 1842) Гоголя, «Мистерия-буфф» (1918 и 1921) В.В.Маяковского, роман «Петербург» (1913–14 и 1922) А.Белого, «Фауст» (1808–31) И.В.Гёте (т.наз. «Пра-Фауст», 1773–75). Понятие Р. всегда предполагает законченность изменений, внесенных автором в текст на определенном этапе работы. Изменения могут охватывать весь основной замысел, в романе может быть изменен *сюжет*, *фабула* (так, в одной из Р. «Войны и мира», 1863–69, Л.Толстого князь Андрей Болконский выздоравливает), или изменению может подвергнуться не весь текст, а лишь его часть, иногда небольшая (повесть Л.Толстого «Дьявол», 1889–90, имеет две равноправные Р. конца). Значительная авторская переработка, граничащая с созданием нового произведения, не отменяет его первой Р. Однако не всегда изменения обусловлены творческими исканиями писателя; они могут быть вызваны необходимостью приспособления произведения к требованиям цензуры, печатного органа, изменившего миросозерцание автора. А.С.Пушкин в 1825 переработал лицейские Р. своих стихов, а В.Ф.Одоевский в 1862 — «Русские ночи» (1844). Иногда авторская и редакторская работа не сосредотачиваются в одном лице: Р. первого издания сборника стихов Ф.И.Тютчева осуществил И.С.Тургенев. Выявление подлинно авторского текста в его окончательной Р. путем сопоставления источников составляет задачу научной «критики текста» (*текстологии*).

Лит.: *Томашевский Б.В.* Писатель и книга: Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959; *Лихачев Д.С.* Текстология: На материале русской литературы X–XVII вв. 2-е изд. Л., 1983. *Т.Г.Петрова*

РЕДЕРЕ́ЙКЕР (голл. rederijkers) — любитель литературы и театра в средневековых Нидерландах. Р. объединялись в общества цехового типа (т.наз. камеры риторов, или камеры Р.: «Дикая Роза» в Амстердаме, «Фонтан» в Генте). Первоначальные (14 в.) функции Р. — сочинение стихов и пьес, исполнение их во время турниров. Позже, выйдя за эти рамки и опираясь на фольклор, Р. внесли заметный вклад в развитие единого национального языка и литературы, заложили основы национального театра. Деятельность Р. исчерпала себя к 16 в., хотя формально культивировалась до 19 в.

РЕЛИГИО́ЗНО-ФИЛОСО́ФСКИЕ СОБРА́НИЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУ́РГЕ — встречи Церкви с представителями «нового религиозного сознания» с целью устранения между ними отчуждения. Идея Р.-ф.с. появилась у Д.С.Мережковского и З.Н.Гиппиус осенью 1901 г.: «Определенно мысль наша приняла такую форму: создать открытое, по возможности официальное, общество людей религии и философии, для свободного обсуждения вопросов Церкви и культуры» (Гиппиус-Мережковская З.Н. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 90). Связь с церковными кругами Мережковские имели через В.В.Розанова. 8 октября 1901 «членов-учредителей» Р.-ф.с. — Мережковского, Д.В.Философова, Розанова, В.С.Миролюбова, В.А.Тернавцева — принял Обер-прокурор Св. Синода К.П.Победоносцев и «полуофициально» разрешил Р.-ф.с. В тот же вечер инициаторов благословил митрополит Санкт-Петербургский Антоний (Вадковский). Успеху этой миссии способствовал В.М.Скворцов. Совет Р.-ф.с. состоял из пяти членов: епископ Ямбургский Сергий (Страгородский) — постояннный председатель, Тернавцев — чиновник Св. Синода, казначей, Розанов, Мережковский, Миролюбов — редактор «Журнала для всех». Они же были и членами-учредителями, к которым принадлежали также архимандрит Сергий — ректор Санкт-Петербургской духовной академии, А.В.Карташев, В.В.Успенский, Скворцов — редактор «Миссионерского обозрения», М.А.Новоселов — редактор-издатель «Религиозно-философской библиотеки», Гиппиус, Философов, Н.М.Минский, П.П.Перцов, Е.А.Егоров — секретарь Р.-ф.с. Собрания имели строго фиксированных членов, и присутствия публики на них не полагалось. Р.-ф.с. пользовались популярностью, и их посещали А.Н.Бенуа, А.А.Блок, В.Я.Брюсов, И.Е.Репин и др. Первое заседание Р.-ф.с. состоялось 29 ноября 1901 в зале Географического общества. Цель Р.-ф.с. достигнута не была: единения ищущей Бога на новых путях интеллигенции и Церкви не произошло. Однако их влияние было огромно. Проблемы, затронутые на заседаниях Р.-ф.с. дали толчок философии *Серебряного века*. Позже Н.А.Бердяев писал: «Религиозно-философские собрания были интересны главным образом своими вопрошаниями, а не ответами» («Русская идея» // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 244). Из Р.-ф.с. и для них родилась идея журнала «Новый путь» (1903–04), где печатались стенограммы: из 22 заседаний опубликованы стенограммы 1 — 4 и 7 — 20 заседаний, правленные и цензурой, и самими выступавшими. Существует несколько версий закрытия Р.-ф.с. Гиппиус вспоминала: «Но, наконец... случилось неизбежное: 5 апр. (1903 г.) светская (синодальная) власть запретила наши собрания, вопреки будто бы доброй воле митрополита Антония. Говорили, что поводом был «донос» одного из сотрудников «Нов. Времени», суворинской реакционной газеты. Но, думается, просто иссякло терпение Победоносцева, и он сказал «довольно»» («Дмитрий Мережковский». С. 113). Другую версию Гиппиус передает в письме к Перцову: это отзыв о. Иоанна Кронштадтского о журнале «Новый путь»: «Этот журнал задался целью искать Бога, как будто Господь не явился людям и не поведал нам истинного пути. Не найдут они больше никакого пути, как только во Христе Иисусе, Господе нашем... Другие пути всегда ведут в погибель. Это сатана открывает эти новые пути» (Отзыв о. Иоанна Кронштадтского о «Новом пути» // Новый путь. 1903. № 3. С. 253). Последовало «распоряжение через м<итрополита> Антония Собрания прекратить, а также и записки». 19 апреля 1903 состоялось последнее заседание Р.-ф.с. (см.: Письма Гиппиус к Перцову // Русская литература. 1992. № 1. С. 140).

Лит.: Записки С.-Петербургских религиозно-философских собраний // Новый путь. 1903. № 1–12; 1904. № 1, 2; *Максимов Д.* «Новый путь» // Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики: Статьи и материалы. Л., 1930. *С.М.Половинкин*

РЕЛИГИО́ЗНО-ФИЛОСО́ФСКОЕ О́БЩЕСТВО В САНКТ-ПЕТЕРБУ́РГЕ — ПЕТРОГРА́ДЕ. Идея создания Р.-ф.о. возникла в конце февраля — начале марта 1907. 8 апреля под председательством С.Н.Булгакова состоялось одно из подготовительных заседаний будущего Р-ф.о. Доклад на тему «Отчего падает православие?» сделал В.В.Розанов. Инициативу основания Р.-ф.о. Н.А.Бердяев приписывал себе (Самопознание. М., 1991. С. 157). Отъезд Бердяева затянул открытие Р.-ф.о. Среди других членов-учредителей были: С.А.Аскольдов-Алексеев — его первый председатель, А.И.Введенский, Розанов, В.А.Тернавцев, С.Л.Франк и др. Первое заседание Р.-ф.о. состоялось 3 октября 1907. Вступительную речь произнес А.В.Карташев, который определил связь «*Религиозно-философских собраний в Санкт-Петербурге*» и «*Религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева в Москве*» с возникновением Р.-ф.о. в Санкт-Петербурге. Ведущая тема трех сезонов (1908/09, 1909/10 и 1910/11) — тема интеллигенции. Наиболее интересен доклад А.А.Блока о русской интеллигенции, Бердяева о В.И.Несмелове, Д.С.Мережковского о сборнике «Вехи», где он дал отпор обвинениям против интеллигенции, в частности, встав на защиту ее революционного духа. После смерти Л.Н.Толстого 16 ноября 1910 Р.-ф.о. устроило вечер его памяти. Сезон 1913/14 связан с «делом Бейлиса», которому было посвящено специальное заседание (выступал даже А.Ф.Керенский). На заседании 26 января 1914 Розанов был фактически исключен из Р.-ф.о. за позицию в «деле Бейлиса», оцененную как антисемитская. В ответ Аскольдов, П.Б.Струве и др. вышли из Р.-ф.о.

Значительная часть докладов была посвящена осмыслению философской значимости русской литературы. Активно выступали символисты: Д.С.Мережковский. Поэт сверхчеловечества (о Лермонтове); Вяч.Иванов. Символизм и религиозное творчество, Красота и христианство в связи с поэзией Новалиса, О значении В.С.Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания, Человек. Размышления о существе и назначении, отпадении и божественном возвышении человека, Происхождение поэзии; Андрей Белый. О новом искусстве символизма, Трагедия творчества у Достоевского; Ю.К.Балтрушайтис. О сущности искусства и творческом долге художника. В открытом заседании, посвященном 10-летию кончины Соловьева, доклад А.А.Блока «Рыцарь-монах» зачитал М.И.Сизов. Из писателей в центре внимания философов были: Ф.М.Достоевский (С.Н.Булгаков. Достоевский и современность, и Русская трагедия (О романе Достоевского «Бесы», по поводу его инсценировки Московским Художественным театром); Н.А.Бердяев. Великий Инквизитор Достоевского; Л.Н.Толстой (В.П.Свенцицкий. Лев Толстой

и Вл.Соловьев; В.В.Зеньковский. Проблема бессмертия у Л.Н.Толстого; состоялось также специальное заседание памяти Л.Н.Толстого; М.Ю.Лермонтов (С.Н.Дурылин. Религиозная судьба Лермонтова, Россия и Лермонтов (к изучению религиозных истоков русской поэзии); Н.С.Лесков (С.Н.Дурылин. Н.С.Лесков. Опыт характеристики личности и религиозного творчества). Характерен набор имен и тем западноевропейской литературы: Н.С.Арсеньев. Мистицизм и лирика (Из области средневековой мистической поэзии Запада); В.П.Свенцицкий. Религиозный смысл «Бранда» Ибсена; Н.А.Бердяев. Утонченная Фиваида. Религиозная драма Гюисманса.

Лит.: Записки С.-Петербургского Религиозно-философского общества. СПб., 1908. Вып. 1–2; 1914. Вып. 4. Доклад Совета и прения по вопросу об отношении общества к деятельности В.В.Розанова; 1914–16. Вып. 6; *Блок А.А.* Обновление религиозно-философских собраний в Петрограде // Он же. Собр. соч.: В 8 т. М.;Л., 1962. Т. 5; *Иванова Е.В.* Об исключении В.В.Розанова из Религиозно-философского общества // Наш современник. 1990. № 10; *Бронникова Е.В.* Петербургское РФО (1907–17) // ВФ. 1993. № 6; *Scherrer J.* Die Petersburger Religios-Philosophischen Vereinigungen. Berlin, 1973.

С.М.Половинкин

РЕЛИГИО́ЗНО-ФИЛОСО́ФСКОЕ О́БЩЕСТВО ПА́МЯТИ ВЛАДИ́МИРА СОЛОВЬЁВА В МОСКВЕ́. Весной 1905 у группы лиц, составлявших ядро Религиозно-философской секции Студенческого Историко-филологического общества, организованного кн. С.Н.Трубецким при Императорском Московском университете в 1902, явилась мысль вырваться из тесных рамок студенческого кружка и организовать на более широких началах Р.-ф.о. В организации Р-ф.о. принимало участие Христианское Братство Борьбы. После манифеста 17 октября 1905 Р.-ф.о. открылось явочным порядком. В архиве священника П.Флоренского сохранилась записка, по всей видимости, содержащая первоначальный состав Совета: «Председатель С.Н.Булгаков. Члены совета директор гимназии Д.Д.Галанин, Трубецкой, советник губернского правления Г.А.Рачинский, Свенцицкий, Эрн». Устав был утвержден лишь в августе 1906. После официального открытия Р-ф.о. его председателем был избран Рачинский. Существенную материальную помощь Р.-ф.о. оказывала М.К.Морозова, которая вместе с Трубецким принимала живейшее участие в его руководстве. Состав Р.-ф.о. был довольно пестрым: от сугубо православных членов Кружка, ищущих христианского просвещения, до теософов и антропософов. В 1910 члены Р-ф.о. организовали издательство «Путь». После утверждения Устава шла подготовительная работа, и с ноября 1906 началась интенсивная деятельность. С ноября 1906 по май 1907 число членов Р.-ф.о. возросло с 40 до 300, было проведено 15 заседаний и 16 публичных лекций; в марте 1907 при Р-ф.о. по инициативе Свенцицкого, Флоренского и В.Ф.Эрна был создан «Вольный богословский университет». В 1917 в недрах Р.-ф.о. возник «Проект Религиозно-философской академии в Москве»: «Было заявлено, что принципом работы академии должна стать не конфессиональная приверженность, а «полная свобода исследования» и «положительное отношение к христианству и именно к православию» (Соболев, 112). Последнее выявленное заседание (закрытое) состоялось 3 июня 1918 с докладом Булгакова «На пиру богов: (Современные диалоги)». Академия создана не была, и после конфискации дома Морозовой Р.-ф.о. прекратило свою деятельность. Однако бывшие его члены осенью 1919 по инициативе Н.А.Бердяева основали «Вольную академию духовной культуры», которая прекратила свою деятельность вскоре после высылки из России в августе-сентябре 1922 группы деятелей науки и культуры. 26 ноября 1922 высланные философы в Берлине основали Религиозно-философскую академию.

Лит.: *Бердяев Н.А.* Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990; *Он же.* Самопознание. М., 1991; *Дурылин С.Н.* В своем углу. М., 1991; *Фудель С.И.* Воспоминания // Новый мир. 1991. № 4; *Иванова Е.В.* Флоренский и Христианское Братство Борьбы // ВФ. 1993. № 6; *Соболев А.В.* К истории РФО памяти В.Соловьева // Историко-философский ежегодник. 1992. М., 1994; *Scherrer J.* Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen. Berlin, 1973.

С.М.Половинкин

РЕМА́РКА (фр. remarque — замечание, пояснение) — указание автора в тексте пьесы (обычно в скобках) на поступки героев, их жесты, мимику, интонацию, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия. В драматургии второй половины 19 в. роль Р. возросла в связи с усилившимся интересом к быту и нюансам психологии (А.Н.Островский, А.П.Чехов). Для многих пьес 20 в. характерна развернутая, беллетризованная Р. (Б.Шоу, Т.Уильямс, В.В.Вишневский, А.В.Вампилов).

В.И.Хализев

РЕМИНИСЦЕ́НЦИЯ (лат. reminiscentia — воспоминание) — содержащаяся в произведении неявная, косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни. Р. может быть эксплицитной, рассчитанной на узнавание, или имплицитной, скрытой. Во втором случае особенно важен момент верификации (проверки достоверности), тем более что, в отличие от *цитаты*, Р. может быть не осознанной самим автором. Выявление Р. требует от исследователя определенного самоограничения, иначе любой элемент текста можно интерпретировать как отсылку к «чужому слову». Р. — это способ создать определенный контекст для восприятия произведения, подключить его к *традиции* и одновременно — средство продемонстрировать отличие, новизну создаваемого произведения, вступить в диалог с традицией. Р. может отсылать не к «чужому слову», но к другим произведениям того же автора. В этом случае имеет место автореминисценция. Проблема автореминисценций особенно интересовала В.Ф.Ходасевича, который называл их у Пушкина «самоповторениями». Он был убежден, что «если бы можно было собрать и надлежащим образом классифицировать их все, то мы получили бы, между прочим, первостепенной важности данные для суждения о языке и стиле Пушкина, о его поэтике, о связи формы и содержания в его творчестве» (Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 398), поскольку «лексические и интонационные пристрастия не случайны. Они порой говорят о поэте больше, чем он сам хотел бы сказать о себе. Они обнаруживают подсознательные душевные процессы, как пульс обнаруживает скрытые процессы физического тела» (Там же. С. 426).

Лит.: *Минц З.Г.* Функции реминисценций в поэтике А.Блока // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 4; *Ранчин А.М.* Реминисценции из стихотворений Пушкина и Ходасевича в поэзии Иосифа Бродского // Русская литература. 1998. № 3; *Ковалева И.И., Нестеров А.В.* О некоторых пушкинских реминисценциях у И.А.Бродского // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1999. № 4.

Л.Г.Федорова

РЕНЕССА́НС см. *Возрождение*.

РЕ́ПЛИКА (фр. replique — возражение) — фраза, которую один персонаж произносит в ответ на слова другого; в широком смысле — любое компактное высказывание персонажа драмы. Р. à part (в сторону) — слова, сказанные как бы про себя, не слышно для других действующих лиц. Значение Р. возрастало по мере уклонения драмы от монологической риторики и упрочения в ней разговорной диалогической речи. В драме Нового времени Р. тяготеет к афористичности. *В.Е.Хализев*

РЕПОРТА́Ж (фр. reportage от англ. report — сообщать) — информационный оперативный жанр журналистики, отклик с места события, подтвержденный документами, фактами, свидетельствами очевидцев. Автор Р., обрабатывая материал, взятый из «первых рук», устанавливает взаимосвязь между фактами, «домысливает» внешнюю связь между ними, используя «логическую фантазию» (Э.Э.Киш). Отличительные черты Р. — эмоциональный фон, легкость, лаконизм, динамичность стиля. Оставаясь информационным жанром, Р. может обретать публицистические черты, а рассказ о событии перемежаться с раздумьями автора, экскурсами в прошлое. Впервые Р. появился в газетах середины 19 в., хотя отдельные его элементы присутствовали уже в ранних периодических изданиях. Долгое время на репортера смотрели как на литератора «низшего порядка», «ловца новостей», охотника за сенсацией. Предметом Р., как правило, становятся экстремальные ситуации, бедствия, катастрофы, события в «горячих точках» — зонах боевых действий. В связи с бурным развитием газетно-журнальной индустрии роль Р. резко возросла. Художественной значимостью обладают Р. признанных мастеров: «короля репортажа» В.А.Гиляровского, В.Г.Короленко, М.Горького, А.С.Серафимовича, Л.М.Рейснер, М.Е.Кольцова, Ю.Фучика, И.Г.Эренбурга, К.М.Симонова, «неистового репортера» Киша, Э.Хемингуэя. Публицист У.Липпман, отзываясь на книгу Дж.Рида «Восставшая Мексика» (1914), сказал, что с Рида начинается Р. Создавший концепцию жанра Киш определял его как «изучение жизенной среды», «отображение труда и образа жизни людей», «художественное произведение, хотя и малого жанра» (статьи «Сущность репортера», 1935; «Репортаж как форма искусства и борьбы», 1945). Японский писатель Кэндзабуро Оэ писал, что работа над Р. явилась для него «наилучшим способом совершенствования писательского мастерства», позволившим «значительно расширить мир собственных интересов» (Оэ К. Обращаясь к современникам. М., 1987. С. 271).

Лит.: *Гуревич С.М.* Репортаж в газете. М., 1963; *Черепахов М.С.* Проблемы теории публицистики. 2-е изд. М., 1973; *Киш Э.Э.* Приключения на пяти континентах. М., 1985; *Гиляровский Вл.* Москва газетная // Он же. Соч.: В 4 т. М., 1989. Т. 3; *Itule B., Anderson D.* News writing and reporting for todays media. N.Y., 1987; *Mencher M.* News reporting and writing. Dubuque (Iowa), 1991.

Е.Ю.Гордеева

РЕТАРДА́ЦИЯ (лат. retardatio — замедление) — композиционный прием задержки развития сюжетного действия, замедления повествования. Осуществляется посредством описаний *пейзажей*, *портретов*, *лирических отступлений*, *вставных новелл*, философских размышлений (напр., в «Войне и мире», 1863–69, Л.Н.Толстого). Особенно часто Р. встречается в описаниях любовных сцен, а также в детективной и приключенческой литературе; прием Р. нередко используется и в фольклорном повествовании (тройные испытания героя на пути к его цели).

РЕФРЕ́Н см. *Припев*.

РЕЦЕ́НЗИЯ см. *Обозрение*.

РЕЦЕПТИ́ВНАЯ КРИ́ТИКА, школа реакции читателя (англ. receptive criticism, reader-response school) — американская разновидиость рецептивно-эстетических теорий, получивших широкое распространение в 1970-е в Западной Европе, особенно в Германии. Стала популярной в США с появлением работ Стэнли Фиша «Пораженный грехом: Читатель в «Потерянном рае» (1967) и «Самопоглощаемые артефакты: Восприятие литературы семнадцатого века» (1972). После публикации эссе «Литература в читателе: Аффективная стилистика» (1970) Фиш выдвинулся в число ведущих представителей критиков этой ориентации. Из европейских рецепционистов наибольшей популярностью в США пользуется Вольфганг Изер, профессор университета в Констанце, и другие авторы программной антологии «Рецептивная эстетика: Теория и практика» (1975) — Х.Р.Яусс, Р.Варнинг, М.Риффатерр. Сторонники рецептивной эстетики выступают против «объективной» методологии формалистической и структуралистской критики и поддерживают субъективные методы феноменологической философии и психологии. Они исходят из утверждения, что в сознании человека существуют структуры, предопределяющие характер его восприятия и тем самым активно модифицирующие его представления об объектах. Цель американской Р.к. — точное описание последовательно развивающегося во времени восприятия читателем текста в процессе чтения, т.е. фиксация откликов сознания читателя в акте чтения. В противовес формалистической неокритической идее о произведении искусства как автономном объекте, Р.к. вводит представление о литературном произведении как о процессе, создающемся в акте восприятия посредством чтения. Произведение получает свое значение лишь в результате взаимодействия печатного текста с работой воспринимающего его сознания читателя. Фиш видит смысл литературного произведения не в той информации, которую читатель получает при ассимиляции «референтного поля» произведения (т.е. поля соотнесения его с реальной действительностью) или при нахождении обозначающего, соответствующего каждому обозначаемому, но в том впечатлении, которое возникает у читателя в процессе чтения, в той деятельности, которую вызывает у него язык произведения. Критику следует сосредоточиться на форме этого впечатления; предметом описания должна стать «структура читательского впечатления, а не какая-либо другая». Когда читатель сталкивается с трудным для понимания или допускающим различные толкования текстом, он просто «заставляет» его что-то обозначать. Сам процесс чтения становится т.о. обозначающим, к которому читатель-критик должен подыскать обозначаемое. Приняв эту точку зрения, критик перестает относиться к литературному произведению как к чему-то законченному,

обладающему определенной формой. Фиш считает, что если значение произведения локализуется в читательском восприятии и непосредственно связано с опытом читающего субъекта, то форма произведения есть форма этого восприятия. Положение о дуализме формы и содержания сменяется у Фиша «монистическим» утверждением, согласно которому читательское восприятие = значению = форме. Фиш настаивает на временном принципе формы, равно как и значения произведения: значение и форма совпадают во времени с читательским восприятием.

Сосредотачивая внимание на эффектах, возникающих в процессе чтения, производя анализ реакций читателя на слова, «аффективный стилист» якобы может избежать основной ошибки, которая свойственна формалистическому подходу, а именно, ошибки превращения «временного опыта в пространственный». Этим утверждением Фиш пытается опровергнуть неокритическую концепцию пространственной формы. Ретроспективная объективация литературной композиции для него — иллюзия, поскольку произведение как бы исчезает в читательском восприятии. «В основе метода лежит анализ временного потока возникающих при чтении впечатлений, при этом имеется в виду, что читатель реагирует именно на этот поток, а не на все высказывание в целом» (Fish. 1970. P. 127). Вместо окончательной ретроспективной оценки прочитанного произведения, которая служила исследователям других направлений основой для последующих критических размышлений, Фиш предлагает опираться на постоянно меняющийся результат сознания, что именно и характеризует всякий процесс чтения. Фиш полагает, что отклик читателя на произведение возникает внутри «регулирующего и организующего механизма, который предшествует вербальному опыту» (Там же. С. 143). Этот механизм он понимает как систему внутренних правил, позволяющих читателю приписывать семантическое значение каждой лексической единице текста в соответствии с собственным контекстом. Однако и этот контекст, т.е. жизненный опыт читателя, включая сумму его знаний, Фиш интерпретирует прежде всего как «запас языкового опыта», который только один и определяет возможность выбора и, следовательно, ответа. Т.о., временной характер процесса чтения, который при поверхностном рассмотрении кажется главным в системе Фиша, уступает место осведомленности читателя: «Временной поток всецело зависит от тех знаний, которыми обладает читатель; только принимая во внимание их взаимодействие с временным аспектом, необходимым для верного восприятия вербального ряда, можно предугадать возникающую реакцию» (там же). Смысл произведения выявляется только тогда, когда поток чтения регулируется чем-то другим, находящимся вне системы координат текста, а именно — матрицей возможных ассоциаций, которая и представляет собой конечный носитель смысла. Смысл произведения отыскивается, т.о., в тех впечатлениях, которые теперь рассматриваются как сумма предшествующих моменту чтения эпизодов из жизни читателя. Впечатления — это и есть реакция читателя; сигналы текста возбуждают механизмы порождения ассоциаций.

Введение такого понятия, как предшествующие знания, ставит как форму, так и содержание художественного произведения в зависимость от внетекстуальных и субъективных факторов. Такая позиция соответствует тому процессу чтения, который и описывает феноменологическая критика. Последовательно заменяя фрагментарный подход «гармоничным», «целостным», в котором все осознается как происходящее одновременно и во всеобщей взаимосвязи, «читатель постепенно приобретает внутреннее ви́дение мира, причем кульминация наступает тогда, когда реальный, состоящий из разрозненных частей мир превращается в символ обитания его создателя» (Fish. 1972. P. 3), становится образом сознания читателя. Смысл текста можно осознать как собственное сознание. Процесс чтения Фиш сводит к цепи озарений, которые возникают после прочтения каждого очередного отрывка текста, заключающего в себе какое-то суждение. Такое в высшей степени личное восприятие текста подразумевает, что эта цепь озарений зависит от имеющихся в произведении суждений и, следовательно, от объективно существующего языка произведения. Отсюда, в свою очередь, следует вывод и о существовании произведения с его внешними признаками, такими, как начало и конец, рамками которых ограничили факты, ставящие вопросы и предполагающие ответы. Однако озарения, моменты интуитивного постижения каких-то истин наступают лишь в паузах, возникающих в процессе чтения. В эти моменты из постороннего наблюдателя, который получает отфильтрованную (через язык и логику) информацию, читатель превращается в человека, видящего произведение изнутри. Благодаря возникшей связи явления реальности предстают перед ним в новом свете. «Повествование и его формы уходят из читательского поля зрения, оставляя его лицом к лицу с действительностью» (Fish. 1970. P. 127). Понятие референтности, соотнесенности предмета с реальной действительностью, теперь возникает в виде конечного смысла произведения; все предложения вновь обретают свое значение, поскольку они либо подтверждают, либо отрицают нашу способность интуитивно понять мир. Рассудок же приводит свои собственные представления в соответствие с вновь обретенным смыслом с помощью языка. В теории Фиша ощутимо сказывается дихотомия интуитивного и рационального логического познания. В его работах мысль развивается по двум противоречащим друг другу направлениям. Одно из них подчеркивает непосредственность читательского контакта с объектом познания и сохраняет связь с содержанием (в трактовке Фиша — темой) произведения и его языком; согласно другому направлению, содержание и рациональное, объективное начало, которое оно представляет, перестает существовать в той деятельности воспринимающего сознания, которую оно вызвало. Ощутима тенденция критика поместить реальное, внешнее внутрь читателя, объявить его свойством сознания. Хотя внешне текст представляется «серией хорошо выверенных аргументов, логически обоснованных посылок, доказательств и заключений, читатель получает изнутри совсем иное представление о тексте, на формирование которого эти внешние признаки не оказывают решающего влияния» (Fish. 1972. P. 280). Такая «внутренне-внешняя структура» и свидетельствует, по Фишу, о двух способах познания, рассудочном и интуитивном, к которым в процессе чтения поочередно переходит читатель. Содержание произведения остается, но только в форме самораскрывающегося видения, при этом понятие «я» или противопоставление истинного содержания тексту возникает

лишь в языковых паузах. Различие между внутренним и внешним является, т.о, продуктом языка. Озарение, внутреннее постижение объекта полностью заменяет язык.

Лит.: *Цурганова Е.А.* Феноменологические школы критики в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984; *Fish S.* Literature in the reader: Affective stylistics // New literary history. Charlottesville, 1970. Vol. 2. № 1; *Idem.* Self-consuming artifacts: The experience of seventeenth century literature. Berkeley; L., 1972; Rezeptionästhetic: Theorie und Praxis / Hrsg. R. Warning. München, 1975; *Holub R.C.* Reception theory. L.; N.Y., 1984. *Е.А.Цурганова*

РИТМ (греч. rhythmos — стройность, соразмерность) — периодическое повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки. Чередование такого рода может прослеживаться на любом уровне художественной структуры: так чередуются трагические и комические сцены (в шекспировской драме), диалогические и монологические сцены (в расиновской драме), сюжетно-повествовательные и описательные части (в поэме, в романе), напряжения и ослабления действия (в рассказе), наглядно-образные и отвлеченно-понятийные отрывки (в лирическом стихотворении). Обычно в этом чередовании одни элементы ощущаются как выделенные (маркированные), другие — как промежутки между ними (см. *Сильное место* и *слабое место*): так, неопытные читатели прозы читают сюжетные части текста и пропускают описания или рассуждения, считая их «промежутками», — хотя возможно и противоположное восприятие. Повторяющееся сочетание выделенного элемента и последующего промежутка (сильного и слабого места) образует звено (такт) ритмической структуры. Р. текста может быть простой (когда повторяются однородные звенья) и более сложный (когда они группируются в более обширные повторяющиеся целые — стопы в стихи, стихи в строфы; сцены в эпизоды, эпизоды в части).

Но художественная функция Р. всегда одинакова — она создает ощущение предсказуемости, «ритмического ожидания» каждого очередного элемента текста, и подтверждение или неподтверждение этого ожидания ощущается как особый художественный эффект. Однако, чтобы такое ритмическое ожидание могло сложиться, нужно, чтобы ритмические звенья успели повториться перед читателем несколько раз (не менее трех). На сюжетном, образном, идейном уровне это достижимо обычно лишь в произведениях большого объема (напр., в авантюрном романе с нанизыванием эпизодов). Конечно, предсказуемость очередных элементов текста (*кульминации*, *развязки*) ощутима и в малых жанрах, но лишь по аналогии с прежде читанными произведениями того же жанра, т.е. это, собственно, уже не Р.

Поэтому преимущественной областью проявления Р. в произведении остается низший уровень организации текста — звуковой: здесь ритмические звенья короче, проще и уследимее. Наиболее отчетлив звуковой Р. в стихотворной речи, но он ощутим и в прозе: разница между Р. стиха и Р. прозы в том, что в стихе ритмический фон, на котором ощущаются ритмические повторы и контрасты, постоянен и единообразен, а в прозе он для каждого куска текста намечается особо. Именно применительно к звуковому строю стиха понятие Р. стало употребляться впервые; на остальные уровни строения текста оно было потом распространено уже метафорически. Здесь, в стихе, стало возможно выделить из ритма *метр* — самую общую схему ритмического строения текста. Метр и Р. соотносились (уже в античном стиховедении) как мера стиха вообще и течение (этимологический смысл слова rhythmos) конкретного стихотворного текста, т.е. как набор канонизированных и всех вообще элементов стиха.

Т.о., понятие стихотворного Р. раздвоилось: в одном значении («Р. с большой буквы») это общая упорядоченность звукового строя стихотворной речи, и частным случаем ее является метр; в другом значении («Р. с маленькой буквы») это реальное звуковое строение конкретной стихотворной строки, и оно само является частным случаем метра — его «ритмической формой» («вариацией», «модуляцией»). Если частоты различных ритмических вариаций в данном стихотворном тексте или группе текстов соответствуют естественным вероятностным частотам для данного языка и метра, то говорят, что этот метрический текст имеет только «первичный Р.», соответствующий метру. Если же эти частоты отклоняются от вероятности, т.е. одни вариации предпочитаются, а другие избегаются, то говорят, что текст имеет «вторичный Р.» в рамках данного метра (иногда называемый «ритмическим импульсом», «ритмической инерцией», «ритмическим образом»). Именно на фоне этого устойчивого метра и ритмической инерции выделяются в стихе редкие ритмические формы — «ритмические перебои», ощущаемые как звуковой курсив, что-то подчеркивающий в смысле текста.

Вообще звуковой Р., конечно, никогда не воспринимается в стихе изолированно, а только в единстве с синтаксическим и семантическим строением текста; в совокупности они создают неповторимую «ритмическую интонацию», индивидуальную для каждого текста. Т.к. из факторов, создающих эту интонацию, для читателя заметнее всего семантика, то семантические ассоциации окрашивают и звуковой Р.: так иногда говорят о «стремительном Р.», «печальном Р.» и т.п. Научного значения эти импрессионистические характеристики не имеют.

В зависимости от того, какие элементы Р. канонизованы в метре и какие факультативны, различаются разные системы *стихосложения*: силлабическое (повторяется число слогов в строке), тоническое (повторяется число фонетических слов в строке), метрическое и силлабо-тоническое (повторяются стопы — определенные варианты сочетаний долгих и кратких или ударных и безударных слогов). Когда в средневековой латинской поэзии наряду с традиционными «метрическими» стали писаться стихи, не соблюдавшие канонического метра и пользовавшиеся только неканонизованными элементами стиха (постоянное число слогов, тенденция к упорядоченности ударений, рифма), то эти стихи стали называться «ритмическими»; памятью об этом осталось этимологическое родство слов «рифма» (как самая яркая их примета) и «Р.». *М.Л.Гаспаров*

РИ́ТМИКА (греч. rhythmikos — соразмерный, стройный) — 1. Наука о *ритме* в широком смысле слова, одной из отраслей которой является *стиховедение*; 2. Область стиховедения, смежная с *метрикой* (в третьем значении) и изучающая законы строения стихотворной строки, преимущественно — ее ритмические вариации («сочетания стоп» в традиционной терминологии); 3. Система ритмических вариаций различных

размеров стихотворных, употребительных в поэзии того или иного писателя, эпохи, культуры и пр. («ритмика пушкинского 4-стопного ямба», «ритмика русских 3-сложных размеров» и т.п.). *М.Л.Гаспаров*

РИТМИ́ЧЕСКАЯ ПРО́ЗА — 1. В широком смысле — фонетически организованная проза (преимущественно ораторская проза) с ощутимой упорядоченностью *ритма*. Наиболее ощутима такая закономерность перед синтаксическими паузами и после них, т.е. на стыках фраз и *колонов*; в античной прозе ритмическими делались обычно концовки периодов. Разрабатывалась в античной и средневековой латинской литературе, оказала влияние на европейскую прозу 16 — начала 19 в. В русской прозе ритм такого рода ощутим, напр., у Н.М.Карамзина, Н.В.Гоголя («Чуден Днепр при тихой погоде...»). 2. В узком смысле слова Р.п. в русском *стиховедении* называлась проза, в которой присутствуют определенные стопные (см. *Стопа*) закономерности: обычно ударения ложатся на каждый третий слог, образуя правильный дактилический (амфибрахический, анапестический) метр. Такая проза отличается от стиха только отсутствием членения на стихотворные строки. Пример: «С конюшнею каменной, с дворницкой, с погребом — не прилипающий к семиэтажному дому, но скромным достоинством двух этажей приседающий там, за литою решеткою, перевисающий кариатидами, темно-оливковый, с вязью пальмет — особняк: в переулке, в Леонтьевском!» (А.Белый. Маски, 1932). Встречается также у других писателей 1920-х (Б.А.Пильняк, М.Шагинян). Не смешивать со *стихотворением в прозе*.

Лит.: *Жирмунский В.М.* О ритмической прозе // Русская литература. 1966. № 4. *М.Л.Гаспаров*

РИТО́РИКА, р е т о р и к а (греч. rhetorike) — наука об ораторском искусстве (см. *Ораторская проза*) и — шире — о художественной прозе вообще. Как проза появилась в литературе позже, чем поэзия, так и Р. сложилась среди наук позже, чем поэтика (первоначально — наука о поэзии), основываясь на ее теоретическом опыте. Р. возникла в Греции в 5 в. до н.э., сложилась в систему в 3–2 вв., в Риме — с 1 в. до н.э. Крупнейшие теоретики античной Р. — Аристотель, Цицерон, Квинтилиан. Классическая Р. делилась на пять частей: 1) нахождение — систематизация содержания речей и используемых в них доказательств; 2) расположение — деление речи на вступление, изложение, разработку (доказательства своего взгляда и опровержение противного) и заключение; 3) словесное выражение (центральная часть) — учение об отборе слов (в т.ч. редких, новообразованных и метафорических), о сочетании слов (благозвучие на стыках, соразмерное построение фраз — *период* — и ритмическая организация фразовых окончаний), о *тропах*, фигурах мысли и фигурах слова (см. *Фигуры*), а в зависимости от использования этих средств — о простом, среднем и высоком стиле речи; 4) запоминание; 5) произнесение. Античная Р., ориентированная главным образом на судебные и парадные речи, была переработана в средние века в расчете преимущественно на сочинение писем (см. *Эпистолярная литература*) и проповедей, а в эпоху *Возрождения* и *классицизма* — применительно ко всякой художественной прозе; в России классическую разработку такой Р. дал М.В.Ломоносов («Краткое руководство к красноречию», 1748). В таком виде Р. оставалась частью гуманитарного образования вплоть до 19 в.

Четкое античное разделение Р. и поэтики основывалось на предпосылке, что поэзия имеет дело с вымышленным материалом, а проза (ораторская, историческая, философская) — с реальным. С появлением прозаических литературных жанров, основанных на вымысле (повесть, роман), граница Р. и поэтики стала стираться; учение о словесном выражении влилось в поэтику и стало частью теории литературы под названием *стилистики*, а остальные разделы Р. были оттеснены далеко на периферию литературной теории и практики.

Лит.: *Schlüter H.* Grandkurs der Rhetorik. München, 1977.

М.Л.Гаспаров

РИТУРНЕ́ЛЬ, р и т о р н е л ь (фр. ritournelle, ит. ritornello — повтор, припев) — 3-стишная строфа в итальянской народной поэзии: первый и третий стихи рифмуются, второй — без рифмы; первый стих обычно укорочен и содержит восклицание (в народной песне часто — название цветка-символа) или вопрос, ответом на который являются два других стиха. В литературной поэзии (преимущественно романской) употребляется в основном в стилизациях.

Лит.: *Schuchardt H.* Ritornell und Terzine. Halle, 1875.

М.Л.Гаспаров

РИ́ФМА (греч. rhythmos — плавность, соразмерность) — созвучие концов стихов или полустиший, отмечающее их границы и связывающее их между собой. Развилась из естественных созвучий синтаксического параллелизма; в европейской литературе зародилась не в стихах, а в античной ораторской прозе (гомеотелевтон, «подобие окончаний», см. *Фигуры*). Пример насыщенной Р. риторической прозы 2 в.н.э. (описание театра у Апулея, «Флориды», 18): «Здесь посмотрения достоин не пол многоузор*ный*, не помост многоступен*ный*, не сцена многоколонная; не кровли вознесен*ность*, не потолка распестре*нность*, не сидений рядоокруже*нность*; не то, как в иные дни здесь мим дурака валя*ет*, комик болта*ет*, трагик завыва*ет*, канатобежец взбега*ет* и сбега*ет*» (Ср. «плетение словес» в русской прозе стиля Епифания Премудрого). Такая рифмованная проза культивировалась во время раннего *Средневековья*, и к 10 в. мода на нее стала на некоторое время почти господствующей и проникла в средневековую «ритмическую» (т.е. силлабическую и силлабо-тоническую) и «метрическую» (т.е. написанную по античным образцам) прозу. Здесь Р. связывала преимущественно концы полустиший и называлась «*леонинской*» (происхождение названия неизвестно; пример из Марбода Реннского, пер. Ф.Петровского):

Нрав мой смягчает ве*сна*: / она мне мила и чуде*сна*.
Не позволяя *уму* / погружаться во мрачную *думу*.
Я за природой *иду* / и рад ее светлому ви*ду*...

В этом эволюционном развитии загадкой остается ранний длинный гимн Августина против донатистов, в котором все строки единообразно кончаются на *-е*; влияние на него со стороны рифм семитского (сирийского, арабского), а тем более кельтского (ирландского) стиха очень сомнительно.

Из средневековой латинской поэзии рифма переходит в средневековую греческую (поздние греческие романы), в германские языки (вытесняя из них более древний *ал-*

литерационный стих) и в славянские (где *говорной стих* низовых фольклорных жанров обычно был рифмованный, а речитативный и песенный более высоких жанров — нерифмованный). Постепенно латинская поэзия возвращается к древним нерифмованным образцам, а новоязычная средневековая европейская поэзия остается рифмованнной целиком; нерифмованный *белый стих* входит в нее как исключение (подражание античности) с 16 в., шире — в эпоху *романтизма*, и становится массовым лишь в *свободном стихе* 20 в.

Единицей рифмующего созвучия в силлабическом стихосложении служит слог (1-сложные рифмы: сущий — вящий — делавший — змий...; 2-сложные: сущий — дающий — делающий — знающий...; для Симеона Полоцкого «тебе — на небе» или «кому — иному» были правильными 2-сложными рифмами, хоть и смущают нынешних стиховедов своей разноударностью). Единицей созвучия в *силлабо-тоническом стихосложении* служит группа слогов, объединенная ударением (как *стопа*); по положению ударения здесь различаются рифмы мужские (ударение на первом слоге от конца, «огневой-роковой»), женские (ударение на втором слоге от конца, «огневою-роковою»), дактилические (ударение на третьем слоге от конца, «огневеющей-веющей»), гипердактилические (ударение на четвертом и далее удаленных от конца слогах, «огневеющею-веющею»). Единицей рифмующего созвучия в чисто-*тоническом стихосложении* должно бы служить целое слово («огневой — от него — магниевый — гневом», классификация таких созвучий еще не выработана). Под воздействием традиции и под иноязычным влиянием часто встречаются смешанные случаи: так, современный русский тонический стих по традиции избегает разноударных рифм. (Эксперименты А.Мариенгофа с разноударными рифмами не получили продолжения в 20 в.).

Точность созвучия, требуемого для Р., определяется исторически меняющейся условностью (в силлабической Р. сперва считались достаточными 1-сложные рифмы, потом стали необходимыми 2-сложные). Господствует установка «Р. не для глаза, а для уха», однако в ряде случаев она нарушается (обычно рифмой продолжают считаться слова, образовывавшие созвучия в прошлом, как английское «love — move», русское «ея — семья»). Русская Р. 18 в. требовала тождества всех звуков и, по возможности, всех букв (точная рифма; однако «быть — бить», «род — бьет» тоже считались точными рифмами); но еще в конце 18 в. дозволяется рифма йотированная («силы-милый»; к ней близка рифма «с внутренним йотом», типа «я — меня»); с 1830–50-х — Р. приблизительная, с несовпадающими заударными гласными («много — богу»); в 20 в. — Р. неточная, с несовпадением согласных. Среди последних выделяются усеченная («пламя — память», «плечо — о чем»), замещенная, («ветер — вечер») и неравносложная («неведомо — следом»); иногда выделяют также переставную («ветка — некто») Р. В некоторых поэтических культурах условности такого рода канонизованы (в ирландской поэзии все смычные или все сонорные звуки считались рифмующими между собой). В пределе неточная Р. сводится или к *ассонансу* (тождественным остается только ударный гласный звук, «рука — комар» — на таких ассонансах строилась старофранцузская и староиспанская поэзия), или к *диссонансу* (тождественны остаются согласные, меняется ударный гласный, «стан — стон» — такие диссонансы употребительны в современной англо-американской поэзии).

По наличию предударных *опорных звуков* выделяются Р. богатые («ограда — винограда»): они ценятся во французской традиции и считаются комическими в английской и немецкой традициях; в русской поэзии они ценились у Сумарокова и его школы, вышли из употребления к начале 19 в. и вновь стали модными в начале 20 в. («левые рифмы»), как бы компенсируя расшатывание точности послеударного созвучия. Если в порядке стихового фокуса вереница опорных звуков протягивается до начала строки, то этот прием называется панторифмой («все-рифмой»). По лексическим и грамматическим признакам выделяются Р. однородные (глагол с глаголом, прилагательное с прилагательным и пр., считающиеся «легкими») и разнородные, омонимические («Защитник вольности и прав / В сем случае совсем не прав»), тавтологические («Цветок», 1821, Е.А.Баратынского — обычно с расчетом на выявление тонких семантических расхождений между повторениями одного и того же слова), составные («где вы — девы»).

По положению в строке Р. в европейской поэзии канонизированы в конце стиха; если конец стиха рифмует с концом полустишия, такая Р. называется внутренней. Теоретически возможны начальные Р. («Как дель*фин* тропических морей, / Тишь глу*бин* я знаю, но люблю...» — В.Я.Брюсов), серединные Р. и различные переплетения внутренних Р., но они требуют времени на то, чтобы у читателя создалось непривычное рифмическое ожидание. Если таковое не создастся, созвучия будут ощущаться не как Р., а как беспорядочный фонетический орнамент стиха.

По положению рифмических цепей в строфе различаются Р. смежные (aabb), перекрестные (abab), охватные (abba), смешанные (в т.ч. тернарные, aabccb), двойные, тройные; повторяясь, это расположение Р. служит важнейшим элементом строфики — как замкнутой (в приведенных примерах), так и цепной. В стихе Р. выполняет троякую функцию: 1) стихообразующую — как средство разделения и группировки стихов (подчеркивание стихораздела, соотнесенность рифмующих строк); 2) фоническую — как опорная позиция для звукописи целого стиха («распыленная рифма»: «да *что* я, лучше *что ли*... из кожи вон, из *штолен*» у В.Маяковского) — или, наоборот, в стихах, насыщенных *аллитерациями*, где они имеют тенденцию сосредоточиваться в начале строки, а конец строки предоставлять Р. (Брюсов); 3) семантическую — как средство создания «рифмического ожидания» появления тех или иных слов, с последующим подтверждением или нарушением этого ожидания («Читатель ждет уж рифмы: розы...» — отсюда важность уместного использования Р. банальных, таких, как «радость — младость — сладость» и т.п., и оригинальных, экзотических). Во всех этих функциях Р. подчинена общему стилистическому целому стиха и в зависимости от соответствия этому целому ощущается как «хорошая или «плохая».

Лит.: *Жирмунский В.М.* Рифма, ее история и теория // Он же. Теория стиха. Л., 1975; *Самойлов Д.С.* Книга о русской рифме. 2-е изд. М., 1982; *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984; *Он же.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989; *Он же.* Эволюция русской рифмы // Он же. Избр. труды. М., 1997. Т. 3.

М.Л.Гаспаров

РИФМО́ВАННАЯ ПРО́ЗА — текст, лишенный внутреннего *ритма*, но распадающийся на отрезки, завершаемые рифмами. Когда границы отрезков совпадают с синтаксическими паузами, а рифмовка — парная, то Р.п. тождественна с *раёшным стихом*; когда границы и расположение рифм произвольны, то Р.п. звучит более прихотливо и не ощущается как стих. *М.Л.Гаспаров*

РОБИНЗОНА́ДА — апология существования личности вне общества. Понятие возникло после появления романа Даниела Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (1719; рус. пер. 1762–64). Источником романа Дефо послужила реальная история Александра Селкирка, шотландского моряка, проведшего в одиночестве на необитаемом острове Хуан-Фернандес в Тихом океане четыре года, пока в 1709 он не был подобран и возвращен на родину. Его историю описал У.Роджерс в 1712 («Кругосветное путешествие»). Есть сведения, что Дефо сам встречался с Селкирком. До Дефо подобный сюжет разрабатывался в первой части романа-аллегории Б.Грасиан-и-Моралеса «Критикон» (1651), где герой в результате кораблекрушения оказывается на острове Св.Елены и встречает *«естественного человека»* Андренео, а также в романе Генри Невиля «Остров Пайнса» (1668) и в шестой книге «Симплициссимуса» (1669) Х.Я.К.фон Гриммельсхаузена. Международной известностью роман Дефо обязан Ж.Ж.Руссо, оценившему философское значение книги как «романа *воспитания*» («Эмиль, или О воспитании», 1762).

Будучи выражением идеи *Просвещения* о «естественном человеке», живущем в отрыве от порочной цивилизации, Р. в течение 18–20 вв. претерпела многочисленные изменения. В жанре фантастической Р. написан роман Роберта Пэлтона «Жизнь и приключения Питера Уилкинса» (1751). О счастье жить по законам добродетели на лоне природы повествует роман Ж.А.Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виргиния» (1787). Самым известным подражанием Дефо стал роман немецкого писателя Иоганна Готфрида Шнабеля «Удивительные судьбы нескольких мореплавателей...» (1731–43; переименован при издании в 1828 Л.Тиком в «Остров Фельзенбург»), написанный в духе просветительской *утопии*. Известность получили романы Иоахима Генриха Кампе («Новый Робинзон», 1779) и Иоганна Рудольфа Висса («Швейцарский Робинзон», 1812). У романтиков Р. связывается с экзотикой дальних стран. Такова поэма Дж.Байрона «Остров» (1823) о жизни «робинзонов» на острове Таити. Американский Робинзон — Натти Бумпо в пенталогии Дж.Ф.Купера о Кожаном Чулке (1823–41). В ранних повестях Германа Мелвилла «Тайпи» (1846) и «Ому» (1847) представлена Р. на Маркизовых островах. Генри Торо, живший в те годы в уолденском уединении, описал свою Р. в книге «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854). Черты Р. сохранились до конца 19 в. в *приключенческой литературе* («Таинственный остров», 1875, Жюля Верна); она может быть представлена в форме игры-пародии («Приключения Тома Сойера», 1876, Марка Твена) или животной Р. (книги о Маугли, 1894–95, Редьярда Киплинга; серия романов о Тарзане Эдгара Райса Берроуза, выходившая с 1914 до смерти автора в 1950). Автором женской Р. стал Герхарт Гауптман, «Остров великой матери» (1924) которого основывается на противопоставлении идеального женского общества ужасам «мужского мира» войн. Р. любви на острове предстает в романе Жана Псишари «Отшельник Тихого Океана» (1921). Анти-Р. стал философский роман-*притча* Уильяма Голдинга «Повелитель мух» (1954).

В русской литературе Р. процветали в 1860–80-е, когда появились многочисленные повести и романы: «Настоящий Робинзон» (1860) А.Е.Разина, «Петербургские робинзоны» (1874) Софьи Дестунис, «Русский Робинзон» (1879) С.И.Турбина, «Робинзон в русском лесу» (1881) О.Качулкова (псевдоним О.Н.Хмелевской). Имя Робинзона как нарицательное встречается у А.И.Герцена («Былое и думы», 4. Н.Х.Кетчер), М.Ю.Лермонтова («Княжна Мери», 1839–40), И.С.Тургенева (рассказ «Контора», 1847, в «Записках охотника»), Л.Н.Толстого (в повести «Детство», 1852, гл. VIII). В своем журнале «Ясная Поляна» (1862. № 2) Толстой поместил новый пересказ романа, озаглавленный «Робинзон».

Лит.: *Алексеев М.П.* «Робинзон Крузо» в русских переводах // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963; *Волков А.Р., Попов Ю.И.* Русские робинзонады XIX в. // Вопросы русской литературы. Львов, 1987. Вып. 2 (50); *Hettner H.J.T.* Robinson und die Robinsonaden. Berlin, 1854; *Ullrich H.* Robinson und Robinsonaden: Bibliography, Geschichte, Kritik. Weimar, 1898; *Mann W.E.* Robinson Crusoé en France. P., 1916; *Gove P.B.* The imaginary voyage in prose fiction. L., 1961; *Ellis F.H.* 20th century interpretations of Robinson Crusoe. Englewood Cliffs (N.Y.), 1969; *Fohrmann J.* Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert. Stuttgart, 1981. *А.Н.Николюкин*

РОД ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ — категория, введенная, с одной стороны, для обозначения группы жанров, обладающих сходными и при этом доминирующими структурными признаками; с другой — для дифференциации важнейших, постоянно воспроизводимых вариантов структуры литературного произведения. В русской культурной традиции два способа выделять типы литературных произведений: 1) основываясь на разновидностях, сложившихся исторически; 2) опираясь на теоретическое осмысление возможностей словесного искусства — обозначаются разными словами. Первое — русским словом «род», второе — французским «*жанр*». Последнее по этимологии и в сфере своей культуры означает и буквально то же самое, что русское слово, и одновременно такие виды произведений, как *эпопея*, *роман*, *комедия*, *баллада*, *ода* и т.п. В немецком языке аналогичный термин «Gattung» также имеет двойное значение.

Теоретический конструкт, обозначаемый у нас словом «род», по традиции соотносят с «произведением как таковым» и с основными структурными свойствами ряда близких друг другу жанров. Начиная с античности, осмысление природы художественного произведения было задачей философии искусства (от Платона и Аристотеля до Шеллинга и Гегеля), а сравнение жанров — *поэтики*. Первая определяла теоретически мыслимые возможности реализовать сущность и задачи искусства в отдельном творческом акте, вторая описывала существующие признанные образцы литературных произведений. Две дисциплины в античную эпоху находились в состоянии синкретического единства, которое после длительного периода расхождения между ними, а затем временного сближения конца 18–19 вв. возникает на новой основе на рубеже 19–20 вв. В этом историческом контексте место и функции категории Р.л. промежуточные.

Методологическая проблема различий между возможностями и приемами изучения исторически сложившихся разновидностей литературных произведений (жанров), конструирования «идеальных типов» или создания теоретических моделей словесно-художественных произведений (к каковым принадлежат, в частности, и существующие научные представления о трех «родах» или «естественных формах поэзии») сопутствует всей истории поэтики. Но по-настоящему осознана и сформулирована она была, по-видимому, впервые — в форме нигилистического отрицания «универсального» в пользу «индивидуального» — в книге Б.Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902. Рус. пер. 1920). Более объективную и принципиальную постановку вопроса содержит ряд исследований 1950–60-х — работы Э.Лэммерта «Структуры повествования» (1955) и Ф.Штанцеля «Типические формы романа» (1964). Четко сформулирована проблема также Ц.Тодоровым, различающим «теоретические» и «исторические» типы произведений (Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 9–10).

В поэтике 20 в. наряду с принципиальным методологическим разграничением «теоретических» и «исторических» типов литературных произведений существует (и даже более популярна) тенденция его игнорировать и обходить — в пользу создания неких «синтетических» конструкций: «эпическое», «драматическое» и «лирическое» считаются универсальными «началами», выступающими всегда в комплексе и присутствующими в любом жанре, но в различных сочетаниях и пропорциях. Такая позиция обоснована в исследовании Э.Штайгера «Основные понятия поэтики» (1920). В данном случае ни род, ни жанр не считаются существенными и своеобразными типами художественного целого. Есть и другой способ обойти указанную методологическую проблему — отождествив вопросы о типе художественного целого и о типе текста. Такова попытка усмотреть реальные основы «родовой содержательности» в самых внешних, формальных особенностях трех основных вариантов строения литературного текста: «Предположим, мы лишь взяли в руки три книги, содержащие литературные произведения. Раскрыв их, мы увидим, что одно из произведений целиком представляет собой прозаическую речь какого-то лица с вкрапленными в нее репликами других лиц; другое — совокупность коротких реплик ряда лиц; третье — небольшие отрезки стихотворной речи. Этого достаточно, чтобы мы поняли: перед нами роман, драма и сборник лирических стихотворений. А из этого осознания вытекает целый комплекс весьма существенных представлений. Мы как бы незаметно для себя уже знаем некое — пусть очень общее — содержание лежащих перед нами произведений» (Гачев Г.Д., Кожинов В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. М., 1964. С. 19).

Поскольку «речь какого-то лица с вкрапленными в нее репликами других лиц» может быть не только прозаической, но и стихотворной, «родовым» признаком эпического текста здесь считается доминирование «авторской» речи (повествования) над прямой речью персонажей. Однако существуют образцы героической эпики, в которых господствуют как раз речи персонажей (фрагменты сказаний о Сигурде в «Старшей Эдде»). В эпической прозе Нового времени, в частности, в романе, также возможно преобладание прямой речи героя — в широко используемых эпистолярных жанрах, в организующих целое произведения формах монолога-исповеди или монолога-дневника. Наконец, отказ от доминирующей роли повествования характерен для столь влиятельной в 20 в. большой эпической формы, как роман-монтаж (Б.Пильняк, Дж.Дос Пассос, А.Дёблин, В.Кёппен).

«Теоретический» характер категории рода выразился в следующей дилемме. Либо, как это происходило в традиционной философии искусства и поэтике, структурные особенности изображенного мира в классических (канонических) жанрах и связанное с ними «жанровое содержание» экстраполировались на ряд других, более поздних жанров, таких, как роман, рассказ, новая драма, лирический фрагмент, и превращались тем самым в «родовое содержание». Либо, как это сложилось в поэтике 20 в., отказ от «метафизических» попыток сформулировать «родовое содержание», долженствующее быть общим, напр., для эпопеи и романа, приводит к изучению особенностей текста произведений, относимых обычно к эпике, драме или лирике, в поисках надежных и убедительных признаков «родовой» общности. *Задача современной теории Р.л. — найти методологически продуманное* и обоснованное сочетание двух этих подходов.

Лит.: *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966; *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3; *Гёте И.В.* Об эпической и драматической поэзии // Он же. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10; *Маркевич Г.* Литературные роды и жанры // Он же. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980; *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. 8. Aufl. Zürich; Freiburg, 1968; *Müller-Dyes K.* Literarische Gattungen. Lyrik. Epik. Dramatik. Freiburg, 1978; *Roger W.E.* The three genre. N.Y., 1981.

Н.Д.Тамарченко

«РÓЗАНОВСКОЕ ÓБЩЕСТВО». — После смерти В.В.Розанова (1856–1919) в Петрограде был создан «Розановский кружок», в инициативную группу которого, как сообщал «Вестник литературы» (1921. Сентябрь), вошли А.Белый, А.Волынский, Э.Голлербах, Н.Лернер, В.Ховин. В Москве П.А.Флоренский стал готовить издание собрания сочинений Розанова. Однако «Розановский кружок» просуществовал недолго — осенью 1924 он распался. Флоренскому не удалось начать выпуск собрания своего друга и единомышленника. Наступили долгие годы официального «забвения» наследия Розанова. В марте 1990 в Центральном доме литераторов в Москве на заседании Клуба книголюбов под председательством Е.И.Осетрова состоялась презентация первой в России после смерти Розанова его книги — сборника «Мысли о литературе» (М., 1989), подготовленной А.Н.Николюкиным, и было принято решение о возрождении традиций «Розановского куржка». Весной 1991 при Философском обществе СССР было учреждено «Общество по изучению и изданию наследия В.В.Розанова» («Р.о.»), сопредседателями которого стали М.А.Маслин, Николюкин, П.П.Апрышко. Первое заседание «Р.о.» состоялось 25 марта 1991 на философском факультете МГУ и было посвящено обсуждению вышедшей книги Розанова «Уединенное» (М., 1990). «Р.о.» выступило организатором научной конференции «Русская философия в XX столетии», проведенной в МГУ в марте 1992, и ряда заседаний в ИМЛИ РАН, ИНИОН РАН; участвует в издании многотомного Собрания сочинений Розанова в издательстве «Республика» (в 1993–2000 вышло 12 т.).

РОКОКО́ (фр. roquaille — мелкие камешки, ракушки) — художественное направление в европейском искусстве и литературе 18 в. Слово Р. употреблялось в профессиональном жаргоне художников еще в конце эпохи *Просвещения*, хотя чаще современники использовали для обозначения рокайльной манеры выражения «современный вкус», «живописный жанр». Впервые термин «Р.» появился в дополнительном томе «Академического словаря французского языка» 1835, где за ним закреплялось значение: «разновидность орнамента, стиля, рисунка, характерная для художественной школы периода правления Людовика XV и начала правления Людовика XVI». Одновременно в слове «Р.» фиксировался и более широкий, пренебрежительный смысл: «То, что устарело, вышло из моды в искусстве, литературе, одежде, манерах». В 1840–50-х термин Р. начинает периодически использоваться немецкими учеными как обозначение декоративно-орнаментального стиля в живописи и архитектуре. Причем некоторые из них (Я.Буркхардт) употребляли слово «Р.» как синоним «*барокко*». На рубеже 19–20 вв., вместе с барокко, Р. уже прочно входит в искусствоведческие исследования (К.Гурлитт, О.Шмарзов). Р. трактуют как результат заката, упадка культуры барокко, его рассматривают то как стилевое выражение Просвещения (Э.Эрматингер), то как стиль, противостоящий Просвещению (В.Клемперер), но в любом случае — как последний большой стиль европейской культуры. В этот же период понятие Р. начинают применять и к анализу литературных явлений (Ф.Нойберт, Э.Хюбенер), однако по аналогии с живописью и архитектурой в Р. выделяют ряд схожих формально-тематических характеристик — орнаментальность, изящество, элегантность, интимность, эротизм. В круг литературных *жанров* Р. попадают «*легкая поэзия*» анакреонтического толка, гривуазные *новеллы*, фривольно-эротические *романы* (Хюбенер). Р. оценивается как придворно-аристократическое искусство, как попытка «уходящего» с исторической сцены сословия забыться в забавах и наслаждениях. Такая концепция Р. надолго затормозила его исследование в отечественном литературоведении.

Начиная с 1960-х в зарубежном литературоведении пробуждается серьезный интерес к европейской литературе Р., хронологические рамки которого устанавливаются в пределах 1690–1790-х. Если часть ученых продолжает видеть в Р. только стилистическую характеристику литературных произведений, то Ф.Мэнге и Р.Лофер, Г.Гатцфельд и П.Брэди, Д.По и Ж.Вайсгербер изучают Р. как более глубокий феномен европейской культуры и литературы, включающий в себя не только формальные приемы, но и особое видение мира и человека. Концепция Р. как единого «стиля эпохи» (Лофер) начинает соперничать с представлением о нем как об одном из художественных направлений 18 столетия (Вайсгербер). Эволюция взглядов на Р. постепенно происходит и в отечественном литературоведении 1970–90-х (А.Д.Михайлов, Д.С.Наливайко, С.Л.Козлов, Н.Т.Пахсарьян). Истоки художественного мироощущения Р. обнаруживаются в том кризисе интереса к большой Истории, ослаблении героического пафоса и повороте к частному, интимному существованию человека, которыми отмечена культурная атмосфера конца 17 в. Писатели Р. открывают в человеке естественную тягу к наслаждению, снисходительно относятся к его слабостям, стремятся ставить и разрешать не «вечные» метафизические вопросы, но анализировать и отражать нравы и психологию современного общества, демонстрировать двойственность человеческой природы, ее естественно-скандальные аспекты, выражать компромиссное общественное сознание. В отличие от жизнестроительного пафоса просветительской литературы, ставящей перед человеком задачи самовоспитания, совершенствования себя и мира, литература Р. утверждает естественное несовершенство человека, стремится выявить в нем нюансы «игры тщеславия и достоинства» (Гатцфельд), представить добродетель и идеальность чувств как «труднодостижимые цели» (А.Зимек). Одной из важных черт поэтики Р. становится амбигитивность (двойственность-двусмысленность), пронизывающая все компоненты произведения — от первоначального представления читателю достоверного/недостоверного сюжета, композиционной структуры с открытой или прямо незавершенной развязкой, до художественной интонации, в которой непрестанно смешиваются скептическое и трогательное, ирония и меланхолия. В стилистическом плане Р., впитывая в себя традиции барокко и *классицизма*, «снимает» их противостояние, приглушает контрасты, предпочитает «естественное» смешение полутонов. На смену причудливо-сложным метафорам барокко в Р. приходят изящно-прихотливые метонимические сравнения, классицистические ясность и лаконизм дополняются подчеркнутой фрагментарностью и орнаментальностью. Писатели Р. постоянно и вполне искренне признаются в своей любви к мелочам, безделкам, миниатюрному и изящному. Р. понимает и воплощает себя и действительность, которую оно отражает, как виртуозную и грациозную игру. Однако игривая «мимолетность», шутливость, легкость Р. совсем не поверхностно легкомысленны. «Играя» частностями, литература Р. обращает внимание современников на те «ограничения, сомнения, беспокойства», которые таились внутри просветительской мысли, на ту непрочность, неуловимость, двойственность человеческой природы, от которой просвещенному разуму трудно и просто нельзя отмахнуться. Это, как и компромиссный характер рокайльной стилистики, органично смешивающей разнородные художественные тенденции, обусловило различные формы взаимодействия просветительской литературы с Р.: к этому направлению целиком принадлежит творчество немецкого просветителя К.М.Виланда, ему отдают дань молодой И.В.Гёте, Г.Э.Лессинг, А.Поуп и Д.Дефо в Англии, Вольтер и Д.Дидро во Франции, А.П.Сумароков и Г.Р.Державин в России.

Р. стремится к интерференции с другими художественными направлениями своей эпохи (классицизмом — Ф.Д.Честерфилд, Поуп, Вольтер; *сентиментализмом* — Л.Стерн, О.Голдсмит, Ф.Г.Клопшток). Но круг писателей, составляющих собственно литературу Р., также довольно широк: Ф.Хагедорн, И.В.Глейм, И.П.Уц, И.Н.Гётц (Германия); А.Р.Лесаж, П.К.Мариво, А.Прево, Ж.Б.Л.Грессе, К.П.Кребийон, Э.Д.Парни (Франция); У.Конгрив, Г.Прайор, Г.Филдинг (Англия), П.Ролли, К.Фругони, П.Метастазио (Италия). Р. не создало стройной теории, однако принципы поэтики направления вырабатываются не только в процессе художественной практики, но и в некоторых эстетических трактатах и эссе, где на первый план выступают проблемы *вкуса*, воображения, разрабатывается не категория «прекрасного», а понятия «милого», «хорошенького», «грациозного». В литературе Р. существует своя система жанров: это не только разнообразные «малые формы» легкой поэзии, но и *иронические*

поэмы, стихотворные и прозаические волшебные *сказки*, фантастические и нравоописательные *повести*, *эссе*, социально-психологические романы, *комедии масок* и любовно-психологические комедии.

Лит.: *Михайлов А.Д.* Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо // Кребийон К.П.Ж.де. Заблуждения сердца и ума. М., 1974; *Козлов С.Л.* Проблема рококо и французское литературное сознание XVII–XVIII веков. М., 1985; *Пахсарьян Н.Т.* Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–60-х годов. Днепропетровск, 1996; *Жеребин А.И.* Стиль рококо как пространство культуры // XVIII век: Литература в контексте культуры. М., 1999, *Laufer R.* Style rococo, style des Lumières. P., 1963; *Hatzfeld H.* The rococo. N.Y., 1972; *Brady P.* The rococo style versus Enlightenment novel. Genève, 1984; *Weisgerber J.* Les masques fragiles: Esthétique et formes de la littérature rococo. Lausanne, 1991. *Н.Т.Пасхарьян*

РОЛЕВА́Я ЛИ́РИКА (нем. Rollenlyrik) — лирическое повествование от первого лица, воспринимаемого читателем как нетождественное автору. Ролевой характер лирического «я» может выявляться благодаря внетекстовым факторам (напр., читательскому знанию о личности автора — так, стихотворение «Узник», 1822, А.С.Пушкина могло бы не относиться к Р.л., если бы в самом деле было написано тюремным заключенным), а может быть заложен в тексте как его имманентное свойство (напр., в случае, когда данное повествование в реальности вообще невозможно — «Я убит подо Ржевом...», 1946, А.Т.Твардовского). Однако в любом случае в Р. л. «я» поэта отступает. Открывается поэзия другого» (Walzel, 264). Субъект повествования в Р.л. — обычно условный персонаж, характерный для данной эпохи или жанровой традиции: пастух или пастушка в пасторальной поэзии («Амариллис», 3 в. до н.э., Феокрита), мертвец в *эпитафии* («Прохожий, ты идешь, но ляжешь так, как я...», вторая половина 18 в., П.И.Сумарокова); странник, узник, представитель той или иной экзотической культуры, мертвый любовник в поэзии *предромантизма* и *романтизма* («Песня странника в бурю», 1771–72, И.В.Гёте; многочисленные лирические монологи узников и пленников, в т.ч. у В.А.Жуковского, Пушкина, М.Ю.Лермонтова; «Песнь араба над могилою коня», 1810, Жуковского, перевод из Ш.Мильвуа; «Любовь мертвеца», 1841, Лермонтова). Одна из древнейших форм Р. л. — повествование от лица женщины («Жалоба Данаи», 6–5 вв. до н.э., Симонида Кеосского; «Героиды», ок. 20–1 до н.э., Овидия; лирика миннезингеров; встречается и в поэзии Нового времени — «Покинутая девушка», 1830-е, Э.Мёрике; «Я в дольний мир вошла, как в ложу...», 1907, А.А.Блока). В лирике второй половины 19–20 в. репертуар персонажей, которым автор поручает повествование, уже не ограничивается условными жанрово-тематическими ролями и значительно расширяется: О.Вальцель в 1916 отмечает, что современные ему немецкие поэты «с поразительной уверенностью воссоздают чувства, доверенные ими юной девушке, какаду, запряженной в дрожки лошади, канарейке и даже школьному портфелю» (Walzel, 263–264). Вместе с тем границы Р.л. становятся крайне зыбкими, поскольку ролевой повествователь весьма часто может быть трактован не как дистанцированная от автора фигура, но как внутреннее перевоплощение самого автора, открывающего «другого» в самом себе, примеривающего на себя чужие личности. Так, стихотворение Блока «Я — Гамлет. Холодеет кровь...» (1914) может быть отнесено к Р.л. чисто формально (как «повествование от лица Гамлета»), но не содержательно, поскольку очевидным образом воспринимается не как монолог некоего персонажа, дистанцированного от лирического героя поэзии Блока, а как попытка этого лирического героя (поэтического «я» блоковской лирики) войти в личность Гамлета.

Лит.: *Корман Б.О.* Лирика Н.А.Некрасова. Воронеж, 1964; *Walzel O.* Schicksale des lyrischen Ichs // Idem. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig, 1926. *А.Е.Махов*

РОЛЬ (фр. rôle). — 1. Персонаж в драматургических произведениях и его индивидуальное воплощение в спектакле актером; 2. Совокупность текста, произносимого актером. В произведениях драматического рода литературы традиционно различали Р. трагические, драматические, комические. Для трагической Р. характерны предельная непримиримость в отстаивании высоких нравственных принципов, склонность к героическим порывам, противостояние рутинным духовным и общественным явлениям, непреодолимым силами отдельной личности, — а потому — трагическая обреченность. Классические образцы трагических Р. — Гамлет, Отелло в одноименных трагедиях У.Шекспира, Борис Годунов в пушкинской исторической трагедии. Трагической Р. соответствовало в театре амплуа «трагика» (в истории театра — Т.Сальвини, П.С.Мочалов). Драматическая Р. близка трагической, но имеет свои нюансы, обусловленные жанровыми отличиями *драмы* от *трагедии*, и, прежде всего — отсутствием мотива обреченности, погружением в нравственно-психологические и философские проблемы личности. Отсюда преобладание в драматической Р. теплоты, лиризма, хотя драматический пафос все же налагает некоторый оттенок трагизма, вызванный неизбежными противоречиями жизни. Драматические Р. — Арбенин в драме «Маскарад» (1835–36) М.Ю.Лермонтова, Нина Заречная в «Чайке» (1896) и Маша в «Трех сестрах» (1901) А.П.Чехова. Примеры драматического темперамента в истории русского театра: В.А.Каратыгин, Г.Н.Федотова. Мелодраматическая Р. чаще всего сосредоточена на проблемах любовного чувства, ей присущи склонность к преувеличенным страданиям, чрезмерная страстность, перемежающаяся сентиментальностью. Пример мелодраматической Р. — Таня в одноименной пьесе (1938) А.Арбузова. Комическая Р. предполагает попадание персонажа в смешные ситуации, строится на литературном приеме «посрамления героя». Диапазон «типов» комических героев чрезвычайно широк: акцент может быть на столкновении характеров персонажей, где противопоставлены плутовство и простодушие, комическая Р. может иметь черты клоунады, шутовства. В театре ей соответствует амплуа «комика» (М.С.Щепкин, О.О.Садовская).

Некоторые драматургические жанры (древнегреческая трагедия, японский театр кабуки, итальянская *комедия дель арте* выработали особые, статичные образы, закрепленные за той или иной Р. В трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида неизменная Р. отводилась Хору (Корифею и хоревтам): Хор начинал действие, организовывал и направлял его; Хор олицетворял собою народ, выражал этическую оценку событий. В японском театре кабуки за каждой Р. закреплен свой особый грим, свои сценические позы. Необычайно плодотворной для русской литературы (особенно «младосимволистов») оказалась итальянская комедия

дель арте, с традиционными Р.-масками: слугами Бригеллой, Арлекином, Пульчинеллой, Коломбиной, глупым жадным купцом Панталоне, фанфароном и трусом Капитаном, болтуном Доктором, педантичным, назойливым Тартальей и др. Роли Арлекина, Коломбины и Пьеро были углублены, философски переосмыслены в лирике и драматургии Блока: («Двойник», 1903; «В час, когда пьянеют нарциссы...», 1904; «Балаганчик», 1906; «Балаган», 1906), в романе А.Белого «Петербург» (1913–14).

Лит.: *Кнебель М.О.* О действенном анализе пьесы и роли. М., 1961.

А.М.Ваховская

РОМА́Н (фр. roman — первоначально произведение на романских языках) — большая форма эпического жанра литературы Нового времени. Его наиболее общие черты: изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие, отсюда — большой объем сравнительно с другими жанрами. Возникновение жанра или его предпосылок относят нередко к древности или *Средневековью*. Так, говорят об «античном Р.» («Дафнис и Хлоя» Лонга; «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея; «Сатирикон» Петрония) и *«рыцарском Р.»* («Тристан и Изольда», 12 в.; «Парцифаль», 1198–1210, Вольфрама фон Эшенбаха; «Смерть Артура», 1469, Томаса Мэлори). Эти прозаические повествования действительно имеют некоторые черты, сближающие их с Р. в современном смысле слова. Однако это скорее аналогичные, чем однородные, явления. В античной и средневековой повествовательной прозаической литературе нет ряда тех существеннейших свойств содержания и формы, которые играют определяющую роль в Р. Правильней будет понимать названные произведения античности как особенные жанры идиллической («Дафнис и Хлоя») или комической («Сатирикон») *повести*, а истории средневековых рыцарей рассматривать как своеобразный жанр рыцарского эпоса в прозе. Р. в начинает формироваться лишь в конце эпохи *Возрождения*. Его зарождение связано с той новой художественной стихией, которая первоначально воплотилась в ренессансной *новелле*, точнее — в особом жанре «книги новелл» типа «Декамерон» (1350–53) Дж.Боккаччо. Р. явился *эпосом* частной жизни. Если в предшествующем эпосе центральную роль играли образы героев, открыто воплощавших в себе силу и мудрость целого человеческого коллектива, то в Р. на первый план выходят образы людей обыкновенных, в действиях которых непосредственно выражается только их индивидуальная судьба, их личные устремления. Предшествующий эпос основывался на больших исторических (пусть даже легендарных) событиях, участниками или творцами которых выступали основные герои. Между тем Р. (за исключением особенной формы исторического Р., а также Р.-эпопеи) основывается на событиях частной жизни и к тому же обычно на вымышленных автором фактах.

Действие исторического эпоса, как правило, развертывалось в отдаленном прошлом, своеобразном «эпическом времени», между тем как для Р. типична связь с живой современностью или хотя бы с самым недавним прошлым, за исключением особого вида Р. — исторического. Эпос имел прежде всего героический характер, был воплощением высокой поэтической стихии, Р. же выступает как прозаический жанр, как изображение будничной, повседневной жизни во всей многогранности ее проявлений. Более или менее условно можно определить роман как жанр принципиально «средний», нейтральный. И в этом ярко выражается историческая новизна жанра, ибо ранее господствовали жанры «высокие» (героические) либо «низкие» (комические), а жанры «средние», нейтральные, не получили широкого развития. Р. явился наиболее полным и законченным выражением искусства эпической прозы. Но при всех отличиях от предшествующих форм эпоса Р. является наследником древней и средневековой эпической литературы, подлинным эпосом Нового времени. На совершенно новой художественной основе в Р., как говорил Гегель, «снова полностью выступает богатство и многообразие интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, широкий фон целостного мира» (Соч. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 273). Отдельный человек не выступает более как представитель определенной группы людей; он обретает свою личную судьбу и индивидуальное сознание. Но в то же время отдельный человек непосредственно связан теперь не с ограниченным коллективом, но с жизнью целого общества или даже всего человечества. А это, в свою очередь, приводит к тому, что становится возможным и необходимым художественное освоение общественной жизни сквозь призму индивидуальной судьбы «частного» человека. Романы А.Прево, Г.Филдинга, Стендаля, М.Ю.Лермонтова, Ч.Диккенса, И.С.Тургенева в личных судьбах основных персонажей раскрывают самое широкое и глубинное содержание общественной жизни эпохи. Причем во многих Р. нет даже сколько-нибудь развернутой картины жизни общества как таковой; все изображение сосредоточено на частной жизни индивида. Однако, поскольку в новом обществе частная жизнь человека оказалась неразрывно связанной со всей жизнью общественного целого (хотя бы человек и не выступал как политический деятель, руководитель, идеолог), — совершенно «частные» поступки и переживания Тома Джонса (у Филдинга), Вертера (у Гёте), Печорина (у Лермонтова), госпожи Бовари (у Флобера) предстают как художественное освоение целостной сущности породившего этих героев общественного мира. Поэтому Р. смог стать подлинным эпосом Нового времени и в наиболее монументальных своих проявлениях как бы возродил жанр *эпопеи*. Первой исторической формой Р., которой предшествовали новелла и эпопея Возрождения, явился *плутовской Р.*, активно развивавшийся в конце 16 — начале 18 в. («Ласарильо с Тормеса», 1554; «Франсион», 1623, Ш.Сореля; «Симплициссимус», 1669, Х.Я.К.Гриммельсхаузена; «Жиль Блаз», 1715–35, А.Р.Лесажа). С конца 17 в. развивается психологическая проза, имевшая огромное значение для становления Р. (книги Ф.Ларошфуко, Ж.Лабрюйера, повесть Мари Лафайет «Принцесса Клевская», 1678). Наконец, очень важную роль в формировании Р. сыграла *мемуарная литература* 16–17 вв., в которой впервые стали объективно изображаться частная жизнь и личные переживания людей (книги Бенвенуто Челлини, М.Монтеня); именно мемуары (или, точнее, путевые записки моряка) послужили основой и стимулом для создания одного из первых великих Р. — «Робинзон Крузо» (1719) Д.Дефо. Р. достигает зрелости в 18 в. Один из самых ранних подлинных образцов жанра — «Манон Леско» (1731) Прево. В этом Р. как бы слились в новаторскую органическую целостность традиции плутовского Р.,

психологической прозы (в духе «Максим», 1665, Ларошфуко) и мемуарной литературы (характерно, что этот Р. первоначально появился как фрагмент многотомных вымышленных мемуаров некоего лица). В течение 18 в. Р. завоевывает господствующее положение в литературе (в 17 в. он еще выступает как боковая, второстепенная сфера искусства слова). В Р. 18 в. развиваются уже две разные линии — Р. социально-бытовой (Филдинг, Т.Дж.Смоллетт, Ш.Б.Луве де Кувре) и более мощная линия психологического Р. (С.Ричардсон, Ж.Ж.Руссо, Л.Стерн, И.В.Гёте и др.). На рубеже 18–19 вв., в эпоху *романтизма*, жанр Р. переживает своего рода кризис; субъективно-лирический характер романтической литературы противоречит эпической сущности Р. Многие писатели этого времени (Ф.Р.де Шатобриан, Э.П.де Сенанкур, Ф.Шлегель, Новалис, Б.Констан) создают Р., которые напоминают скорее лирические поэмы в прозе. Однако в это же время переживает расцвет особенная форма — исторический Р., который выступает как своего рода синтез Р. в собственном смысле и эпической поэмы прошлого (романы В.Скотта, А.де Виньи, В.Гюго, Н.В.Гоголя). В целом период романтизма имел для Р. обновляющее значение, подготовил новый его взлет и расцвет. На вторую треть 19 в. приходится классическая эпоха Р. (Стендаль, Лермонтов, О.Бальзак, Диккенс, У.М.Теккерей, Тургенев, Г.Флобер, Г.Мопассан и др.). Особенную роль играет русский Р. второй половины 19 в., прежде всего романы Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского. В творчестве этих величайших писателей достигает качественно нового уровня одно из решающих свойств Р. — его способность воплотить всеобщий, всечеловеческий смысл в частных судьбах и личных переживаниях героев. Углубленный психологизм, освоение тончайших движений души, характерное для Толстого и Достоевского, не только не противоречат, но, наоборот, определяют это свойство. Толстой, отмечая, что в Р. Достоевского «не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу», объяснял это так: «Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее» (Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955. С. 264). Роман Толстого и Достоевского оказал воздействие на дальнейшее развитие жанра в мировой литературе. Крупнейшие романисты 20 в. — Т.Манн, А.Франс, Р.Роллан, К.Гамсун, Р.Мартен дю Гар, Дж.Голсуорси, Х.Лакснесс, У.Фолкнер, Э.Хемингуэй, Р.Тагор, Р.Акутагава — явились прямыми учениками и последователями Толстого и Достоевского. Т.Манн сказал, что романы Толстого «вводят нас в искушение опрокинуть соотношение между романом и эпосом, утверждаемое школьной эстетикой, и не роман рассматривать как продукт распада эпоса, а эпос — как примитивный прообраз романа» (Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 279).

В первые послеоктябрьские годы была популярна идея, согласно которой в новом, революционном Р. главным или даже единственным содержанием должен стать образ массы. Однако при реализации этой идеи Р. оказался под угрозой распада, он превращался в цепь бессвязных эпизодов (напр., в произведениях Б.Пильняка). В литературе 20 в. частое стремление ограничиться изображением внутреннего мира личности выражается в попытках воссоздать т.наз. «поток сознания» (М.Пруст, Дж.Джойс, школа «*нового Р.*» во Франции). Но, лишенный объективно-действенной основы, Р., в сущности, теряет свою эпическую природу и перестает быть Р. в подлинном смысле слова. Р. может действительно развиваться лишь на почве гармонического единства объективного и субъективно, внешнего и внутреннего в человеке. Это единство свойственно крупнейшим Р. 20 в. — романам М.А.Шолохова, Фолкнера и др.

В многообразии жанровых определений Р. просматриваются две большие группы: тематические определения — автобиографический, военный, детективный, документальный, женский, интеллектуальный, исторический, *морской*, политический, приключенческий, сатирический, сентиментальный, социальный, фантастический, философский, эротический и др.; структурные — Р. в стихах, Р.-памфлет, Р.-притча, Р. с ключом, Р.-сага, Р.-фельетон, Р-ящик (набор эпизодов»), *Р.-река*, эпистолярный и пр., вплоть до современных телероманa, фоторомана. Особняком стоят исторически сложившиеся обозначения Р.: античный, викторианский, *готический*, модернистский, натуралистический, *плутовской*, просветительский, *рыцарский*, эллинистический и др.

Лит.: *Грифцов Б.А.* Теория романа. М., 1927; *Чичерин А.В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958; *Дэкс П.* Семь веков романа. М., 1962; *Бахтин М.М.* Проблема поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963; *Кожинов В.В.* Происхождение романа. М., 1963; *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Тронская М.Л.* Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965; *Елистратова А.* Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966; *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976; Современный роман: Опыт исследования. М., 1990; *Lukacs G.* Die Theorie des Romans: Ein geschichts-philosofischer Versuch über die Formen der grossen Epik. Berlin, 1920; *Horst K.A.* Das Spektrum des modernen Romans. München, 1960; *Rohde E.* Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1876; 4. Aufl. Berlin, 1960; *Kayser W.* Entstehung und Krise des modernen Romans. 4. Aufl. Stuttgart, 1963; Zur Poetik des Romans / Hrsg. W.Klotz. Darmstadt, 1965; *Stevick Ph.* The theory of the novel. N.Y., 1967; *Albérès R.-M.* Histoire du roman moderne. P., 1967; *Bürger P.* Prosa der Moderne. Fr./M., 1988; *Gibson A.* Reading narrative discourse: Studies in the novel from Cervantes to Beckett. Basingstoke; L., 1990; *Layoun M.N.* Travels of a genre: The modern novel and ideology. Princeton, 1990.

В.В.Кожинов

РОМА́Н-РЕКА́ (фр. roman-fleuve) — термин западного *литературоведения*, обозначающий серию романов, каждый их которых выступает как самостоятельное произведение, но все связаны между собою общностью героев или сюжета: «Человеческая комедия» (1830–48) О.Бальзака, «Ругон-Маккары» (1871–93, 20 книг) Э.Золя, «Национальные эпизоды» (1873–1912, 46 томов) Переса Гальдоса. В 20 в. наблюдается расцвет жанра Р.-р.: Р.Роллан. Жан-Кристоф (1904–12, 10 книг), Очарованная душа (1922–33, 7 книг); М.Пруст. В поисках утраченного времени (1913–27, 7 книг); Ж.Дюамель. Жизнь и приключения Салавена (1920–32, 5 книг), Хроника семьи Паскье (1933–44, 10 книг); Ж.Ромен. Люди доброй воли (1932–46, 27 т.), Ч.П.Сноу. Чужие и братья (1940–70, 11 томов), 11-томная эпопея Э.Синклера о Ланни Бэдде (1940–53). Иные писатели стремились достичь такого же результата в трилогиях и тетралогиях (три трилогии Дж.Голсуорси о Форсайтах, 1906–33).

РОМА́НС (исп. romance, от позднелат. romanice — по-романски, т.е. на испанском, а не на латинском языке) — стихотворение, положенное на музыку или рассчитанное на такое переложение; обычно — небольшое лирическое произведение, строфическое, со стихами средней длины, с характерной напевной интонацией (см. *Мелодика*

стиха и *Напевный стих*), без отчетливых жанровых признаков. Музыкальный жанр Р. восходит к *Средневековью* и *Возрождению*, но расцвета достигает в конце 18 в., когда он оттесняет и более народную *песню* и более салонный *мадригал*. В западноевропейской поэзии были популярны романсы Ш.Мильвуа, Э.Парни. «Романсы без слов» (1874) озаглавил свой сборник П.Верлен. Подзаголовок «Р.» имеют стихотворение В.А.Жуковского «Желание» (1811); А.С.Пушкина «Под вечер, осенью ненастной» (1814); однако знаменитое «Разуверение» (1821) Е.А.Баратынского, положенное на музыку М.И.Глинкой, сам поэт назвал элегией. *М.Л.Гаспаров*

РОМА́НС ИСПА́НСКИЙ — жанр испанской сюжетной лиро-эпической поэзии (любовное, «чудесное», воинское стихотворение). Сложился к 14 в. в фольклоре на основе лиро-эпического осмысления реальных фактов и переработки материала рыцарских поэм («Песнь о моем Сиде» (ок. 1140), истории, Библии и пр. Основные темы — героическая борьба с маврами за захваченные ими территории (Реконкиста), рыцарственная дружба с врагами, испанская история, подвиги рыцарей Карла Великого или короля Артура. В 16 в. появились первые печатные издания Р.и. (*романсеро*), в 1600–1605 — первый общий свод Р.и. «Всеобщий романсеро» (т. 1–2). Тогда же жанр Р.и. начал усваиваться книжной поэзией (Л.де Гонгора-и-Арготе, Л.Ф.де Вега Карпьо, Ф.Кеведо-и-Вильегас и др.); развивается рыцарский, «мавританский», лирический, пасторальный, шуточный Р.и. Жанр был популярен в эпоху *Возрождения* и *барокко* (А.де Сааведра и др.), а также в 20 в. (А.Мачадо-и-Руис, Р.Альберти, Ф.Гарсия Лорка, М.Эрнандес и др.). Возникли подражания Р.и. в других литературах, особенно в эпоху *романтизма*. Известной жанровой близостью Р.и. и английской шотландской баллады объясняется параллелизм их воздействия на романтическую литературу. См. также *Романс*. *М.Л.Гаспаров*

РОМАНСЕ́РО (исп. romancero) — собрание *испанских романсов*. Обычай издавать сборники романсов, до тех пор существовавших в устной традиции, возникает в 16 в., когда этот жанр становится чрезвычайно популярным среди различных слоев населения, в т.ч. и при дворе. Первый Р. — «Песенник романсов», издан ок. 1548. Р. включают в себя как отдельные циклы романсов, так и полное их собрание («Всеобщий романсеро», 1600–1605). В 19–20 вв. термин Р. применяется для обозначения сборника стихов отдельного автора («Романсеро», 1851, Г.Гейне; «Цыганский романсеро», 1928, Ф.Гарсии Лорки) или поэтической антологии многих поэтов («Всеобщий романсеро гражданской войны», изданный в Испании в 1937).

Лит.: *Менендес Пидаль Р.* Введение к сборнику «Новое цветение старых романсов» // Он же. Избранные произведения. М., 1961.

М.А.Абрамова

РОМАНТИ́ЗМ (нем. Romantik, фр. romantisme, англ. romanticism) — движение в европейской и американской культуре конца 18 — первой половины 19 в. Р. противопоставил механистической концепции мира, созданной наукой Нового времени и принятой *Просвещением*, образ исторически становящегося мира-организма; открыл в человеке новые измерения, связанные с бессознательным, воображением, сном. Вера Просвещения в силу разума и одновременно — в господство случая благодаря Р. потеряли силу: Р. показал, что в мире-организме, пронизанном бесконечными соответствиями и аналогиями, не царствует случай, а над человеком, отданным на произвол иррациональных стихий, не властвует разум. В литературе Р. создал новые свободные формы, отразившие ощущение открытости и бесконечности бытия, и новые типы героя, воплотившие иррациональные глубины человека.

Этимологически термин Р. связан с обозначением в романских языках повествовательного произведения на вымышленный сюжет (ит. romanzo, 13 в.; фр. rommant, 13 в.). В 17 в. в Англии появляется эпитет «романтический» (romantic), означающий: «вымышленный», «причудливый», «фантастический». В 18 в. эпитет становится интернациональным (в 1780-е появляется в России), чаще всего обозначая причудливый, апеллирующий к воображению пейзаж: «романтические местоположения» имеют «странный и удивительный вид» (А.Т.Болотов, 1784; цит. по: Николюкин А.Н. К истории понятия «романтический» // РЛ. 1984. № 4. С. 116). В 1790 эстетик А.Эдисон выдвигает идею «романтического мечтания» как особого способа чтения, при котором текст служит лишь «намеком, пробуждающим воображение» (Adison A. Essays on the nature and principles of taste. Hartford, 1821. P. 40). В России первое определение романтического в литературе было дано в 1805: «Романическим делается предмет, когда приобретает он вид чудесного, не теряя притом своей истины» (Мартынов И.И. // Северный вестник. 1805. Ч. 6. С. 20). Предпосылками Р. послужили мистические теософские учения 18 в. (Ф.Гемстергейс, Л.К.Сен-Мартен, И.Г.Гаманн), историко-философская концепция И.Г.Гердера о поэтической индивидуальности наций («дух народа») как манифестации «мирового духа»; различные явления литературного *предромантизма*. Становление Р. как литературного направления происходит на рубеже 18–19 вв., с публикацией «Сердечных излияний монаха, любящего искусство» (1797) В.Г.Ваккенродера, «Лирических баллад» С.Т.Колриджа и У.Вордсворта (1798), «Странствий Франца Штернбальда» Л.Тика (1798), сборника фрагментов Новалиса «Цветочная пыльца» (1798), повести «Атала» Ф.Р.де Шатобриана (1801). Начавшись почти одновременно в Германии, Англии и Франции, романтическое движение постепенно охватывало и другие страны: в 1800-х — Данию (поэт и драматург А.Эленшлегер, имевший тесные связи с немецкими романтиками), Россию (В.А.Жуковский, по собственному определению, «родитель на Руси немецкого романтизма»; письмо к А.С.Стурдзе, 10 марта 1849); в 1810–20-х — Италию (Дж.Леопарди, У.(Н.)Фосколо, А.Мандзони), Австрию (драматург Ф.Грильпарцер, позднее поэт Н.Ленау), Швецию (поэт Э.Тегнер), США (В.Ирвинг, Дж.Ф.Купер, Э.А.По, позднее Н.Готорн, Г.Мелвилл), Польшу (А.Мицкевич, позднее Ю.Словацкий, З.Красиньский), Грецию (поэт Д.Соломос); в 1830-х Р. находит выражение и в других литературах (наиболее значительные представители — романист Я.ван Леннеп в Голландии, поэт Ш.Петёфи в Венгрии, Х.де Эспронседа в Испании, поэт и драматург Д.Ж.Гонсалвис ди Магальяйнс в Бразилии). Как движение, связанное с идеей народности, с поиском некой литературной «формулы» народного самосознания, Р. дал плеяду национальных поэтов, выразивших «дух народа» и приобретших культовое значение на своей родине (Эленшлегер в Дании, Пушкин в России, Мицкевич в Польше, Петёфи в Венгрии, Н.Бараташвили в Грузии). Общая периодизация Р. невозможна из-за его неоднородного развития в раз-

личных странах: в основных странах Европы, а также в России Р. в 1830–40-х теряет ведущее значение под давлением новых литературных течений — *бидермайера*, *реализма*; в странах, где Р. появился позднее, он гораздо дольше сохранял сильные позиции. Понятие «поздний романтизм», нередко применяемое к основной линии в развитии европейского Р., обычно предполагает в качестве переломного момента середину 1810-х (Венский конгресс 1815, начало общеевропейской реакции), когда на смену первой волне Р. (*иенские и гейдельбергские романтики*, *«озерная школа»*, Э.П.де Сенанкур, Шатобриан, А.Л.Ж.де Сталь) приходит т.наз. «второе поколение романтиков» (*швабские романтики*, Дж.Байрон, Дж.Китс, П.Б.Шелли, А.де Ламартин, В.Гюго, А.Мюссе, А.де Виньи, Леопарди и др.).

Иенские романтики (Новалис, Ф. и А.Шлегели) были первыми теоретиками Р., создавшими это понятие. В их определениях Р. звучат мотивы разрушения привычных границ и иерархий, одухотворяющего синтеза, пришедшего на смену рационалистической идее «связи» и «порядка»: «романтическая поэзия» «должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику» (Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 294–295), романтическое подобно «истинной сказке», в которой «все должно быть чудесно — таинственно и бессвязно — все живо... Вся природа должна быть неким чудесным образом смешана со всем миром духов» (Novalis. Schriften. Stuttgart, 1968. Bd 3. S. 281). В целом иенские романтики, связав понятие Р. с рядом родственных идей («магический идеализм», «трансцендентальная поэзия», «универсальная поэзия», *«остроумие»*, *«ирония»*, *«музыкальность»*), не только не дали Р. законченного определения, но утвердили представление о том, что «романтическая поэзия» «не может быть исчерпана никакой теорией» (Ф.Шлегель. Там же), которое, в сущности, сохраняет свою силу и в современном литературоведении.

Будучи международным движением, Р. обладал и ярко выраженными национальными особенностями. Склонность немецкого Р. к философским спекуляциям, поиску трансцендентного и к магически-синтетическому виденью мира были чужды французскому Р., который осознавал себя прежде всего как антитеза *классицизму* (имевшемуся сильные традиции во Франции), отличался психологическим аналитизмом (романы Шатобриана, де Сталь, Сенанкура, Б.Констана) и создал более пессимистическую картину мира, пронизанную мотивами одиночества, изгнанничества, ностальгии (что было связано с трагическими впечатлениями от Французской революции и внутренней или внешней эмиграцией французских романтиков: «Революция изгнала мой дух из реального мира, сделав его для меня слишком ужасным» (Жубер Ж. Дневник. 25 марта 1802; Joubert J. Les carnet. P., 1938. Vol. 1. P. 326). Английский Р. в лице поэтов «озерной школы» (Колридж, Вордсворт) тяготел, как и немецкий, к трансцендентному и потустороннему, но находил его не в философских построениях и мистическом визионерстве, а в непосредственном соприкосновении с природой, воспоминаниях детства. Русский Р. отличался значительной неоднородностью: характерный для Р. интерес к старине, к реконструкции архаического языка и стиля, к «ночным» мистическим настроениям проявился уже у писателей-«архаистов» 1790–1820-х (С.С.Бобров, С.А.Ширинский-Шихматов); позднее наряду с влиянием английского и французского Р. (широкое распространение *байронизма*, настроений *«мировой скорби»*, ностальгии по идеальным естественным состояниям человека) в русском Р. претворились и идеи немецкого Р. — учение о «мировой душе» и ее манифестации в природе, о присутствии потустороннего в земном мире, о поэте-жреце, всевластии воображения, орфическое представление о мире как темнице души (творчество *любомудров*, поэзия Жуковского, Ф.И.Тютчева). Идея «универсальной поэзии» в России выразилась в мнении, что «весь мир, видимый и мечтательный, есть собственность поэта» (О.М.Сомов. О романтической поэзии, 1823); отсюда разнообразие тем и образов русского Р., сочетавшего опыты воссоздания далекого прошлого (гармонический «золотой век» античности в *идиллиях* А.А.Дельвига, ветхозаветная архаика в произведениях В.К.Кюхельбекера, Ф.Н.Глинки) с видениями будущего, нередко окрашенными в тона *антиутопии* (В.Ф.Одоевский, Е.А.Баратынский), создавшего художественные образы многих культур (вплоть до уникальной имитации мусульманского мироощущения в «Подражаниях Корану» (1824) А.С.Пушкина) и широчайший спектр настроений (от вакхического гедонизма К.Н.Батюшкова, Д.В.Давыдова до подробной разработки темы «живого мертвеца» с отчетами об ощущениях умирания, погребения заживо, разложения в поэзии М.Ю.Лермонтова, А.И.Полежаева, Д.П.Ознобишина и других романтиков 1830-х). Романтическая идея народности нашла самобытное воплощение в русском Р., который не только воссоздал строй народного сознания с его глубинными архаико-мифологическими пластами (украинские повести Н.В.Гоголя), но и нарисовал не имеющий аналогов в современной литературе образ самого народа как отчужденно-иронического наблюдателя грязной борьбы за власть («Борис Годунов» Пушкина, 1824–25).

При всех национальных различиях, Р. обладал и целостностью умонастроения, проявившегося прежде всего в сознании, что «бесконечное окружило человека» (Л.Уланд. Фрагмент «О романтическом», ок. 1806). Границы между различными сферами бытия, определявшие классическое мироустройство, потеряли власть над романтической личностью, которая пришла к мысли, что «мы связаны со всеми частями универсума, как и с будущим, и с прошлым» (Новалис. Цветочная пыльца. № 92). Человек для романтиков больше не служит «мерой всех вещей», но скорее заключает в себе «все вещи» в их прошлом и будущем, будучи непостижимой для самого себя тайнописью природы, которую и призван расшифровать Р.: «Тайна природы... полностью выражена в форме человека... Вся история мира дремлет в каждом из нас», — писал романтический натурфилософ Г.Стеффенс (Steffens H. Caricaturen des Heiligsten. Leipzig, 1821. Bd 2. S. 694–697). Сознание более не исчерпывает человека, поскольку «каждый несет в себе свою сомнамбулу» (И.В.Риттер. Письмо к Ф.Баадеру, 1807; см. Béguin. Vol. 1. P. 144); Вордсворт создает образ «нижней части души» (under soul — поэма «Прелюдия», ред. 1805; 3:540), не затронутой внешними движениями жизни. Душа человека уже не принадлежит ему одному, но служит игралищем таинственных сил: ночью в нас «бодрствует то, что не наше в нас» (П.А.Вяземский. Тоска, 1831). На смену принципу иерархии, организовывавшему классическую модель мира, Р. приносит принцип аналогии: «То, что движется в небесных сферах, должно владычествовать и в образах земли, и то же самое волнуется в человеческой груди» (Тик, Геновева, 1799. Сцена «Поле битвы»). Царящие в ро-

мантическом мире аналогии отменяют вертикальную соподчиненность явлений, уравнивают природу и человека, неорганическое и органическое, высокое и низкое; «природные формы» романтический герой наделяет «моральной жизнью» (Вордсворт. Прелюдия. 3:126), а собственную душу осмысляет во внешних, физических формах, превращая ее во «внутренний пейзаж» (термин P.Moreau). Открывая в каждом предмете связи, ведущие к миру как целому, к «мировой душе» (идея природы как «всеобщего организма» была развита в трактате Ф.В.Шеллинга «О мировой душе», 1797), Р. разрушает классическую шкалу ценностей; У.Хэзлитт («Дух эпохи», 1825) называет «музу Вордсворта» «уравнительницей», исходящей из «принципа равенства». В конечном итоге этот подход приводит в позднем Р. 1830-х (французская школа «*неистовых романтиков*») к культивированию ужасного и безобразного, и даже к появлению в 1853 «Эстетики безобразного» гегельянца К.Розенкранца.

Принципиальная открытость романтического человека, его жажда «быть всем» (Ф.Гёльдерлин. Гиперион, 1797–99. Т. 1. Кн. 1) определила многие существенные особенности литературного Р. На смену герою Просвещения с его сознательной борьбой за определенное место в жизни в Р. приходит герой-странник, который утратил социальные и географические корни и свободно перемещается между областями земли, между сном и явью, ведомый скорее предчувствием и волшебными случайностями-совпадениями, чем ясно поставленной целью; он может случайно обретать земное счастье (Й.Эйхендорф. Из жизни одного бездельника, 1826), уйти в трансцендентное инобытие (переход Генриха в «страну Софии» в проекте завершения романа «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, 1800) или остаться «странником по вечности, чей корабль плывет и плывет и нигде не встанет на якорь» (Байрон. Паломничество Чайльд-Гарольда, 1809–18; 3:70). Для Р. далекое важнее, чем близкое: «Далекие горы, далекие люди, далекие события etc. — все это романтично» (Новалис. Schriften. Bd 3. S. 302). Отсюда — интерес Р. к инобытию, к «миру духов», который перестает быть потусторонним: граница между небесным и земным либо преодолевается в акте поэтического прозрения («Гимны к Ночи» Новалиса, 1800), либо «иной мир» сам врывается в бытовую повседневность (фантастика повестей Э.Т.А.Гофмана, Гоголя). С этим же связан интерес к географическому и историческому инобытию, овладение чужими культурами и эпохами (культ *Средневековья* и *Возрождения*, якобы соединивших творческое начало и непосредственное религиозное чувство, у Ваккенродера; идеализация нравов американских индейцев в «Атале» Шатобриана). Инобытие чужого преодолевается романтиками в акте поэтического перевоплощения, духовного переселения в иную реальность, что на литературном уровне проявляется как стилизация (воссоздание «старонемецкой» повествовательной манеры в «Странствиях Франца Штернбальда» Тика, народной песни у гейдельбергских романтиков, различных исторических стилей в поэзии Пушкина; попытка реконструкции греческой трагедии у Гёльдерлина). Р. открывает историческую объемность художественного слова, осознаваемого отныне как «общая собственность» всей истории литературы: «Когда мы говорим, мы каждым словом вздымаем прах тысячи смыслов, присвоенных этому слову и веками, и различными странами, и даже отдельными людьми» (Одоевский. Русские ночи. Эпилог. 1834). Само движение истории при этом понимается как постоянное воскрешение вечных, изначальных смыслов, постоянное созвучие прошлого, настоящего и будущего, поэтому самоосознание старших романтиков складывается не в отталкивании от прошлого (в частности, от классицизма), но в поисках прообразов романтического искусства в прошлом: «романтическими» объявлялись У.Шекспир и М.де Сервантес (Ф.Шлегель. Разговор о поэзии. 1800), И.В.Гёте (как автор романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», 1795–96), а также вся эпоха Средневековья (откуда возникло представление о Р. как возвращении к Средним векам, развитое в книге де Сталь «О Германии», 1810, и представленное в русской критике В.Г.Белинским). Средние века служат предметом любовно-ностальгического воссоздания в историческом романе, достигшем вершины в творчестве В.Скотта. Романтический поэт ставит себя над историей, наделяя себя правом перемещаться по различным эпохам и историческим стилям: «Новая эпоха нашей поэзии должна представить как бы в перспективном сокращении всю историю поэзии» (А.В.Шлегель. Лекции об изящной литературе и искусстве, 1801–04). Поэту приписывается высший, синтетический взгляд на мир, исключающий любую неполноту зрения и понимания: поэт «возвышается над своей эпохой и заливает ее светом... В единый миг жизни он обнимает все поколения человечества» (П.С.Балланш. Опыт об общественных установлениях, 1818. Ч. 1. Гл. 10). В итоге поэзия теряет характер чисто эстетического выражения, понимаясь отныне как «универсальный язык, на котором сердце находит согласие с природой и с самим собой» (У.Хэзлитт. О поэзии в целом, 1818); границы поэзии размыкаются в область религиозного опыта, пророческой практики («Истинно поэтическое вдохновение и пророческое сродни друг другу», Г.Г.Шуберт. Символика сна, 1814. Гл. 2), метафизики и философии, наконец, в саму жизнь («Жизнь и Поэзия — одно». Жуковский. «Я Музу юную, бывало...», 1824). Главным орудием поэтического творчества, как и всякого мышления, для Р. становится воображение (его теория была разработана в трактате И.Г.Э.Мааса «Опыт о воображении», 1797, в текстах иенских романтиков, статьях Колриджа, диалоге К.В.Ф.Зольгера «Эрвин», 1815). Высшим литературным жанром в теории провозглашается *роман* как магическое слияние всех форм словесного творчества — философии, критики, *поэзии* и *прозы*, однако попытки создать такой роман в реальности («Люцинда» Ф.Шлегеля, 1799, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса) не достигают теоретически провозглашенного идеала. Ощущение принципиальной незавершенности, разомкнутости любого высказывания выдвинуло в Р. на первый план жанр *фрагмента* (который, впрочем, мог разрастаться до значительных размеров: *подзаголовок* «фрагмент» имеет единственное крупное законченное произведение Новалиса «Христианство и Европа», 1799; поэма Байрона «Гяур», 1813), а в области выразительных средств привело к культивированию иронии, понимаемой как постоянное критическое возвышение художника над собственным высказыванием. Романтическая ирония в драматургии приняла форму разрушения сценической иллюзии, игры с ходом действия (пьесы Тика «Кот в сапогах», 1797, где зрители вмешиваются в представление, и «Цербино», 1798, где герой пытается пустить действие в обратном направлении), в прозе она

проявилась в разрушении цельности действия и единства самой книги (в романе «Годви», 1800, К.Брентано, персонажи цитируют сам роман, героями которого являются; в «Житейских воззрениях кота Мурра», 1820–22, Гофмана, основное действие перебивается «макулатурными листками» с биографией капельмейстера Крейслера). Вместе с тем в Р. укореняется и представление о поэтическом высказывании как непосредственном «внезапном излиянии могущественных чувств» (Вордсворт. Предисловие ко второму изданию «Лирических баллад», 1800), что приводит к развитию жанра лирической медитации, вырастающей порой до масштабов монументальной поэмы («Прелюдия» Вордсворта). И в эпических жанрах автор-повествователь с его субъективной позицией и ясно выраженными эмоциями выдвигается на первый план; произвольно располагая эпизоды повествования, перемежая их лирическими отступлениями (романы Жан Поля с их прихотливой композицией; «Дон Жуан», 1818–23, Байрона; «Странник», 1831–32, А.Ф.Вельтмана; к этой традиции примыкает и «Евгений Онегин», 1823–31, Пушкина), он сам становится формообразующим фактором: так, личность Байрона определила форму его поэм, поскольку «он стал рассказывать с средины происшествия или с конца, не заботясь вовсе о спаянии частей» («Сын отечества». 1829. Ч. 125. № 15. С. 38). Характерны для Р. и свободные циклические формы с чередованием философских и лирических комментариев и *вставных новелл* («Серапионовы братья», 1819–21, Гофмана; «Русские ночи», 1844, Одоевского). Представлению о мире-организме, пронизанном аналогиями, соответствует и литературная форма, в которой фрагментарность нередко сочетается с текучестью, преобладанием слитности над отчетливыми членениями формы. Новалис определяет такую форму как «волшебный романтический порядок», «для которого не имеют значения ранг и ценность, который не различает начала и конца, большого и малого» (Schriften. Bd 3. S. 326); Колридж защищает поэтический принцип «строк, втекающих друг в друга, вместо того чтобы образовывать завершение в конце каждого двустишия» (Biographia literaria. Гл. 1) и осуществляет этот принцип в «видении» «Кубла Хан» (1798). Язык поэзии сравнивается с языками музыки (см. *Музыкальность* в литературе) и сна; этот последний «более быстр, духовен и краток в своем ходе или полете», чем обыденный язык (Шуберт. Символика сна. Гл. 1).

Эволюция романтического мировосприятия со второй половины 1810-х двигалась к распаду изначального синтетически-цельного виденья, обнаружению непримеримых противоречий и трагических основ бытия. Р. в этот период (особенно в 1820-е) все чаще понимается самими романтиками в негативно-протестном духе, как отказ от норм и законов во имя индивидуализма; Р. — «либерализм в литературе» (Гюго. Предисловие к «Стихотворениям Ш.Довалля», 1829), «парнасский афеизм» (Пушкин. К Родзянке, 1825). В историческом сознании Р. нарастают эсхатологические настроения, крепнет ощущение, что «драма человеческой истории, быть может, гораздо ближе к концу, чем к началу» (Ф.Шлегель. Сигнатура эпохи, 1820), в литературе утверждается тема «последнего человека» («Последняя смерть», 1827 и «Последний поэт», 1835, Баратынского; роман «Последний человек», 1826, Мэри Шелли). Прошлое уже не обогащает, но отягощает мир («Мир устал от прошлого, он должен или погибнуть, или наконец отдохнуть». — П.Б.Шелли, Эллада, 1821); «Людей и времени раба, / Земля состарилась в неволе» — П.А.Вяземский. Море, 1826); история теперь мыслится трагически, как чередование греха и искупительной жертвы: уже заглавный герой трагедии Гёльдерлина «Смерть Эмпедокла» (1798–99) ощущал себя призванным умереть, чтобы искупить свою эпоху, а в 1820-х П.С.Балланш выстраивает концепцию истории как повторяющихся жертвенно-искупительных циклов («Пролегомены к опытам социальной палингенезии», 1827). Поздний Р. с новой силой переживает христианское чувство изначальной греховности человека, которая воспринимается как его иррациональная вина перед природой: человек, «это смешенье праха с божеством», своей «смешанной сущностью» лишь «вносит конфликт в стихии природы» (Байрон. Манфред, 1817. Д. 1, сц. 2). Тема унаследованной вины, неизбежности судьбы, проклятия и искупления кровью звучит в «*трагедиях рока*» (З.Вернер, Ф.Грильпарцер), трагедии Г.Клейста «Пентесилея» (1808), драмах Гюго. Принцип аналогии, позволявший раннему Р. «делать ослепительные прыжки через непроходимые рвы» (Берковский, 357), лишается силы; единство мира оказывается либо мнимым, либо утраченным (это мироощущение было предвосхищено Гёльдерлином в 1790-е: «Блаженное единство... потеряно для нас». — Гиперион. Предисловие). В позднем Р., с его конфликтом идеала и действительности (романтическое «двоемирие»), герой безвозвратно отчужден от мира, общества и государства: «блуждающий дух, изгнанный из другого мира, он казался незнакомцем в этом мире живых» (Байрон. Лара, 1814); «Живу один средь мертвецов» (Лермонтов. Азраил, 1831); поэты в миру оказываются не жрецами, но «скитальцами на земле, бездомными и сирыми» (Полевой Н.А. Очерки русской литературы. СПб., 1839. Т. 1. С. 213). Раздвоение претерпевает и сам романтический человек, становясь «полем битвы, на коем сражаются страсти с волею» (А.А.Марлинский. О романе Н.Полевого «Клятва при гробе Господнем», 1833); он либо осознает непримиримое противоречие в самом себе, либо сталкивается со своим демоническим двойником («Эликсиры дьявола», 1815–16, Гофмана; «Город уснул, я брожу одиноко...» из цикла «Возвращение на родину», 1826, Г.Гейне). Раздвоенность реальности на метафизическом уровне понимается как непримиримая и безысходная борьба добра и зла, Божественного и демонического («Элоа», 1824, А.де Виньи, где ангел пытается своей любовью спасти Люцифера, но оказывается в его власти; «Демон», 1829–39, Лермонтова). Мертвый механицизм, от которого Р., казалось бы, избавился благодаря своей метафоре мира как живого организма, вновь возвращается, персонифицированный в образе автомата, куклы (проза Гофмана; «О театре марионеток», 1811, Клейста), голема (новелла Л.Арнима «Изабелла Египетская», 1812). Доверчивость, присущая раннему Р., уверенность в том, что «сыновние узы Природы связали его с миром» (У.Вордсворт. Прелюдия. 1:263–264), сменяется подозрительностью и ощущением измены: «Яд во всем, чем сердце дорожит» (Дельвиг. Вдохновение, 1820); «Хотя ты человек, ты не изменила мне», — обращается Байрон к сестре в «Стансах к Августе» (1816). Спасение видится в бегстве (романтический «*эскапизм*», отчасти представленный уже в раннем Р. в прозе Сенанкура и Шатобриана) в иные формы жизни, в роли кото-

рых могут выступать природа, экзотические и «естественные» культуры, воображаемый мир детства и утопии, а также в измененные состояния сознания: теперь не ирония, но безумие провозглашается естественной реакцией на антиномии жизни; безумие расширяет умственный кругозор человека, поскольку сумасшедший «находит такие соотношения между предметами, которые нам кажутся невозможными» (Одоевский. Русские ночи. Ночь вторая). Наконец, «эмиграция из мира» (выражение Шатобриана: цит. по: Schenk, 130) может осуществиться в смерти; этот мотив приобретает особое распространение в позднем Р., широко развившем орфическую метафору тела и жизни как темницы, которая присутствует уже у Гёльдерлина («мы томимся сейчас в нашей больной плоти». — Гиперион. Т. 1. Кн. 1) и Вордсворта («Тени тюрьмы начинают смыкаться над растущим ребенком». — Ода: Знамения бессмертия, 1802–04). Появляется мотив любви к смерти (в рассказе Шелли «Una Favola», 1820–22, поэт влюблен в жизнь и смерть, но верна ему лишь последняя, «обитающая с любовью и вечностью»), представление, что «быть может, именно смерть ведет к высшему знанию» (Байрон. Каин, 1821). Антитезой бегству из раздвоенного мира в позднем Р. могут служить богоборческий бунт или стоическое приятие зла и страдания. Если ранний Р. почти уничтожает дистанцию между человеком и Богом, дружественно соединяя их едва ли не на равных («Бог хочет богов»; «мы назначили себя людьми и выбрали себе Бога, как выбирают монарха» — Novalis. Bd 2. S. 584; Bd 3. S. 418), то в позднем Р. совершается их взаимоотчуждение. Р. создает теперь образ героического скептика — человека, бесстрашно порвавшего с Богом и остающегося посреди пустого, чуждого мира: «Я не верю, о Христос, Твоему святому слову, я слишком поздно пришел в слишком старый мир; из века, лишенного надежды, родится век, в котором не будет страха», — говорит герой Мюссе (Ролла. 1833); в «Фаусте» Н.Ленау (1836) герой отказывается служить «башмаком» для ноги Христа и решает самостоятельно утвердить собственное «непреклонное Я»; на «вечное молчание Божества» такой герой «отвечает одним лишь холодным молчанием» (Виньи. Елеонская гора, 1843). Стоическая позиция нередко приводит романтика к апологии страдания (Баратынский. «Поверь, мой друг, страданье нужно нам...», 1820), к его фетишизации («Ничто не придает нам такого величия, как великое страдание». — Мюссе. Майская ночь, 1835), и даже к мысли о том, что кровь Христа не искупает человеческих страданий: Виньи планирует произведение о Страшном суде, где Бог как подсудимый предстает перед человечеством-судьей, чтобы «объяснить, зачем творение, зачем страдание и смерть невинных» (Vigny A. de. Journal d'un poète. P., s. a. P. 154).

Эстетика реализма и *натурализма*, в значительной мере определявшая литературный процесс второй половины 19 в., окрасила понятие Р. в негативные тона, ассоциируя его с риторическим многословием, преобладанием внешних эффектов, мелодраматизмом, действительно характерными для эпигонов Р. Однако очерченный Р. проблемный круг (темы утраченного рая, отчуждения, вины и искупления, мотивы богоборчества, богооставленности и «нигилистического сознания» и др.) оказался долговечней собственно романтической поэтики: он сохраняет значение и в позднейшей литературе, пользующейся иными стилистическими средствами и уже не осознающей своей преемственности с романтической традицией.

Р. нередко понимается не только как историческое понятие, но и как универсальная эстетическая категория (уже иенские романтики видели в «романтическом» элемент, присущий всякой поэзии; в том же духе и Ш.Бодлер считал «романтическим» всякое «современное искусство», в котором есть «субъективность, духовность, краски, устремленность к бесконечному». — «Салон 1846». Разд. 2). Г.В.Ф.Гегель определил словом «романтическое» одну из трех (наряду с символической и классической) глобальных «художественных форм», в которой дух, порывая с внешним, обращается к своему внутреннему бытию, чтобы там «насладиться своей бесконечностью и свободой» (Эстетика. Ч. 2. Разд. 3, вступление). Существует также представление о романтическом как о вечно повторяющемся явлении, чередующемся с таким же вечным «классицизмом» («Всякий классицизм предполагает предшествующий ему романтизм». — П.Валери. Variété, 1924). Т.о., Р. может быть осмыслен и как вневременная духовно-эстетическая ориентация, присущая произведениям различных эпох (романтика).

Лит.: *Обломиевский Д.Д.* Французский романтизм. М., 1947; *Елистратова А.А.* Наследие английского романтизма и современность. М., 1960; *Реизов Б.Г.* Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962; *Николюкин А.Н.* Американский романтизм и современность. М., 1968; *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973; *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976; Эстетика американского романтизма /Вступ. ст. А.Н.Николюкина. М., 1977; Литературные манифесты западноевропейских романтиков /Вступ. ст. А.С.Дмитриева. М., 1980; *Тертерян И.* Романтизм как целостное явление // ВЛ. 1983. № 4; Эстетика немецких романтиков / Вступ. ст. Ал.В. Михайлова. М., 1987; *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир. Рига, 1988; *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. <1946>. М., 1995; *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. <1914>. М., 1996; *Толмачёв В.М.* От романтизма к романтизму. М., 1997; *Чавчанидзе Д.Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе. М., 1997; *Strich F.* Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. 2. Aufl. München, 1924; *Béguin A.* L'âme romantique et la rêve. Marseille, 1937. T. 1–2; *Huch R.* Die Romantik: Blütezeit, Ausbreitung und Verfall. Tübingen, 1951; *Moreau P.* Âmes et thèmes romantiques. P., 1965; *Schenk H.G.* The mind of the European Romantics. L., 1966; *Van Tieghem P.* Le romantisme dans la littérature européenne. 2 ed. P., 1969; *Peckham M.* The triumph of Romanticism. Columbus (S.C.), 1971; *Abrams M.H.* Natural supernaturalism: Tradition and revolution in Romantic literature. N.Y., 1973; *Barzun J.* Classic, romantic and modern. 2 ed. Chicago, 1975; *Morse D.* Perspectives on Romanticism. N.Y., 1981.

А.Е.Махов

РОНДЕ́ЛЬ (фр. rondel, от rond — круг) — твердая стихотворная форма (см. *Твердые формы*); развилась из *вирелэ* путем сокращения припева до 1–2 строк, поначалу часто смешивалась с *рондо*. Была популярна во французской поэзии 14–15 вв., потом вышла из употребления и сохранилась в стилизациях (С.Малларме, А.Суинберн, И.Северянин). Схема классического Р.: 13 стихов с рифмовкой ABba+abAB+abbaA (заглавные буквы — тождественные строки). Менее употребителен двойной Р.: 16 стихов с рифмовкой ABBA + abAB + abba + ABBA.

М.Л.Гаспаров

РОНДО́ (фр. rondeau, от rond — круг) — твердая стихотворная форма (см. *Твердые формы*); развилась из *ронделя* в 14 в. путем сокращения припева до полустишия. Достигла расцвета в 16–17 вв.; в России известна начиная с В.К.Тредиаковского; в 19–20 вв. сохранилась

лишь в стилизациях. Схема классического Р.: 15 стихов в трех строфах на две рифмы aabba + abbR + abbaR, где R — нерифмующийся рефрен, повторяющий начальные слова 1-й строки. Обычный размер — 10-сложный стих с 4-сложным рефреном. Пример:

Манон Леско, влюбленный завсегдатай
Твоих времен, я мыслию крылатой
Искал вотще исчезнувших забав,
И образ твой, прелестен и лукав,
Меня водил, — изменчивый вожатый.
И с грацией манерно-угловатой
Сказала ты: «Пойми любви устав,
Прочтя роман, где ясен милый нрав
Манон Леско.
От первых слов в таверне вороватой
Прошла верна, то нищей, то богатой,
До той поры, когда без сил упав,
В песок чужой, вдали родимых трав,
Была зарыта шпагой, не лопатой,
Манон Леско!

М.А.Кузмин

В русской поэзии 18 в. Р. назывались расширительно и более свободные формы стихотворения с длинными рядами одинаковых рифм.

Лит.: *Gennrichs F.* Das Altfranzösische Rondeau und Virelai im 12. und 13. Jahrhundert. Langen bei Frankfurt, 1963. *М.Л.Гаспаров*

РОПАЛИ́ЧЕСКИЙ СТИХ (греч. rhopalicos — в форме палицы, т.е. расширяясь к концу) — игровая форма античного стиха. У Гомера случайно оказался употреблен *гекзаметр*, состоявший из слов длиной в 1, 2, 3, 4, 5 слогов; это было замечено, обозначено термином, и некоторые поэты пытались писать целые стихотворения такими строками. Самое известное — «Молитва» (4 в.) Авсония:

Бог Отец, податель бессмертного существованья,
Слух склони к чистоте неусыпных молитвословий,
Будь ввыси милосерд к взываниям смиренномудрых...

(пер. М.Л.Гаспарова)

В.Брюсов пытался воспроизвести этот принцип построения стиха в экспериментальном стихотворении «Жизнь — игра желаний мимолетных...» (сборник «Опыты», 1918). *М.Л.Гаспаров*

РОССИ́ЙСКИЕ ЛИТЕРАТУ́РНЫЕ ПРЕ́МИИ. — Первой общероссийской премией, в т.ч. за успехи в области филологии и литературы, стала Демидовская премия. Она была учреждена горнозаводчиком и землевладельцем П.Н.Демидовым в 1831 и имела назначением «содействовать к преуспеянию наук, словесности и промышленности в своём отечестве». Присуждение ее предоставлялось Петербургской академии наук; первое присуждение состоялось в 1832, последнее (34-е) — в 1865 (согласно завещанию учредителя, через 25 лет после его кончины). Полные Демидовские премии (словесность и филология) получили: А.Х.Востоков (1833; 1844), Ф.И.Рейф (1833), П.И.Соколов (1835), Н.Я.Бичурин (1839), М.П.Погодин (1840), Д.И.Чубинов (1840; 1847), Г.П.Павский (1844), О.М.Ковалевский (1846), О.А.Гошкевич (1858), П.П.Пекарский (1861). Среди получивших половинные премии: И.М.Снегирёв (1836; 1840), С.П.Шевырёв (1837), О.М.Ковалевский (1838), Ф.И.Видеман (1844; 1846; 1850), О.М.Бодянский (1856), А.Н.Пыпин (1858), Л.Н.Майков (1858), Ф.Р.Крейцвальд (1860), П.Н.Рыбников (1864), А.Н.Афанасьев (1865). Демидовскими премиями в области педагогики были отмечены детские писательницы Л.А.Ярцова (1837) и А.О.Ишимова (1838); А.П.Зонтаг (1839). После прекращения Демидовских премий в 1866 была учреждена Ломоносовская премия, также присуждавшаяся по многих отраслям знаний. Ломоносовской премии удостоены В.И.Даль за Толковый словарь (1869), А.А.Потебня — за работы по русской грамматике (1875), В.Н.Перетц — за труды по истории русской поэзии 18 в. (1903) и др. Всего Петербургская Академия наук в разное время имела св. 20 именных премий.

С 1856 в память о графе С.С.Уварове (1786–1855), бывшем с 1818 президентом Академии наук, учредили Уваровскую премию. Она присуждалась в основном за труды по русской истории, но среди ее лауреатов есть и писатели. В 1860 Уваровскую премию разделили А.Н.Островский (за пьесу «Гроза», 1859) и А.Ф.Писемский (драма «Горькая судьбина», 1859). В 1863 — А.Н.Островский («Грех да беда на кого не живет», 1863), Д.Минаев (комедия «Разоренное гнездо» («Спетая песня», 1863). В 1867 и 1870 (посмертно) премии получил А.Н.Афанасьев за труд «Поэтические воззрения славян на природу», 1866, 1868–69, в 1869 — В.В.Стасов за исследование «Происхождение русских былин», в 1876 — А.Д.Галахов за «Историю русской словесности, древней и новой», 1863–75; в 1894 и 1898 — Н.П.Барсуков за многотомные «Труды и дни М.П.Погодина», 1888–98.

Самой авторитетной была признана учрежденная в 1881 премия имени А.С.Пушкина при Петербургской Академии наук. С 1882 по 1919 прошло 23 присуждения. Существовали полные, половинные, поощрительные премии и почетные отзывы. Пушкинской премией в разных степенях были отмечены: 1882 — А.Н.Майков (трагедия «Два мира», 1882), Я.П.Полонский («На закате». Стихотворения 1877–1880); 1884 — А.А.Фет (переводы Горация); 1886 — С.А.Юрьев (перевод «Макбета» У.Шекспира), Н.П.Семенов (переводы из А.Мицкевича), С.Я.Надсон («Стихотворения», 1884); 1888 — Л.Н.Майков и В.И.Саитов (издание сочинений К.Н.Батюшкова, 1885–87); А.П.Чехов («В сумерках», 1887), В.С.Лихачев (перевод «Тартюфа» Мольера); 1889 — Л.П.Бельский (перевод «Калевалы»), П.А.Козлов (перевод «Дон Жуана» Дж.Байрона); 1890 — М.И.Кудряшев (перевод «Песни о Нибелунгах»), Д.Л.Михаловский (переводы «Антоний и Клеопатра» и «Ричард II» Шекспира), В.С.Лихачев (перевод «Школы жен» Мольера), И.А.Шляпкин (подготовка Полного собрания сочинений А.С.Грибоедова, 1889); 1891 — Я.П.Полонский (стихи 1887–1890 «Вечерний звон»), И.Н.Потапенко («Повести и рассказы»), А.Д.Львова («Поэмы и песни»); 1892 — Л.И.Поливанов (перевод «Гофолии» Расина); 1893 — Д.В.Аверкиев («О драме, критическое рассуждение...», 1893); Д.Н.Цертелев («Стихотворения 1883–1891»), А.М.Жемчужников («Стихотворения»), Л.И.Поливанов (перевод «Мизантропа» Мольера); 1894 — А.А.Голенищев-Кутузов («Сочинения», 1894), К.С.Баранцевич (роман «Две жены», 1894), А.В.Лонгинов («Историческое исследование сказания о походе Северского князя Игоря...», 1892); 1895 — П.И.Вейнберг (перевод «Марии Стюарт» Ф.Шиллера); А.Луговой («Сочинения», 1895), К.К.Случевский («Исторические картинки. Разные рассказы», 1894), Л.И.Поливанов (перевод «Федры» Расина); 1897 — граф Ф.де Ла Барт (перевод «Песни о Роланде»), М.А.Лохвицкая («Стихотворения», 1896), Н.С.Тихонравов и В.И.Шенрок («Сочинения Н.В.Гоголя». Т. 6–7, 1896), В.П.Авенариус («Ли-

стки из детских воспоминаний», 1893), Е.А.Бекетова («Стихотворения», 1895); 1899 — К.Ф.Головин («Русский роман и русское общество», 1897), К.К.Случевский («Сочинения», 1898), О.Н.Чюмина («Стихотворения», 1897), П.Я. («Стихотворения», 1898), Д.П.Голицын (Муравлин) («У синя моря», 1898); 1901 — А.Л.Соколовский («Шекспир в переводе и объяснении». Т. 1–8, 1894–98), К.М.Станюкович «Собрание сочинений». Т. 1–2. «Морские рассказы», 1897), О.Н.Чюмина (перевод «Потерянного рая» и «Возвращенного рая» Дж.Мильтона), И.Стешенко (труды о И.П.Котляревском), К.Льдов («Отзвуки души. Стихотворения», 1899), Н.Гальковский (перевод Сербского народного эпоса), Ф.Е.Зарин («Стихотворения», 1899), А.А.Навроцкий (Драматические произведения. Т. 1, 1900); 1903 — П.И.Вейнберг (перевод «Пикколомини» Шиллера и редакция Собрания сочинений Гейне), И.А.Бунин («Листопад», 1901 и перевод «Песни о Гайавате» Лонгфелло), А.Н.Гиляров («Предсмертные мысли XIX века во Франции», 1901), К.Ф.Головин («Полное собрание сочинений». Т. 1, 2, 1902), Владимир Каренин (псевдоним В.Д.Комаровой) («Жорж Санд, ее жизнь и произведения. 1804–1838 гг.», 1899. Вып. 1), М.А.Лохвицкая («Стихотворения». Т. 3. 1900), П.Ф.Порфиров (переводы лирических стихотворений Горация), И.И.Тхоржевский (перевод «Стихов философа» М.Гюйо, 1901), Т.Л.Щепкина-Куперник (стихотворения); 1905 — М.А.Лохвицкая («Стихотворения». Т. 5, 1904), О.Н.Чюмина (перевод «Божественной комедии» Данте), В.С.Лихачев (перевод «Эдуарда III» Шекспира), Е.М.Милицына («Рассказы». Т. 1, 1905); 1907 — Д.Е.Мин (перевод «Божественной комедии» Данте), А.В. и П.Г.Ганзен (переводы Г.Ибсена), В.Г.Жуковский (переводы сонетов Х.М.де Эредиа; сборник стихотворений 1893–1904), В.И.Крыжановская (Рочестер) («Светочи Чехии»), Б.А.Лазаревский («Повести и рассказы», 1903), Е.М.Милицына (рассказы), И.И.Тхоржевский (переводы из новейшей французской лирики), Н.Б.Хвостов («Под осень». Стихотворения, 1905), М.П.Чехов («Очерки и рассказы», 1905), О.Н.Чюмина (переводы А.Теннисона и др.; новые стихотворения); 1909 — А.И.Куприн («Рассказы». Т. 1–3. 1906–07), И.А.Бунин («Стихотворения». Т. 3–4, 1906–07, переводы поэмы А.Теннисона «Годива», мистерии Байрона «Каин»), Вера Рудич («Новые стихотворения», 1908), Ю.И.Айхенвальд («Силуэты русских писателей». 1908. Вып. 1–2), А.Н.Волкович-Вель (рассказы и очерки, 1905–06), Г.Т.Полилов-Северцев («Наши деды-купцы. Бытовые картины начала XIX столетия»), О.Н.Чюмина (переводы «Эриний» Ш.Леконта де Лиля, драмы «Северо-Торелли» Ф.Коппе, сборник стихотворений «Осенние вихри», 1908), В.Шуф («В край иной...». Сонеты, 1906); 1911 — А.М.Федоров («Стихотворения», 1909, «Сонеты», 1906, «Рассказы», 1908, «Рассказы», 1909); 1913 — П.Сергеич (П.С.Пороховщиков) «Искусство речи на суде», 1910), П.Е.Щёголев («Пушкин. Очерки»), Т.Л.Щепкина-Куперник («Сказания о любви», 1912), А.М.Федоров («Жатва», 1910; «Утро», 1911); 1915 — С.Свириденко («вольный перепев» «Песни о Сигурде», 1912), С.Д.Дрожжин («Песни старого пахаря», 1913), В.А.Мазуркевич («Стихотворения», 1900, «Монологи и поэмы», 1904, «Старые боги», 1913 и перевод в 1904 драматической поэмы венгерского поэта Имре Мадача «Трагедия человека»); 1917 — Н.А.Холодковский (Перевод 1 и 2 частей «Фауста» Гёте), Н.А.Крашенинников («Амеля», 1916); 1919 — В.В.Вересаев (переводы поэм Гесиода «Работы и дни» («Труды и дни») и «Происхождение богов»).

Ежегодно, начиная с 1883, *Обществом русских драматических писателей и оперных композиторов* 30 января, в день смерти А.С.Грибоедова, присуждалась премия его имени за новые пьесы театрального сезона. Среди отмеченных — пьесы А.Н.Островского «Красавец-мужчина» (1883) и «Не от мира сего» (1885); «Плоды просвещения» (1891) Л.Н.Толстого; «Старый закал» (1895) и «Джентльмен» (1897) А.И.Сумбатова-Южина; «Новое дело» (1891), «Цена жизни» (1897, отказался от премии в пользу чеховской «Чайки») и «В мечтах» (1903) Вл.И.Немировича-Данченко; «Мещане» (1902) и «Васса Железнова» (1910) М.Горького, «Дети Ванюшина» (1902) С.А.Найдёнова, «Gaudeamus» (1910) Л.Н.Андреева и др.

Лит.: Роспись о присуждениях наград и премий Императорскою Академиею наук, присужденных с основания конкурсов при ней по 1908 год. СПб., 1911; *Мезенин Н.А.* Лауреаты Демидовской премии Петербургской Академии наук. Л., 1987. *С.Ф.Дмитренко*

«РОШФО́РСКАЯ ШКО́ЛА» (фр. L'école de Rochefort) — объединение французских поэтов. Зародилось весной 1941 по инициативе Жана Буйе (р. 1912), подхваченной Рене Ги Каду (1920–51). Идею сплочения молодых поэтов поддержали чтимые ими мэтры — Макс Жакоб (1876–1944) и Пьер Реверди (1889–1960). В названии увековечено анжуйское селение Рошфорна-Луаре, где жил Буйе. Понятие *«школа»* возникло в противовес «измам» (*символизму*, *дадаизму* и *сюрреализму*) по аналогии с содружеством художников — «Барбизонская школа». В декларации «Поэтические устои Рошфорской школы» (опубл. 30 мая 1941) Буйе обосновал необходимость *защиты поэзии*, а также не стесненный никакими догмами принцип сближения поэтов. Марсель Беалю (1908–93) предложил свое название — «Школа на Луаре»; слово «школа» поначалу смутило Жана Руссло (р. 1913) и Мориса Фомбера (1906–81) — живого классика для рошфорцев. Издание первых «Тетрадей Рошфорской школы» Фомбер воспринял как несомненное событие. Каждая тетрадь представляла собой сборник одного поэта. В 1941 увидели свет: «Светлые годы» Каду, «Ветер с моря» Мишеля Маноля (1911–84), «Остров кричащей тишины» Беалю, «Настояния» Руссло, «А вот и лубочная картинка!» Люка Беримона (1915–83), «Смысл действий» Буйе, «Предчувствие розы» Янетты Делетан-Тардиф (1902–76), «Любо жить» Луи Эмие (1900–67). Сквозь призму неповторимых индивидуальностей Фомбер уловил роднящее их устремление «защитить права воображения, духовную свободу, нестесненное усилие... спасти и уберечь соль земли и духа» — поэзию. Прозорливо оценил Фомбер этический вектор Р.ш. — ее «человечную, братскую теплоту», которой веяло от «Тетрадей»: «Каждая из них — протянутая рука, весть о бескорыстной дружбе, залог веры в жизнь и неисчерпаемость поэзии» (Les poèts de l'école de Rochefort, 291–292).

Разгром Франции, ее рассечение на две зоны, встреча Петена с Гитлером 24 октября 1940 в Монтуаре — в этих исторических обстоятельствах протекала жизнедеятельность Р.ш. в оккупационной зоне. Поэзия рошфорцев откровенно противостояла атмосфере подозрительности, доносительства, страха, репрессий, угрозы арес-

та и заточения в фашистский концлагерь своей верой в поэтическое слово — цитадель внутреннего мира каждого из поэтов, двери которой распахнуты для соотечественников, для читателей всех времен. Как правило, рошфорцы избегали велеречивой публицистичности; отталкивал их и герметизм, «чрезмерная абстрактность текста, дистиллированного в сюрреалистических или иных лабораториях» (Marissele A. Jean Rousselot. P., 1973. P. 530). Утверждая неукротимость жизни, прелесть «растительного царства», времен года, повседневного ритма жизни, трудов и дней стойкого человека, поэзия «Р.ш.» — на онтологическом, бытийном уровне — противостояла философии смирения и рабской покорности, расизму доморощенных жрецов «нового порядка». Жить «со втянутым животом — можно, но ползать на брюхе — никогда» — девиз Каду (Manoll M. Rene Guy Cadou. P., 1954. P. 69). «Р.ш.» — неотъемлемая часть поэзии Сопротивления военных лет.

В ноябре 1942 немецкие войска оккупировали южную, «свободную» зону. В этот грозный год в «Рошфорских тетрадях» обрели трибуну признанные мастера: Фомбер («Песни грот-марса»), Жан Фоллен (1903–71; «Перечень»), Жорж Эммануэль Клансье (р. 1914; «Время героев»), Габриэль Одизио (1900–78; «Каменный век»), Луи Гийом (1907–71; «Дорога»), Эдмон Юмо (р. 1907; «Песня росистой травы»), Андре Верде (р. 1915; «День на день не приходится»), Александр Турски (1917–70; «Подлинная версия»). В стане рошфорцев прозвучали голоса Леона Габриэля Гро (р. 1905; «Семь поэм на полях», 1942), Люка Декона (р. 1913; «Камфора и трут», 1942), а позднее — Поля Шоло (1914–69; «Риск», 1952). В 1943 «Тетрадях» появились стихи узника немецкого концлагеря Шарля Отрана (1918–76; «Речные воды»). «Р.ш.» не была изолирована от других очагов поэзии Сопротивления. Велись переговоры с сюрреалистической группой «Перо в руке»; Одизио передавал «Тетради» для распространения Максу Полю Фуше (1913–80) и получал от него журнал «Фонтен», пока гестапо не схватило Одизио в ноябре 1943. После войны возобновился выход «Рошфорских тетрадей» и продолжался вплоть до 1961; среди участников изданий — основатели содружества и новые имена: Жан Диго (р. 1912), Жан Венсан Вердонне (р. 1923), Андре Марисель (р. 1928), Жак Реда (р. 1929), Жан Бретон (р. 1930), Марк Ален (р. 1937).

Лит.: *Великовский С.* Рене Ги Каду. Габриель Одизио. Жан Руссело // Я пишу твое имя, свобода: Французская поэзия эпохи Сопротивления. М., 1968; *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. М., 1982; *Bouhier J.* Introduction // Les poétes de l'école de Rochefort: Anthologie présentée par Jean Bouhier. P., 1983; *Debreille J.Y.* L'école de Rochefort: Théories et pratiques de la poésie. 1941–1961. Lyon, 1987; *Sabatier R.* Les sources fraîches: Maurice Fombeur. Réné Guy Cadou. Luc Bérimon. Michel Manol. Jean Rousselot. Paul Chaulot... Poètes et fondateurs. Jean Bouhier et l'école de Rochefort // Idem. Histoire de la poésie française: La poésie du vingtième siècle. Vol. 3. P., 1988; Jean Bouhier, fondeur de l'École de Rochefort. Angers, 1995.

В.П.Балашов

РУБАЙ (араб.) — четверостишие в лирической и философской поэзии народов Ближнего и Среднего Востока. Как жанровая форма достигает расцвета в 11 в., а в 12 в. уступает место *газели*. Мастерами Р. считаются Омар Хайам, Захиреддин Мухаммед Бабур.

Лит.: *Казмоян А.К.* Рубаи в классической поэзии на фарси (X–XII вв.). Ереван, 1981.

РУ́ССКАЯ АКАДЕМИ́ЧЕСКАЯ ГРУ́ППА. — В феврале 1920 в Париже состоялось организационное собрание Р.а.г. С русской стороны участвовали: Е.В.Аничков, П.П.Гронский, В.В.Дюфур, С.И.Карцевский, Н.М.Могилянский, М.И.Лот-Бородина, С.С.Почич, С.И.Метальников, М.И.Ростовцев, Ю.В.Семенов, с французской — директор школы восточных языков Поль Буайе, бывший директор Французского института в Петербурге Жюль Патуйе и профессор русского языка в Сорбонне Эмиль Оман. Формально группа основана 14 мая 1920 с целью развивать науку, поддерживать связи с учеными и учебными заведениями, организовывать взаимную материальную и моральную помощь, готовить молодых ученых, оказывать помощь поступающим в высшие учебные заведения. На общем собрании председателем избран Аничков (с 19 октября 1920), после отъезда в Белград его заменил профессор Гронский (с 1 февраля 1921), затем А.Н.Анцыферов (с 28 ноября 1922 до кончины в 1942). «Академическая группа в Париже... не только объединяла русских профессоров во Франции, но поддерживала сношения с иностранными учреждениями всего мира. Ее члены участвовали в научных конгрессах, под ее покровительством был издан ряд книг и существовали научные семинары и Русский научный институт» (Ковалевский П.Е. Парижская русская академическая группа // Он же. Зарубежная Россия. Париж, 1971. С. 83). Группа приняла участие в организации курсов по русской истории и литературе при содействии парижского Института славистики.

А.Ф.Головенченко

РУ́ССКИЙ ДОМ И́МЕНИ ИМПЕРА́ТОРА НИКОЛА́Я II В БЕЛГРА́ДЕ — открыт 9 апреля 1933 в присутствии короля Александра I Карагеоргиевича и всей королевской семьи. Своим появлением Р.д. обязан принятию в среде русской эмиграции положения о «русских Афинах», т.е. о развитии национальной эмигрантской культуры, которая должна была вернуться в Россию. Во главе Р.д. стал А.Белич, председатель государственной комиссии помощи русским беженцам и Русского культурного комитета. Построенный архитектором В.Баумгартеном в стиле русского ампира Р.д. разместил под своей крышей организации русского зарубежья в Югославии, единственный в мире дом-музей последнего императора, Союз русских писателей и журналистов в Югославии (председатель А.И.Ксюнин). Русский научный институт в стенах Р.д. развернул активную издательскую работу: публикацию библиографии русских ученых-эмигрантов: «Материалы для библиографии русских научных трудов за рубежом» в 2 томах (1931 и 1941). На той же базе было выпущено 17 томов «Записок Русского научного института в Белграде» (1930–41). Русская публичная библиотека, возникшая в 1920, обладала книжным фондом (60 000), кабинетом для научной работы, имела большое число читателей. По своему значению и фондам она являлась второй библиотекой русского зарубежья после Тургеневской библиотеки в Париже. С течением времени при библиотеке создается архив. Эмигранты под конец жизни, как правило, завещали архиву свои рукописи и наследие (богатый архив П.Б.Струве). В Р.д. из здания Академии наук переселилась «Издательская комиссия», которая взяла на себя роль главного издательства русской литературы в то время, когда уже исчерпали себя берлинские, парижские и пражские издательства. В Р.д. работал Русский драматический

театр во главе с Ю.Ракитиным и Русский общедоступный драматический театр во главе с А.Череповым.

Лит.: *Джурич О.* Шестьдесят лет Русскому дому имени императора Николая II в Белграде 1933–1993 // Культурное наследие российской эмиграции. М., 1994. Кн. 1. *В.В.Сорокина*

РУ́ССКОГО ЗАРУБЕ́ЖЬЯ ЛИТЕРАТУ́РА, эмигрантская литература — возникла после большевистского переворота в России в 1917. В прошлые эпохи известны писатели-изгнанники, от Овидия и Данте до Андрея Курбского, Ф.Р.де Шатобриана и немецких писателей-антифашистов, но история не знает случаев, чтобы более половины писателей, философов, художников были высланы из страны или эмигрировали на всю жизнь. В истории Р.з.л. наблюдаются три периода, или три волны эмиграции. Первая волна — с 1918 до второй мировой войны. Вторая волна вынесла за пределы СССР литераторов, отступавших вместе с немецкой армией и оказавшихся к концу второй мировой войны в эмиграции (И.Елагин, Д.Кленовский, Н.Моршен, Л.Ржевский, Б.Филиппов). В середине 1960-х, после хрущевской «оттепели», началась третья волна эмиграции и высылки, среди крупнейших имен которой А.И.Солженицын, В.П.Аксёнов, В.Н.Войнович, Г.Н.Владимов, А.А.Галич, Ф.Н.Горенштейн, С.Д.Довлатов, Ю.М.Кублановский, В.Е.Максимов, В.П.Некрасов, А.Д.Синявский. Четвертой волной иногда называют «утечку умов», выезд деятелей науки и культуры из России на постоянное жительство за границу в 1990-е, в основном по экономическим причинам. Однако наибольшее культурное и литературное значение имеет творчество представителей первой волны, создавших лучшие свои произведения в изгнании.

Поэзия эмиграции начиналась в России. Определяющим было не местонахождения писателя — в России или за ее пределами, — а восприятие происходящего в стране. Через три дня после захвата власти большевиками З.Н.Гиппиус написала первые эмигрантские стихи, хотя жила еще в Петрограде:

Какому дьяволу, какому псу в угоду,
Каким кошмарным обуянный сном,
Народ, безумствуя, убил свою свободу,
И даже не убил — засек кнутом?

И.А.Бунин в большевистской Москве начал дневник «Окаянные дни», опубликованный уже в эмиграции (1935). Гиппиус писала в Петрограде свои «Черные тетради» (1917–19), увидевшие свет только в конце 20 в. Русские писатели (кроме тех, кто «пошел в Смольный») испытывали отчуждение от большевиков. В день разгона Учредительного собрания 5 января 1918 М.Горький писал в газете «Новая жизнь» о «фанатиках и утопистах», которые в тот день по приказу Н.И.Подвойского расстреляли на Литейном проспекте Петрограда мирную демонстрацию в поддержку Учредительного собрания (факт, известный ныне несравненно меньше, чем расстрел демонстрации 9 января 1905): «Правительство Смольного относится к русскому рабочему, как к хворосту: оно зажигает костер для того, чтобы попробовать — не загорится ли от русского костра общеевропейская революция? Это значит — действовать «на авось», не жалея рабочий класс, не думая о его будущем и о судьбе России — пусть она сгорит бессмысленно, пусть обратится в пепел, лишь бы произвести опыт» (Горький М. Несвоевременные мысли. М., 1999. С. 230). Эмиграция деятелей культуры провоцировалась правительством Смольного с первых дней его существования. Запрещение свободы печати — в числе первых декретов советской власти. «Старая» культура была не нужна. Отсюда теория «двух культур» — признание в культурном наследии лишь того, что соответствовало целям большевиков. Невозможность печататься в советской России сделала бессмысленным и опасным пребывание многих писателей в стране. Классовый подход обрекал русскую литературу и культуру на уничтожение. Все это, наряду с красным террором, развязанным в 1918 на многие десятилетия, глумлением над православием и национальными традициями не могло не выбросить писателей в эмиграцию. В очерке «Ленин» (1921) А.И.Куприн рассказал историю своей безнадежной попытки издавать в Москве народную газету «Земля», для чего ему была организована в 1919 встреча с Лениным. У Куприна осталось тягостное впечатление: «Этот человек, такой простой, вежливый и здоровый — гораздо страшнее Нерона, Тиберия, Иоанна Грозного. Те, при всем своем душевном уродстве, были все-таки люди, доступные капризам дня и колебаниям характера. Этот же — нечто вроде камня, вроде утеса, который оторвался от горного кряжа и стремительно катится вниз, уничтожая все на своем пути. И притом — подумайте! — камень в силу какого-то волшебства — мыслящий! Нет у него ни чувств, ни желаний, ни инстинктов. Одна острая, сухая непобедимая мысль: падая — уничтожаю» (Куприн А.И. Голос оттуда. М., 1999. С. 312).

Понятие Р.з.л. возникло и существует как противопоставленное литературе в «метрополии», в России. Культурологический и литературный феномен заключен в самом факте отличия части от целого, когда часть (советская или зарубежная) не дает адекватного представления об этом целом. С раскола страны в конце 1917 шли два литературных процесса, во многом несхожих, однако, как стало очевидно к концу 20 в., русская литература оставалась целостной благодаря русскому языку, национальной проблематике, а также традиции русской культуры, классической литературы прошлого, хотя и наблюдались разительные отличия в восприятии отечественного литературного наследия. Целостность русской литературы после 1917 — явление историческое, и осознание этого пришло лишь с годами. Крупнейшие писатели: Бунин, Куприн, К.Бальмонт, А.Ремизов, Д.Мережковский, З.Гиппиус, И.Шмелев, Б.Зайцев, М.Цветаева, В.Ходасевич, А.Аверченко, И.Северянин, Г.Иванов, Саша Черный и др., — оказавшись в эмиграции, порвали с Россией советской, но не с традициями русской литературы: Р.з.л. была естественным и законным продолжателем традиций русской литературы 19 в. и литературы *Серебряного века.* Скорбь за порушенную Россию — главная черта эмигрантской литературы старшего поколения. В программной речи «Миссия русской эмиграции», произнесенной в Париже 16 февраля 1924, Бунин говорил: «Была Россия, был великий, ломившийся от всякого скарба дом, населенный огромным и во всех смыслах могучим семейством, созданный благословенными трудами многих и многих поколений, освещенный богопочитанием, памятью о прошлом и всем тем, что называется культом и культурою. Что же с ним сделали? Заплатили за свержение домоправителя полным разгромом буквально всего дома и неслыханным братоубийством, всем тем кошмарно-кровавым балаганом, чудовищные

последствия которого неисчислимы и, быть может, вовеки непоправимы» (Бунин И. Публицистика 1918–1953 годов. М., 1998. С. 150–151).

Впервые о целостности русской литературы в России и за рубежом заговорили писатели эмиграции; этот взгляд проводил в своей деятельности журнал «Версты» (Париж, 1926–28). Крупнейший журнал эмиграции «Современные записки» (Париж, 1920–40) из номера в номер печатал рецензии и обзоры того, что появлялось в советской литературе, хотя и отмечал несвободу творчества в СССР. Г.П.Струве рассматривал зарубежную русскую литературу как «временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время — вольется в общее русло этой литературы» (Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 7). Со всей определенностью развил мысли о целостности русской литературы В.В.Вейдле. Он писал, что не было двух литератур, а была и есть русская литература 20 в.: «Зарубежную Россию в целом лишь теперь, когда ей за пятьдесят перевалило, стали понемногу замечать, и зарубежную русскую литературу сопоставлять с той, что все эти полвека прозябала за колючей проволокой — лагерной или пограничной — у себя на родине. Можно, конечно, сказать, что и зарубежная, хотя и по совсем другим причинам, прозябала больше, чем цвела, но если два эти прозябания по очереди рассмотреть, их различие взвесить, а затем одно с другим сложить, получится все же не столь безутешная картина. Вместе взятые два прозябания все-таки ближе окажутся к цветению, чем каждое из них взятое в отдельности... Что такое русская литература двадцатого века, на это не может в отдельности ответить ни зарубежье, ни СССР» (Русская литература в эмиграции. Сб. ст. под ред. Н.П.Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 9–10).

В эмиграции возникло особое мирочувствование и стиль — главное, что определяет бытие литературы в истории национальной культуры. С одной стороны, лицо эмигрантской литературы определяла преемственность. В то же время и старшее поколение, и молодые писатели, сложившиеся в эмиграции (В.В.Набоков, Г.И.Газданов, Б.Ю.Поплавский и др.), искали новые формы художественной выразительности, еще неясной и неутвердившейся, но отличающейся от старой классической традиции. Критик М.Гофман, рассматривая в статье «Русская литература в эмиграции» новую художественную манеру Куприна, Бунина, Мережковского, Ремизова, Шмелева, И.Сургучёва, Зайцева, считает, что эту манеру можно было бы характеризовать как «отталкивание от беллетристики, от законченного обрамленного сюжета рассказа к свободному высказыванию себя» (Возрождение. Париж., 1957. № 70. С. 19). Поэт и критик Ю.Терапиано уточнял эту мысль: «Сознание трагизма нашего положения в начале 30-х гг. явилось тем зерном, из которого выросло новое поэтическое мироощущение, — так называемая *«парижская нота»*. Борис Поплавский, первый употребивший понятие «парижская нота», понимал его достаточно широко, как внутреннюю музыку в душе поэта эмиграции. Говоря о поэзии Г.Адамовича, Н.Оцупа, Гиппиус, Г.Иванова и Ходасевича, он отмечал, что «существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная. Я чувствую в этой эмиграции согласие с духом музыки... Отсюда моя любовь к этой эмиграции. Я горжусь ею» (Числа. Париж, 1930. № 2–3. С. 310–311). В 1930-е разгорелась полемика о путях поэзии: Адамович требовал простоты и правдивости в стихах, а Ходасевич ратовал прежде всего за мастерство. Книги писателей русского зарубежья, особенно Мережковского, Бунина, Куприна, М.Алданова и др. постоянно переводились и издавались на французском, английском, немецком, итальянском, испанском языках. Единственным местом, куда они до 1980-х не доходили, был СССР.

Р.з.л. охватывает многие регионы мира. Первыми местами беженства стали близлежащие страны: Турция, Болгария, Польша, Прибалтика, Финляндия. Гнезда русского рассеяния 1920–30-х охватывали все континенты. Ненадолго очагом русской культуры в начале 1920-х стал Константинополь, где издавался еженедельник «Зарницы» (1921), а в загородном ресторане «Черная роза» пел Александр Вертинский. Но бежавшие с Врангелем из Крыма задерживались здесь ненадолго и разъезжались по Европе, Америке и Африке (Абиссиния, Египет). Значительная русская колония сложилась в Болгарии, где П.Б.Струве в 1921 продолжил издание запрещенного большевиками журнала «Русская мысль». В Софийском университете преподавал русский филолог и историк П.М.Бицилли, Российско-болгарское издательство в Софии печатало книги русских эмигрантов. Когда надежда на скорое возвращение стала угасать, центр эмиграции из Софии, Праги, Варшавы и Берлина переместился в Париж — с середины 1920-х — столицу русского зарубежья.

Центром военной русской эмиграции ста́ло Королевство сербов, хорватов и словенцев (с 1929 — Югославия). М.А.Суворин, сын крупнейшего русского издателя и просветителя А.С.Суворина, возобновил в Белграде издание газеты «Новое время», закрытой в Петрограде на другой день после большевистского переворота. Памятным событием в жизни русского зарубежья стал Первый съезд русских писателей-эмигрантов, проходивший в Белграде в сентябре 1928. При Сербской академии наук стала издаваться серия «Русская библиотека», куда вошли книги Бунина, Куприна, Мережковского, Гиппиус, Шмелева, Ремизова, К.Бальмонта, А.Амфитеатрова, Северянина. Научным центром русской эмиграции становится Прага. В 1922 там был основан кружок молодых литераторов *«Скит поэтов»*, которым руководил А.Л.Бем, секретарь чешского *Общества Достоевского*. В Польше издавна проживали русские, к которым присоединились эмигранты из советской России. В 1920 Д.В.Философов при участии Мережковского, Гиппиус и Б.Савинкова начал выпускать в Варшаве газету «Свобода» (с 1921 «За свободу!»). Последние годы жизни провел в Варшаве М.П.Арцыбашев, создавший там «Записки писателя» (1925, 1927). Первой столицей русского зарубежья стал в 1920–21 Берлин, где выходили эмигрантские газеты: эсеровские «Дни» (1922–25), кадетский «Руль» (1920–31), сменовеховская «Накануне» (1922–24), а также журналы: «Беседа» (1923–25, при участии Горького, А.Белого, Ходасевича), редактируемая Белым «Эпопея» (1922–23) и критико-библиографические журналы А.С.Ященко «Русская книга» (1921) и «Новая русская книга» (1922–23). Среди многочисленных русских издательств в Берлине крупнейшими были «Петрополис», «Геликон», «Гриф», «Слово», издательства З.И.Гржебина, Е.А.Гутнова. Подобно петроградскому *Дому искусств*, в 1921 был создан свой *Дом искусств в Берлине* как центр общения эмигрантских

и советских писателей. Такое литературное общение было наиболее характерной чертой «русского Берлина» начала 1920-х.

В Англии действовало издательство «Возрождение», а в 1930-е в Оксфорде обосновалась семья философа и историка русского религиозного Возрождения Н.М.Зёрнова, автора летописи судеб русской эмиграции в Европе. Центр культуры русской эмиграции образовался в странах Балтии. В Эстонии жил и умер в 1941 Игорь Северянин. В таллинских газетах «Последние известия», «Наша газета», а затем в самой популярной газете русской Прибалтики «Сегодня» (Рига) печатался критик П.Пильский. В рижском журнале «Перезвоны» печатались Бунин, Шмелев, Бальмонт, Зайцев (один из редакторов журнала), Тэффи, Алданов, Адамович, С.Маковский, Е.Чириков, Л.Зуров.

Многолюдное гнездо русской эмиграции возникло в Харбине и китайских городах, прежде всего в Шанхае, а также в Японии и Корее. В харбинском журнале «Рубеж» (1926–45) печатались поэты А.Несмелов, В.Перелешин, переехавший после второй мировой войны в Рио-де-Жанейро, Марианна Колосова и др. Менее известна культурная жизнь русской эмиграции в Австралии, Латинской Америке, Канаде, Скандинавии, США. Переехавший в 1924 по совету Н.К.Рериха в США Г.Д.Гребенщиков организовал в Нью-Йорке издательство «Алатас». Несколько русских издательств работало в Нью-Йорке, Детройте и Чикаго, в Нью-Йорке выходил журнал «Зарница» (1925–27). В 1936 вне пределов СССР на русском языке выпускалось 108 газет и 162 журнала тиражом св. 2 000 000 экземпляров.

В начале 1920-х профессиональные союзы русских писателей и журналистов создаются в Константинополе (1920–23), Софии (председатель А.М.Федоров), Белграде (1925, издавался журнал «Призыв»), Праге (1922), Варшаве (1930, в 1937 Союз выпустил «Антологию русской поэзии в Польше»), Берлине (1920, председатели И.В.Гессен, затем А.А.Яблоновский, Ю.И.Айхенвальд, С.П.Мельгунов и др.). Крупнейшим был Союз русских писателей и журналистов в Париже (1920–40, первый председатель — Бунин, затем — П.Н.Милюков), а также Союз молодых писателей и поэтов (Париж, 1925–40). Кружки и группы всегда играли важную роль в жизни русского зарубежья. Мережковский и Гиппиус организовали литературно-философское общество «*Зеленая лампа*» (1927–39), президентом которого стал Г.Иванов. Молодые парижские литераторы собирались в объединении «*Кочевье*» (1928–39), основанном М.Л.Слонимом. Литературно-художественное объединение «*Палата поэтов*» (Париж, 1921–22) проводило вечера авторских чтений вместе с французскими литераторами, литературная группа «*Перекресток*» (Париж, 1928–37) устраивала литературные вечера, посвященные творчеству поэтов Д.Кнута, В.Смоленского, Ю.Мандельштама. В 1923–24 в Париже собиралась группа поэтов и художников «*Через*», нередко вместе с французскими литераторами. Парижский «*Кружок казаков-литераторов*» (1937–40) выпустил в 1939 «Казачий альманах».

Парижские эмигрантские газеты тех лет представляют собой живую летопись культурной и литературной жизни зарубежья. Среди наиболее известных — «Последние новости» (1920–40, под ред. Милюкова), «Общее дело» (1918–34, под ред. В.Л.Бурцева), «Россия и славянство» (1928–34, под ред. К.И.Зайцева до 1931). Особое место занимала газета «Возрождение» (1925–40, редактор П.Б.Струве, с 1927 — Ю.Ф.Семенов), наиболее четко и последовательно выражавшая идею Белого движения. Литературные кружки и объединения существовали во всех центрах русского зарубежья. Еще в Константинополе в первые годы эмиграции возникли «Общество русских ученых и писателей», «Общество имени А.П.Чехова», «Цареградский цех поэтов». В 1922 в Белграде основано «Русское литературное общество», председателем которого стал М.А.Суворин. Среди других белградских кружков — «Лазурные дали» (1921), «*Книжный кружок*» (1925–35), «*Новый Арзамас*» (1928–31). Несколько объединений возникло в Праге: «Артистическо-литературно-музыкально-художественная федерация» (председатель Чириков), «*Далиборка*» (1924–33), «Скит поэтов» (1922–40). В Варшаве действовали кружки «*Таверна поэтов*» (1921–25), поддерживавшая тесные контакты с молодыми польскими поэтами (см. «*Скамандр*»), «Литературное содружество» (1929–35), почетным председателем которого был Философов, «*Домик в Коломне*» (1934–36), выступавший «под знаком Пушкина».

В Берлине в 1922 возник Клуб писателей, в который входили Айхенвальд, Белый, Н.А.Бердяев, Б.Зайцев, Г.Иванов, Е.Кускова, П.Муратов, И.Одоевцева, Оцуп, Ходасевич и др. В том же году в Берлине образовалось содружество писателей, художников и музыкантов «*Веретено*». В 1923 здесь работала «Академия прозы», в собраниях которой участвовали А.Толстой, Н.Крандиевская, Р.Гуль, Ф.Степун, в 1926 возникли Литературный кружок профессора Айхенвальда и Русский литературно-художественный кружок. Небольшие литературные кружки были и в странах Балтии. Основанный в Таллине в 1933 «Цех поэтов» участвовал в издании сборников «Новь», в Тарту существовал «*Юрьевский цех поэтов*» (1929–33). В Риге в 1929 основано литературное содружество молодежи «На струге слов», на собраниях которого выступали С.Минцлов, П.Пильский, Ю.Фельзен, И.Чиннов. В Вильно, которое тогда входило в состав Польши, существовал литературный кружок «Барка поэтов» (1926–28), проводивший вечера, посвященные Арцыбашеву, Бальмонту, Северянину. В Гельсингфорсе было литературно-художественное содружество «*Светлица*» (1930–40), в Брюсселе в 1934 «Литературно-художественно-артистическое общество» организовало празднование Дня русской культуры при участии З.Шаховской.

В Нью-Йорке в 1924 возникли «Русское литературно-артистическое общество в Америке», насчитывавшее до 300 членов, и «Кружок пролетарских писателей Северной Америки», выпустивший с участием Д.Бурлюка альманах «В тисках небоскребов» (1924). Позднее в Нью-Йорке были созданы «Общество искусства и литературы», «Общество ревнителей изящной русской словесности» (1936–38). «*Литературно-художественный кружок в Сан-Франциско*» выпустил в 1934 «Калифорнийский альманах». Тогда же в Сан-Франциско литературные диспуты проводил «Кружок им. А.С. Пушкина». Еще в 1920 во Владивостоке, а затем в Харбине действовал кружок поэтов, примыкавших к футуризму, под названием «Железная когорта». Харбинский «Литературно-художественный кружок» (1922–25) выпустил сборник «Сунгарийские вечера» (1923). Гребенщиков из своей американской Чураевки оказывал помощь

соотечественникам в Харбине, в результате чего в 1926 в Харбине был создан кружок «Молодая *Чураевка*» (А.Ачаир, Перелешин; Несмелов, Вс.Иванов и др.). Среди других литературных — кружок в Харбине «Акмэ», участники которого выпустили сборник стихов «Лестница в облака» (1929); «Кружок литературы и искусства» (1938). В Шанхае в 1929 возникло содружество русских работников искусства «*Понедельник*», выпускавшее одноименный журнал (1930–34). Попыткой единения русской колонии в Китае с эмиграцией в Париже должен был служить основанный по инициативе шанхайской эмиграции журнал «Русские записки» (Париж; Шанхай, 1937–39).

В 1921 в Париже Мережковский заявил: «Мы не в изгнании — мы в послании» (см.: Гуль Р. Я унес Россию. Нью-Йорк, 1984. Т. 1. С. 41). Развивая мысль Мережковского, Гиппиус говорила на одном из первых заседаний *«Зеленой лампы»*: «Некогда хозяин земли русской, Петр, посылал молодых недорослей и Европу, на людей посмотреть, поучиться «наукам». А что если и нас какой-то Хозяин послал туда же, тоже поучиться, — между прочим и науке мало нам знакомой — Свободе? И недоросли плакались. И недорослям путь назад был заказан, пока своего не исполнят. Мы тут стонем с утра до вечера: «Россия», «Россия», к ней тянемся, да еще гордимся: мы стоим лицом к России. А что если отдавая все наше время на это стояние, мы так и осуждены стоять и никакой России не получим» (Новый корабль. Париж. 1927. № 2. С. 41). Трагическая судьба и духовные ценности, созданные в том «послании» русских людей в изгнание, стали частью национальной культуры России.

Хроника литературной жизни русского зарубежья (1920–40) опубликована в «Российском литературоведческом журнале» (1993–2000): по Франции (№ 1–7), по Германии (№ 8–11), по Чехословакии (№ 12), по Югославии (№ 13–14).

Лит.: *Фостер Л.* Библиография русской зарубежной литературы. 1918–1968. Бостон, 1970. Т. 1 — 2; Русская эмиграция: Журналы и сб. на рус. яз. 1920–1980 / Сост. Т.Л.Гладкова и др. Париж, 1988; *Михайлов О.Н.* Литература русского зарубежья. М., 1995; Культурное наследие российской эмиграции. 1917–1940 / Под общ. ред. Е.П.Челышева, Д.М.Шаховского. М., 1994. Т. 1 — 2; *Струве Г.* Русская литература в изгнании. 3-е изд. Париж; М., 1996; Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX в. М., 1997; Литературная энциклопедия русского зарубежья / Гл. ред. А.Н.Николюкин. М., 1997–2000. Т. 1 — 2; *Агеносов В.В.* Литература русского зарубежья (1918–1996). М., 1998; *Чагин А.* Расколотая лира: Россия и зарубежье. М., 1998; Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий русского зарубежья в библиотеках Москвы (1917–1996) / Ред.-сост. А.И.Бардеева и др. М., 1999.

А.Н.Николюкин

РУ́ССКОЕ СОРРЕ́НТО. — С середины 1920-х и до начала 1930-х итальянский городок Сорренто на берегу Неаполитанского залива стал местом притяжения русских писателей и деятелей искусства. 23 апреля 1924 сюда приехал М.Горький с семьей и близкими (М.И.Будберг, художником И.Н.Ракицким), 9 октября к ним присоединилась литературная чета — В.Ф.Ходасевич и Н.Н.Берберова, пробывшие здесь полгода (до 18 апреля 1925). В Сорренто к Горькому потянулись писатели и художники, главным образом из советской России. Первые годы к нему приезжали из России лишь немногие представители творческой интеллигенции: в 1925 — художник П.П.Кончаловский, режиссер и театровед П.А.Марков, драматург Н.Р.Эрдман, режиссер В.Э.Мейерхольд и др. В 1925 и 1926 у Горького побывали люди, уже «получужие» для советской страны: оказавшиеся в эмиграции П.П.Муратов, М.А.Осоргин, Вяч.Иванов. Хотя Горький и не являлся эмигрантом, с начала 1927 его упрекали за слишком затянувшееся заграничное житье: тогда резко прозвучало стихотворение В.Маяковского «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» (1926). Как признавались Ходасевич и Берберова, затишье и безлюдье не были свойственны дому Горького, здесь почти постоянно кто-то гостил: если не писатель или художник, то музыкант, певец, ученый, дипломат, — велись творческие диалоги и полемика. Здесь встречались люди разных творческих индивидуальностей, что было взаимно интересно, на какие-то моменты пересекались творческие биографии, рождалось «литературное Сорренто». В Сорренто делались попытки «навести мосты» между «двумя берегами» культуры, все расходящимися, хотя Горький и сам был втянут с конца 1920-х в процесс резкого, конфликтного размежевания. Драматическая сложность событий соррентийских лет описана Ходасевичем, опубликовавшим воспоминания о Горьком в эмигрантской прессе вскоре после его смерти (Современные записки. 1937. № 63.; переизд.: Ходасевич В.Ф. Некрополь: Воспоминания. Брюссель, 1939). Воссоздание реалий литературного Сорренто дала и Берберова, также их непосредственная свидетельница, в позднейших прозаических произведениях: «Курсив мой. Автобиография» (впервые на английском языке в 1969) и в документальном романе «Железная женщина: Рассказ о жизни М.И.Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях» (N.Y., 1981; рус. изд.: М., 1991).

Лит.: *Ревякина И.А.* М.Горький и В.Ходасевич в рукописном журнале «Соррентинская правда» // Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 2000. Вып. 2; *Она же.* «Русское Сорренто» (1924–1933) // Италия и русская культура XV–XX веков. М., 2000.

И.А.Ревякина

РУССОЙЗМ общественно-литературное течение, получившее свое название от Ж.Ж.Руссо (1712–78). Р. и вольтерьянство, родоначальником которого был Вольтер (1694–1778) представляют отражение двух главных направлений французской мысли эпохи *Просвещения*: рационализма и *сентиментализма*. Все идеи Руссо: философские, религиозные, моральные, общественно-политические, исторические, педагогические и литературные, явившиеся реакцией против господства разума, основаны на культе чувства, человеческой личности и природы. Если в первую половину 18 в. во Франции господствовало вольтерьянство, то в 1760-е в борьбу с ним вступает Р. с его сентиментализмом, религиозностью, морализмом и *пафосом*, разрастаясь постепенно в весьма влиятельное течение. Еще при жизни Руссо его сочинения, в особенности «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) и «Эмиль, или О воспитании» (1762), породили группы поклонников и подражателей. В течение десятилетия от смерти Руссо до начала революции (1778–89) зарождается литературная школа Руссо, к которой надо отнести Н.Леонара (1744–93), Себастьена Мерсье (1740–1814), Н.Ретифа де ла Бретонна (1734–1806), содействовавшего проповеди Р., нередко доводившего принципы Руссо до утрировки. Эпоха революции была временем настоящего апофеоза Руссо, который из писателя, теснимого и преследуемого властью при «старом порядке», обратился в официально признанного новым правительством

вдохновителя революционного движения, пророка и философа революции. По постановлению Конвента, прах Руссо, покоившийся в Эрменонвилле, на «острове тополей», куда совершались многочисленные паломничества его поклонников, был торжественно перенесен в парижский Пантеон (20 вандемьера III года, т.е. 11 октября 1794). Чествование Руссо распространилось по всей Франции. Революционные деятели: О.Мирбо, М.Робеспьер, Б.Барер, Л.Сен-Жюст, Ж.П.Марат, г-жа Ж.Ролан и др., — были восторженными руссоистами и писали в духе Р. Самые крупные французские руссоисты 18 в. — Ж.Бернарден де Сен-Пьер (1737–1814) и Андре Поль Шенье (1762–94); первый прославился в области романа («Поль и Виргиния», 1788) и художественных описаний экзотической природы (в чем он пошел дальше своего учителя), второй свое руссоистское настроение вылил во вдохновенную лирику, оказавшую влияние на поэзию романтиков. Эти писатели находятся на перепутье от сентиментализма к *романтизму*, многие элементы которого (жизнь чувством, индивидуализм, культ природы) были в учении Руссо, почему он считается предшественником романтического движения.

В Англии главные произведения Руссо появлялись в переводе вскоре после их выхода в подлиннике и обсуждались на страницах журналов. Большой интерес к Руссо проявился в кружке Эразма Дарвина, деда знаменитого естествоиспытателя, а первым английским руссоистом был Томас Дей, издавший под влиянием «Эмиля» педагогический роман «Сэнтферт и Мертон» (1783) и проводивший идеи Руссо также и в своей поэзии. Руссо оказал влияние на шотландскую школу «философии здравого смысла» во главе с Джеймсом Битти (1735–1803), автором «Опыта об истине» (1770), «Опыта о поэзии и музыке» (1776). Общественно-политические доктрины Руссо отразилась у Дж.Пристли, Р.Прайса, Т.Пейна («Права человека», 1791), и, в особенности, у У.Годвина («Политическая справедливость», 1791). Хотя Руссо сам многим обязан английскому роману, он оказал, в свою очередь, влияние на Л.Стерна («Сентиментальное путешествие», 1768; «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», 1760–67), О.Голдсмита («Векфилдский священник», 1766), Г.Брука («Знатный простак», 1764–70), Г.Мэккензи («Человек чувства», 1771), г-жи Е.Инчбалд («Простая история», 1791). Поэт Уильям Каупер (1731–1800) имеет много точек соприкосновения с Руссо; в его поэзии не редкость схожие с Р. мотивы, проявлявшиеся, однако, в смягченной форме, не противоречащей его консервативным убеждениям. У народного поэта Роберта Бёрнса (1759–96), напротив, натурализм и чувствительность сочетаются, как у Руссо, с политическим радикализмом и демократическими симпатиями.

В Германии общественно-политическая программа Руссо почти не нашла отзвуков; зато все другие его идеи получили более яркое выражение, чем в Англии, как соответствующие национальным чертам немецкого характера. Сильнейшие воздействие Р. оказал на движение «*Бури и натиска*». «Философия чувства» Р. получает дальнейшую разработку у И.Г.Гаманна (1730–88), И.Г.Гердера (1744–1803) и Ф.Г.Якоби (1743–1819). Глубокое влияние Руссо признавал И.Кант: под впечатлением его идей совершился переход философа к признанию нравственного начала за первенствующее в человеке; педагогические идеи Руссо отразились в трактате Канта о педагогике. Провести те же идеи в жизнь стремились педагоги: И.Г.Песталоцци (1740–1827), автор «Лингарда и Гертруды» (1781–87), И.Б.Базедов (1723–90) и И.Г.Кампе (1746–1817). Страсбургский кружок т.наз. штюрмеров (см. «*Буря и натиск*») во главе с молодым И.В.Гёте воспринял основные доктрины Руссо. На всех юношеских произведениях Гёте лежит отпечаток этого увлечения. Самым блестящим плодом Р. на немецкой почве можно считать его «Страдания молодого Вертера» (1774), где на первом плане сентиментализм, и «Фауста» (1808–31), в котором проступают тенденции индивидуализма и натурализма. Р. оказал сильное влияние на участников кружка — Ф.Мюллера (1747–1825), известного как Мюллер-живописец, Г.Вагнера (1747–77), В.Гейнзе (1749–1803) и их произведения: драмы Ф.М.Клингера (1752–1831), из которых одна — «Буря и натиск» (1776) дала название этому периоду, и романы Я.М.Р.Ленца (1751–92), называвшего «Новую Элоизу» величайшей изо всех французских книг. Руссоистское влияние характерно и для геттингенского кружка поэтов («*Союз рощи*»), в состав которого входили Г.А.Бюргер (1747–94), И.Г.Фосс (1751–1826), Л.Хёльти (1748–76), братья Х. и Ф.Штольберг. Ф.Шиллер в дни юности также находился под обаянием идей Руссо и почтил его могилу восторженными стихами; его особенно увлекала проповедь освобождения личности, нашедшая выражение в юношеских драмах и в лирике; образ маркиза Позы в «Дон Карлосе» (1783–87) создавался как под влиянием просветительских идей вообще, так и специфических черт Р.

В России 18 в. Р. оказался в менее благоприятных условиях, чем вольтерьянство, вследствие того, что Екатерина II, деятельно переписывавшаяся с Вольтером, относилась враждебно к Руссо, считала его революционером и презрительно называла «полумудрецом сего века». Тем не менее, многие из представителей знати, окружавшей императрицу, были поклонниками Руссо: Г.А.Потемкин в 1768–70 перевел «Новую Элоизу» и три других его сочинения, К.Т.Разумовский жаждал повидаться с ним в Страсбурге в 1765, гр. Г.Г.Орлов приглашал его поселиться в одном из своих имений и в мае 1772 несколько раз виделся с ним в Париже, где через три года его посетил Л.В.Шувалов; кн. А.И.Белосельский вступил с ним в переписку. Высоко ценил Руссо Д.И.Фонвизин. Будущий масон И.В.Лопухин воздвигал в молодости в своем имении храмы в честь Руссо. Под его влиянием сложились, до известной степени, миросозерцание историка И.Н.Болтина и общественно-политические взгляды А.Н.Радищева. Всего же более сказалось воздействие Руссо на писателях сентиментального направления во главе с Н.М.Карамзиным (1766–1826), который в молодости общался в Москве с видным немецким руссоистом Ленцем и в «Письмах русского путешественника» (1791–95) проявил свои симпатии к Руссо.

Если в 18 в. Руссо ценился всего более как сентименталист и политический мыслитель, то в первые десятилетия 19 в. он рассматривался как родоначальник романтического движения, дорогу которому открыли как его соотечественники, так и сочинения писателей его школы. К этой школе близко подошли предтечи французского *романтизма* г-жа А.Ж.де Сталь (1766–1817) и Ф.Р.де Шатобриан (1768–1848); первая усвоила все элементы учения Руссо, за исключением его пессимизма и оппозиции *Просвещению*; второй, напротив, особенно воспринял эти два

пункта, выдвигая вместе с тем религиозность Руссо, которая превращается у него в поклонение католицизму, и совершенно отметая его освободительные политические тенденции. Почти все французские романтики в той или иной степени испытали на себе воздействие со стороны Руссо, тем более что и поэзия *«мировой скорби»*, распространенная в романтическую эпоху, была связана с его именем. К ним относятся, в первую очередь, П.С.Балланш (1776–1847), Э.Сенанкур (1770–1846), Бенжамен Констан (1767–1830), А.де Ламартин (1790–1869). В большой степени идеи Р. были восприняты Жорж Санд (1804–76), ее даже называли «дочерью Жан Жака». Сочувственное отношение к Руссо не редкость и у немецких романтиков, так же как и у английских. Самым блестящим проповедником идей Руссо явился в поэзии Дж.Байрон, сливший Р. с поэзией «мировой скорби»; такое же сочетание замечается и у М.Ю.Лермонтова.

Во второй половине 19 в. проявления Р. делаются более неуловимыми и осложняются другими тенденциями. Однако педагогические идеи Руссо не утрачивают своего значения. Принципы Р. — «возвращение к природе», опрощение — находили сочувствие у многих писателей, в т.ч. у моралистов и социальных утопистов. Самым ярким выразителем Р., видоизмененного в соответствии с потребностями времени и индивидуальными особенностями писателя, явился Л.Н.Толстой с его резкой критикой культуры, морализмом, призывом к религиозности, демократическими идеалами, индивидуалистическими стремлениями в общественно-политической области. *М.Н.Розанов*

Лит.: *Розанов М.* Ж.Ж.Руссо и литературное движение конца XVIII в. и начала XIX в. Очерки по истории руссоизма на Западе и в России. М., 1910. Т. 1; *Лотман Ю.М.* Руссо и русская культура XVIII — начала XIX в. // Руссо Ж.Ж. Трактаты. М., 1969; *Cassirer E.* Rousseau, Kant, Goethe. Princeton, 1945; *Dédéyan Ch.* Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII s. P., 1966.

РЫ́ЦАРСКИЙ РОМА́Н (фр. roman chevaleresque) — один из ведущих жанров средневековой словесности. Возникает во Франции, в третьей четверти 12 в. под пером Кретьена де Труа, который создает классические образцы жанра. Помимо Франции Р.р. наиболее активно развивался, начиная с 13 в., в Германии. Отдельные оригинальные образцы жанра были созданы в Англии и Испании. В Италии Р.р. не дал значительных образцов. Известно несколько основных циклов Р.р.: бретонский (иначе называемый романами о рыцарях Круглого Стола, или *Артуровским*), основанный на древних кельтских преданиях, сохранившихся в Бретани (романы об Ивейне, о Ланселоте Озерном, о Гавейне и др.); античный, восходящий к греческому и римскому эпосу («Роман об Александре», «Роман о Трое», «Роман о Фивах»); о Тристане, восходящий также к кельтским сказаниям; о Парцифале или о святом Граале, в которых кельтские предания сочетаются с христианскими идеалами. Р.р. возникает как жанр, воплощающий представления о мире феодально-рыцарского сословия и альтернативный народному эпосу. В отличие от последнего, Р.р. сразу оформляется как жанр письменный, сознательно авторский, отказывающийся от установки на изображение действительно бывших событий. Этим, в частности, объясняется наличие многих черт *сказки* в Р.р.: изображение судьбы протагониста как основа сюжета, наличие многих сказочных персонажей, функций и мотивов, особая роль фантастики, сказочный *хронотоп*. В отличие от эпического героя, совершающего подвиги ради чести своего рода, вассального долга или для защиты христианства от иноверцев, протагонист Р.р. действует ради собственного самосовершенствования, личной славы и во имя прекрасной дамы. Куртуазный идеал любви находится в сложных отношениях с воинским долгом рыцаря и составляет основу для главной коллизии Р.р.: личных чувств протагониста и его социальной функции. Именно эта коллизия и отличает Р.р. от сказки. Важной чертой жанра является психологизм — повествование о сложных внутренних переживаниях героев. Все это говорит о влиянии на Р.р. куртуазной лирики, которая определила многое и в его форме. Ранние Р.р. создаются в стихах, объединяемых рифмой, а не *ассонансами*, как в *эпосе*. Стихотворная форма Р.р. свидетельствует о гораздо большей степени обработки литературного языка, чем в эпосе и других повествовательных жанрах, которые в дальнейшем развиваются под сильным его воздействием. Лишь с 13 в. начинают создаваться прозаические образцы жанра. Тогда же появляются длинные своды Р.р., в первую очередь бретонского цикла (завершенные в 15 в. «Смертью Артура» Т.Мэлори), а также эпигонские произведения. В ту же эпоху возникают и первые пародии на Р.р. В позднее *Средневековье* Р.р. во Франции уступает место *аллегорической поэме*, а на Пиренейском полуострове создаются новые образцы жанра, во многом предвосхищающие ренессансные тенденции в литературе (серия романов об Амадисе Галльском на испанском языке и «Тирант Белый» Ж.Мартуреля на каталанском). Именно этой устойчивой традицией объясняется появление «Дон Кихота» и «Странствий Персильса и Сихизмунды» М.Сервантеса, написанных в традиции жанра Р.р.

Вопрос о месте Р.р. в истории развития жанра романа в целом до сих пор не решен однозначно. Ряд исследователей (М.М.Бахтин, Г.К.Косиков и др.) отказывается признать его полноправным образцом того жанра, который сложился в Новое время или даже в эпоху Возрождения. Иные специалисты (Е.М.Мелетинский, П.А.Гринцер и др.) полагают, напротив, что Р.р. отвечает основным признакам современного романа.

Лит.: *Кузьмина В.Д.* Рыцарский роман на Руси. М. 1964; *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М., 1983; *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976; *Косиков Г.К.* К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблема жанра в литературе Средневековья. М., 1994; *Fourrier A.* Le courent réaliste dans le roman courtois en France au moyen-âge. P., 1960. *М.А.Абрамова*

С

СА́ГА (др.-исл. saga от segja — рассказать) — один из основных *жанров* древнеисландского *эпоса*. В отличие от песен «Старшей Эдды», С. имеют прозаическую форму. С. создавались начиная с конца 11 в. и бытовали затем в устной традиции, получив письменную фиксацию в 13–14 вв. Среди исландских С. выделяют несколько групп. Наиболее многочисленны С. об исландцах, или родовые, которые берут начало в местных рассказах о прошлом («былях»), а затем разрастаются в исландский эпос и становятся универсальной формой хранения информации и собственной истории, понимаемой как история родов и отдельных их представителей. Помимо родовых, выделяются в отдельную группу С. о событиях, происходивших в Норвегии (прародине исландцев), называемые С. о королях (которых в более патриархальной Исландии не было). С. о королях признаются наиболее древними, хотя самая известная из них, «Хеймскрингла», создана Снорри Стурлусоном ок. 1230. Известны также С. о датских королях. Постепенно словом «С.» в Исландии стали именоваться любые типы прозаического повествования. Существовали С. об исландских епископах, т.наз. «саги о древних временах» (основанные на древних германских эпических сказаниях, лежащих в основе и «Старшей Эдды»); С., целиком состоявшие из сказочных сюжетов и мотивов и потому названные в древние времена «лживыми»; переводные повествовательные произведения, использовавшие сюжеты античные, библейские или из эпосов других народов, также именовались С. (С. о троянцах, С. об иудеях, Карламагнуссага и др.). Исконно исландские С. — родовые, обладают собственными уникальными признаками, выделяющими их среди других образцов раннегероического эпоса. Их характерные черты — особая «реалистичность», «жизнеподобие», отсутствие элементов фантастики, особые композиционные клише и композиционная открытость.

В русской традиции термин С. переносится на образцы древнеирландского эпоса, которые сами ирландцы называли «скелами» (др.-ирл. scél — «повесть», «история»). Ирландские С. гораздо древнее исландских — уже начиная с 5 в. они фиксировались в рукописях. Ирландские С. отражают и более архаический тип сознания, чем исландские (наличие в них следов тотемизма, матриархата, черты полубога-полугероя у протагониста, связь с мифом и богатырской *сказкой*). В отличие от исландских, в ирландских С. чаще встречаются стихотворные вставки. Создателями и хранителями ирландских С. в устной традиции являлись *филиды*. С. подразделялись на «вводные», или «предшествующие» (rem-scéla) и «главные» (prim-scéla), а также по сюжетам: сватовства, похищения, разрушения, *видения* и др. В настоящее время выделяют следующие циклы С.: уладский, Финна, мифологический, исторический, или королевский. Расширительно С. — сказание, легенда.

Лит.: *Гуревич А.Я.* «Эдда» и сага. М., 1979; *Стеблин-Каменский М.И.* Мир саги: Становление литературы. М., 1984; *Шкунаев С.В.* Герои и хранители ирландских преданий // Предания и мифы средневековой Ирландии. М., 1991; *Andersson T.M.* The problem of Icelandic saga origins: A historical survey. New Haven; L., 1964; *Schier K.* Sagaliteratur. Stuttgart, 1970. *М.А.Абрамова*

САД (лат. hortus) — средневековое дидактическое собрание сведений по разным областям знаний. Наиболее известен «Сад наслаждений» (12 в.) аббатисы Геррады Ландсбергской — иллюстрированный лексикон средневековой жизни. «Малым садом элегандий» (1505) называет свой посвященный латинскому языку труд Л.Корвин. Идея С. как энциклопедического сборника находит отражение и в поэзии, напр., в сборнике «Сад поэзии» (1641) итальянского поэта Паоло Дзадзарони. Таков и «Вертоград многоцветный» (1678) Симеона Полоцкого, в котором *вирши* религиозной и светской тематики расположены в алфавитном порядке тем. В 1939 немецкий духовный писатель И.А.Шнайдерфранкен, писавший под псевдонимом Бо Инь Ра, объединил свои картины и философские дневники в собрание «Hortus conclusus» («Запертый сад»). Антология древних литературных текстов Месопотамии (5 тыс. до н.э.) американского исследователя Р.де Раана Барондеса носит название «Сад богов» (1957). «Садом демонов» (1998) назвал свой словарь инфернальной мифологии А.Е.Махов. *А.М., Т.Ю.*

САЛО́Н (фр. salon), к р у ж о к — общность, возникающая на основе сходства социокультурных интересов и позиций участников. Близки к С. понятия «кружок», «группа», «объединение», «*школа*», функционирующие в рамках какого-либо направления деятельности, и понятие «общество», характеризующееся более широким составом членов. Литературные объединения в Европе возникали в глубокой древности. В эпоху эллинизма в Древней Греции (3 в. до н.э.) на о. Самос существовал кружок «эпиграмматиста» Асклепиада, а на о. Векосе — кружок «элегиста» Филета. К этому времени относятся также школы Аристарха Самофракийского, сторонника канонических языковых норм, и Кратета Малльского, сторонника живых языковых норм. В 1 в. до н.э. в Риме был известен кружок Гая Мецената, куда входили сторонники жанра классической элегии Вергилий и Гораций, а также кружок Валерия Мессалы, участниками которого являлись Тибулл, Проперций, Овидий, трансформировавшие элегию в живой рассказ о своих чувствах.

При дворе Карла Великого действовал кружок «Академия», куда входили Эйнхард, Павел Диакон. Известен также кружок М.Фичино во Флоренции 15 в. (Платоновская академия). В 1690 в Риме Дж.В.Гравина и Дж.М.Крешимбени основали итальянскую литературную академию под названием «*Аркадия*», распространившуюся в филиалах по всей Италии и существовавшую до 1925. Во Франции в 16 в. был придворный С. Маргариты Наваррской, где культивировались жанры мистической лирики, а также Лионская школа с преобладанием интереса к жанру любовной лирики, куда входили Морис Сев, Луиза Лабе. Тогда же во Франции организуется «*Плеяда*», литературное сообщество, положившее начало национальному языку и национальной поэтической традиции (П.Ронсар, Ж.Дю Белле, Ж.Дора, Э.Жодель, Р.Белло). К началу 17 в. относится возникновение во Франции светских литературных С. с преобладанием в них культа аристократической галантности. Наиболь-

шей известностью пользуется С. маркизы Юлии де Рамбуйе (1608–55), мадам Мари де Лафайет (1634–93), Мадлен де Скюдери (1607–1701). В 17 в. во Франции создаются литературные С. и кружки буржуазного толка, придерживающиеся прециозного стиля в поэзии. Во Франции 19 в. широкую известность получили: «Общество благонамеренной литературы»; «*Сенакль*» — кружок В.Гюго; «Понедельники» Ш.О.Сент-Бёва; «*Парнас*» 1860-х–70-х, куда входили сторонники идеи «*искусства для искусства*», «*пróклятые поэты*» 1880-х — П.Верлен и др. В 1905–06 во Франции возникла литературная группа «*Аббатство*», представлявшая течение «унанимистов», противников декадентского индивидуализма, пропагандировавших новые формы свободного стиха. Существовали С. и кружки почти во всех странах Европы: придворные кружки немецких герцогов, «*Пегницкий пастушеский орден*» в Нюрнберге; «*Союз рощи*» (18 в.). С 16 в. известна барочная школа «Чешских братьев», в состав которой входил Я.Каменский. В средневековых Нидерландах существовали цеховые литературно-театральные общества — *редерейкеров*, где создавались и исполнялись на конкурсной основе стихи и спектакли. С 17 в. известны лондонские клубы — «кофейни». Существовала группа английских поэтов-романтиков «*Озерной школы*» конца 18 — начала 19 в., придерживавшихся патриархальных идеалов — У.Вордсворт, С.Т.Колридж, Р.Саути. Английские поэты и художники во главе с Д.Г.Россетти организовали в 1848 «Прерафаэлитское братство» (*Прерафаэлиты*), опиравшееся в своем творчестве на художников дорафаэлевского периода, на поэзию Данте. В середине 20 в. в Англии возник кружок «*Рассерженные молодые люди*», объединивший писателей, недовольных существующим строем: Д.Уэйна, К.Эллиса, Дж.Осборна.

В России появление С. и кружков относят обычно к 18 в. Однако есть основания считать первым литературным кружком «Приказную школу», существовавшую в Москве в 1620-е — 40-е. Кружок получил название по составу его участников — приказных служащих: в него входили дьяки Петр Самсонов и Алексей Романчуков, подьячий Михаил Злобин, редакторы («справщики») Печатного двора Савватий, Стефан Горчак, Михаил Рогов и др. Кружок не был объединением аристократов, его участники — образованные люди, русские интеллигенты того времени. Они называли свой кружок также «Духовным союзом» («Любовным союзом»). При дворе царя Алексея Михайловича в 1672 существовала театральная «школа» во главе с немцем И.Г.Грегори. В деятельности театра принимали участие царица Наталья Кирилловна с детьми и бояре А.Л.Ордин-Нащокин и А.С.Матвеев, привлеченные царем как организаторы. Театральные группы, характеризовавшиеся элементами кружкового общения, были организованы в 17–18 вв. и в других городах России: Твери, Ростове, Новгороде, Тобольске. Кроме театров при учебных заведениях, известны и любительские. Таким был в 1707–16 театр царевны Натальи Алексеевны (младшей сестры Петра I) в с. Преображенском под Москвой. Кружки и С. получают широкое распространение в России в 18 в. Одним из ранних был кружок, а позднее «*Общество любителей российской словесности*» (1730–40-е) при петербургском Сухопутном шляхетском корпусе. В середине 18 в. известность приобретает С. блестящего придворного аристократа и мецената И.И.Шувалова. В 1760–62 М.М.Херасков создает студенческий кружок при Московском университете, который в 1770-х собирался в Петербурге (его участниками были Д.И.Фонвизин, И.Ф.Богданович и др.). В конце 18 в. Г.Р.Державин образовал свой кружок, в который входили И.И.Хемницер и В.В.Капнист. С 1784 существовало «Общество друзей словесных наук», связанное с масонством и издававшее журнал «Беседующий гражданин» (1789). Членом общества был А.Н.Радищев. В 1772 Н.И.Новиковым было создано первое в России издательское товарищество «Общество, старающееся о напечатании книг», просуществовавшее до 1774, а в 1779 — «Дружеское ученое товарищество», преобразованное в 1784 в «Типографическую компанию». В товарищество входили братья И.В. и П.В.Лопухины, братья Н.Н. и Ю.Н.Трубецкие, И.П.Тургенев, А.М.Кутузов. Ряд кружков и С. возникает на рубеже 18–19 вв. Таково «Дружеское литературное общество поэтов Преображенского кружка», утвердившего в русской литературе жанр «гусарской песни». Его участниками были А.В.Аргамаков, С.Н.Марин, Ф.И.Толстой-Американец, М.С.Воронцов, А.А.Шаховской, Д.В.Арсеньев. На рубеже веков (1797–1801) существовало «*Дружеское литературное общество*», в котором принимали участие В.А.Жуковский, А.Ф.Воейков, А.Ф.Мерзляков, Андр.И.Тургенев.

В первые десятилетия 19 в. в Петербурге создано «Дружеское общество любителей изящного», получившее затем название «*Вольного общества любителей словесности, наук и художеств*». Входившие поначалу в общество В.В.Попугаев, И.П.Пнин, И.М.Борн, А.Х.Востоков, сыновья Радищева известны в истории литературы как «радищевцы». В эти же годы широкую известность получает в Петербурге кружок А.Н.Оленина, разносторонне образованного и одаренного человека, директора Публичной библиотеки, археолога, историка, художника, литератора. Дом Оленина посещали И.А.Крылов, Шаховской, Н.И.Гнедич, В.А.Озеров, Капнист. В 1811–16 в Петербурге активно выступало общество «*Беседа любителей русского слова*», преобразованное из кружка Г.Р.Державина. К членам державинского кружка примыкали А.С.Шишков, Д.И.Хвостов, Шаховской, отстаивавшие старые, классицистические языковые нормы. Оппозицию «Беседе» составлял кружок «*Арзамас*» (1815–18), участники которого были объединены идеей обновления языковых норм в духе реформ Н.М.Карамзина. В кружок входили К.Н.Батюшков, Жуковский, А.С.Пушкин, П.А.Вяземский, А.И.Тургенев и др. Из декабристских литературных кружков известны «*Зеленая лампа*» (1819–20), членами которого были Пушкин, Я.Н.Толстой, а также «*Вольное общество любителей российской словесности*» (1816–25), куда входили А.А.Бестужев, К.Ф.Рылеев, В.К.Кюхельбекер. В литературных вечерах петербургского С. С.Д.Пономаревой (1821–24) участвовали А.А.Дельвиг, Д.Н.Эристов, Е.А.Баратынский, В.И.Панаев, О.М.Сомов. Литературный С. Карамзина, а затем Е.А.Карамзиной (вдовы писателя) в 1810–20-х посещали П.А.Плетнёв, А.И.Тургенев, Пушкин, М.Ю.Лермонтов, Вяземский, В.А.Соллогуб. С. дочери Карамзина — Софьи Карамзиной — в 1830-х годах был менее содержателен и популярен (считают, что атмосфера этого С. воссоздана в «Войне и мире» Толстого). Московский С. З.А.Волконской (1820-е) полюбили А.Пушкин, Вяземский, Д.В.Веневитинов. В кружок С.Е.Раича при Московском университетском пансионе, позднее трансформировавшийся

в философское «Общество любомудрия» (1823–25), входили И.В.Киреевский, С.П.Шевырёв, В.Ф.Одоевский, Д.В.Веневитинов, А.И.Кошелев. «Общество любителей российской словесности» — литературно-научное общество, просуществовало при Московском университете с перерывами с 1811 по 1930. В нем участвовали Тургенев, А.А.Фет, Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой, И.А.Бунин, В.Я.Брюсов. Председателями общества были М.Н.Загоскин, А.С.Хомяков, М.П.Погодин, И.С.Аксаков, Ф.И.Буслаев, П.Н.Сакулин. Литературные, музыкальные, театральные С. были в домах известных российских аристократов И.М.Долгорукого, Ф.Ф.Кокошкина, Воейкова, Соллогуба, Одоевского. Обычно их участники собирались в определенные дни недели. В 1820–30-х увеличивается число кружков, в т.ч. с социально-философской и политической направленностью. Некоторые из них были разночинными по своему составу. Таковы кружок студентов — братьев В.И. и М.И.Критских (1827), студенческий кружок Н.П.Сунгурова (1831), студенческий «Кружок 11 нумера» в Московском университете, организованный В.Г.Белинским (1881–32). Из дворянских кружков 1830-х известен философский кружок Н.В.Станкевича (1832–39), куда входили М.А.Бакунин, В.П.Клюшников, К.С.Аксаков, В.П.Боткин; политический кружок А.И.Герцена, в котором принимали участие Н.П.Огарёв, В.В.Пассек, Н.М.Сатин, Н.И.Сазонов, Н.Х.Кетчер. Кружки Сунгурова, Критских, Герцена были запрещены правительством.

В первой трети 19 в. салонно-кружковые формы общения интеллигенции, особенно в обеих столицах, были связаны обычно с днями семейных приемов, и давали возможность довольно широкого обмена литературными и внелитературными идеями. При этом были С. и светские, чопорные, как С. Долгоруких в Москве, и кружки с определенным политическим направлением, как кружок Герцена. По свидетельству очевидцев, до 1840-х отмечалось определенное «единство» С. литературного Петербурга и литературной Москвы: одни и те же литераторы посещали самые различные С. Герцен вспоминает: «В понедельник собирались у Чаадаева, в пятницу у Свербеева, в воскресенье у А.П.Елагиной» («Былое и думы», IV, 30). Наиболее известны в 1830–50-е С. Д.Н.Свербеева, Н.В.Сушкова, А.Н. и В.Н.Майковых, Плетнёва, Одоевского, Н.Ф.Павлова, Волконской, Е.П.Ростопчиной, Кошелева; они были как бы общекультурными. С 1840-х на базе С. чаще возникают политические кружки-организации. Начиная с 1844 по пятницам на квартире М.В.Буташевича-Петрашевского собиралась группа молодых людей, придерживавшихся идей утопического социализма. На встречах предлагались различные формы государственного устройства и общественных преобразований. Участниками кружка были критики, писатели, поэты: В.Н.Майков, Н.А.Спешнев, Н.А.Момбелли, Н.Я.Данилевский, Н.С.Кашкин, С.Ф.Дуров, А.И.Пальм, Д.Д.Ашхарумов, А.П.Баласогло, А.Н.Плещеев, Достоевский, В.В.Толбин, М.Е.Салтыков-Щедрин. В 1845–47 в Киеве существовала тайная политическая организация разночинной интеллигенции — «Кирилло-Мефодиевское общество». Члены общества, в своем большинстве литераторы, ставили задачей борьбу против крепостничества и национальную независимость Украины. Умеренное крыло организации представляли П.А.Кулиш, Н.И.Костомаров, В.М.Белозерский, радикальное крыло — Т.Г.Шевченко, Н.И.Савич, Н.И.Гулак. В Москве многочисленным и пестрым по составу был С. Авдотьи Петровны Елагиной, племянницы Жуковского, матери братьев И.В. и П.В.Киреевских. С. функционировал с 1820-х и, будучи литературным, характеризовался свободой мнений, «соревновательностью», за что получил название «республики у Красных Ворот» (по месту жительства Елагиной). Поначалу его посещали Пушкин, Вяземский, Шевырёв, Веневитинов, Кошелев, Одоевский, К.К.Павлова, П.Я.Чаадаев и др. В 1840-е — Ф.И.Тютчев, Тургенев, Огарёв, Лермонтов, Н.Ф.Павлов, в 1850-е — некоторые из возвратившихся из ссылки декабристов. Московский С. К. и Н.Павловых (конец 1830–40-е) также не отличался единством и определенной направленностью. Его посещал славянофилы, западники, а также литераторы, не примыкавшие ни к тем, ни к другим. Здесь бывали Тургенев, Фет, Я.П.Полонский, Белинский, Ю.Ф.Самарин, Герцен, А.С.Хомяков, Шевырёв, братья Киреевские. Для хозяев важно было не направление С., а старание привлечь к нему людей известных и значительных, приглушить и примирить возможные разногласия среди посетителей. «Нейтральным» по направлению был и московский С. Свербеева, где встречались разные по своим воззрениям литераторы. Но именно в московских С. Свербеевых, Павловых, Елагиных начиная с середины 1840-х происходит постепенное размежевание программ славянофилов и западников: Хомякова, Кошелева, Самарина, братьев Киреевских, с одной стороны, Герцена, Огарёва, Т.Н.Грановского, Е.Ф.Корша, Боткина, Н.Х.Кетчера — с другой. И среди московских западников с середины 1840-х намечаются расхождения: в 1845–46 встречи и споры литераторов западнического направления на подмосковной даче Герцена «Соколово» привели в конце концов к разрыву Герцена и Грановского, не принявшего социалистических идей и насильственных способов изменения действительности. В свою очередь, с переездом Белинского в Петербург в начале1840-х позиции Герцена и Белинского все более сближались и к началу сотрудничества Белинского в «Современнике» (1846) они становятся единомышленниками по основным вопросам общественно-литературного развития. В петербургском кружке Белинского были: Герцен, И.И.Панаев, П.В.Анненков, К.Д.Кавелин, Тургенев, Огарёв, Н.А.Некрасов. Общение осуществлялось «салонным» способом. По субботам встречались у Панаева, по средам — у В.А.Соллогуба, по воскресеньям — у общего знакомого, преподавателя словесности военно-учебных заведений А.А.Комарова. С переездом из Москвы в Петербург в 1830–40-х Одоевский продолжает традиции своего московского С. уже в Петербурге. Его посещали Пушкин, Лермонтов, Шевырёв, Крылов, Вяземский, Баратынский, Фет, Тютчев, Тургенев, Н.В.Гоголь, Белинский, композиторы А.С.Даргомыжский, М.И.Глинка, ученые (химик Г.И.Гесс, этнограф И.П.Сахаров, востоковед Н.Я.Бичурин). Их привлекали творческая атмосфера, высокий интеллектуальный уровень кружка. По свидетельству Погодина, у Одоевского встречались люди разных убеждений, «на нейтральной почве». При этом господствовал стиль свободного обмена мнениями, простоты в общении. В 1830–40-е получил известность петербургский С. Ростопчиной, считавшей себя в какой-то степени продолжательницей традиций Пушкина в поэзии. С. посещали: Жуковский, Вяземский, Соллогуб, Одоевский, Глинка, Даргомыжский. Традиции

Пушкина старался сохранить в своем петербургском С. и Плетнёв. Он издает рукописи Пушкина, продолжает издание «Современника». Во встречах у Плетнёва принимали участие Одоевский, Вяземский, А.А.Краевский, Гоголь, Я.К.Грот и другие литераторы, связанные в свое время с Пушкиным. С середины 1840-х существует кружок братьев А.Н. и Н.Н.Бекетовых (первый впоследствии — известный профессор ботаники, второй — химик, член академии). В него входил и отошедший от Петрашевского В.Н.Майков, организовавший в 1846 свой кружок, участниками которого были Салтыков-Щедрин, правовед и экономист В.А.Милютин. В этих кружках в основном интересовались западноевропейской философией и социологией.

В 1840-х существовало много и других кружков и С., в т.ч. студенческих. Таков студенческий кружок, собиравшийся у студента юридического факультета, будущего поэта и критика, А.А.Григорьева, куда входили: С.М.Соловьёв, Фет, Полонский, славянофил кн. В.А.Черкасский, западник Кавелин. Кружок называли «мыслящим». На его собраниях читали стихи, вели философские споры. Московский студенческий кружок, собиравшийся на квартире Б.Н.Чичерина на Тверском бульваре (в доме Майковой), назывался «майковым». Его посещали: Самарин, П.А.Корсаков, Л.М.Голицын, П.А.Васильчиков. «Студенты... делились на кружки, которые условливались их общественным положением: кружок аристократов по фамилиям и отчасти по состоянию (здесь преобладал французский язык, разговоры о балах, белые перчатки и треугольные шляпы), кружок семинаристов, кружок поляков и кружок (самый обширный), состоящий из всех остальных студентов, где по преимуществу коренилась и любовь к русской науке и русской народности», — вспоминал А.Н.Афанасьев (Московский университет в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 279). Только в столицах в те годы было несколько десятков кружков и С. Московские С., по словам Кавелина, были «школой для начинающих молодых людей», «служили выражением господствовавших в русской интеллигенции литературных направлений, научных и философских взглядов» (Кавелин К.Д. А.П.Елагина // Русское общество 30-х годов. XIX в. М., 1989. С. 139). В отличие от С., кружки обычно опирались на периодические издания — альманахи, журналы. Так, любомудры — сторонники эстетики немецкого *романтизма* и философии Ф.Шеллинга, в 1827–30-м печатались в журнале «Московский вестник». Там публиковались статьи И.В.Киреевского, Веневитинова, Шевырёва, Одоевского и др. Славянофильским (1856–60) был журнал «Русская беседа», где печатались Кошелев, Т.И.Филиппов, Аксаков. Вокруг журнала «Современник» (1855–63) группировались критики, публицисты и писатели радикально-демократического направления — Н.Г.Чернышевский, Н.А.Добролюбов, Некрасов. Круг писателей, представителей концепции «чистого искусства», порвавших в 1856 с «Современником», сосредоточился в журнале «Библиотека для чтения» (1856–61): А.В.Дружинин, Боткин, Анненков и др. Поэты-демократы Д.Д.Минаев, П.И.Вейнберг, Л.И.Пальмин группировались вокруг издаваемого В.С.Курочкиным и Н.А.Степановым журнала «Искра» (1859–73). В 1853–57 в Главном педагогическом институте в Петербурге существовал студенческий кружок Добролюбова.

В конце 19 — первой четверти 20 в. возрождается активная салонно-кружковая деятельность. В 1883–86 действовал кружок «Новых романтиков» — предтеча *символизма*. В кружке принимали участие Н.М.Минский, В.И.Бибиков. По пятницам собирались у Полонского; в 1890-е — у З.Н.Гиппиус и Д.С.Мережковского. В 1886–92 функционирует «Репинский кружок писателей» где, помимо И.Е.Репина, участвуют В.М.Гаршин, М.Н.Альбов, Мережковский, К.М.Фофанов. Здесь начинает утверждаться символизм как искусство «неправильных» форм. В 1898–1903 известны «пятницы» К.К.Случевского, где бывали К.Д.Бальмонт, Брюсов, Ф.Сологуб, В.С.Соловьёв, С.А.Андреевский, М.А.Лохвицкая, Фофанов. Здесь утверждаются концепции «антиэстетизма» и дилетантизма в искусстве как нормы. В первое десятилетие 20 в. свои «воскресенья» проводили Ф.Сологуб и В.В.Розанов (Белый А. Начало века. М., 1990). С 1905 по 1909 литературные и философские споры велись на «*Башне*» *Вяч.Иванова* в Петербурге.

С 1870-х до 1933 в Москве действует «Суриковский литературно-музыкальный кружок», в котором, кроме писателей, принимают участие музыканты из народа. В кружке, помимо И.З.Сурикова, участвовали: С.А.Есенин, Ф.С.Шкулев, А.П.Чапыгин, С.Д.Дрожжин и др. Кружок выпустил ок. 40 сборников стихов и песен, в т.ч. два сборника «Родные звуки» (1889 и 1891), «Под звон кандалов» (1905) и др. В «Общество русских драматических писателей и оперных композиторов» (1874–1904) в разное время входили А.Н.Островский, Тургенев, Н.С.Лесков, П.И.Чайковский, М.П.Мусоргский. В 1898–1904 активно работало объединение художников и литераторов «*Мир искусства*», к которому принадлежали М.К.Тенишев, С.И.Мамонтов, С.П.Дягилев, А.Н.Бенуа, Д.В.Философов, Мережковский, Гиппиус, Розанов.

В начале 20 в. начинают создаваться кружки и группы футуристов (см. *Футуризм*). В группу кубофутуристов «Гилея» входили В.В.Хлебников, Д.Д. и Н.Д.Бурлюки, В.В.Каменский, В.В.Маяковский, А.Е.Кручёных; «Ассоциация эгофутуристов» — И.Северянин, И.В.Игнатьев, К.К.Олимпов; «Мезонин поэзии» (В.Г.Шершеневич, Р.Ивнев); «Центрифуга» (Б.Л.Пастернак, К.А.Большаков, Н.Н.Асеев, С.П.Бобров). Эстетическая программа футуристов выражена в названии одного из их сборников — «Пощечина общественному вкусу» (1912). В группу писателей «*Скифы*» (1917–18), организованную Р.В.Ивановым-Разумником и примыкавшую к левым эсерам, входили Е.И.Замятин, О.Д.Форш, А.Белый, Н.А.Клюев. В кружок акмеистов «*Цех поэтов*» вошли — Н.С.Гумилев, О.Э.Мандельштам, С.М.Городецкий, Г.В.Иванов. В их программе значилась концепция чувственного восприятия «вещного мира». При Московском университете организовался «*Московский лингвистический кружок*» (1915–25), членов которого интересовали художественные функции языка. С 1919 кружок сближается с «Обществом изучения поэтического языка» (*ОПОЯЗ*). В кружке принимали участие: Р.О.Якобсон, М.Н.Петерсон, Г.О.Винокур, Б.В.Томашевский, С.И.Бернштейн, Ю.Н.Тынянов, В.Б.Шкловский. С середины 1900-х у М.А.Волошина в Коктебеле (Крым) собирается литературная молодежь (А.Н.Толстой, Гумилев, М.И. и А.И.Цветаевы, Мандельштам и др.).

После революции 1917 создается большое количество кружков и обществ пролетарских писателей. «*ЛЕФ*»

(1922–23) и «Новый ЛЕФ» (1927–28) — литературное объединение «Левый фронт искусств», куда входили Маяковский, Асеев, Пастернак. Группа «*Кузница*» (1920), где состояли В.Д.Александровский, П.А.Арский, М.П.Герасимов и др. Кружок пролетарских писателей «*Октябрь*» (1922–25), составившийся из групп: «Кузница», (С.А.Родов, А.Г.Малышкин); «*Молодая гвардия*» (А.И.Безыменский, А.А.Жаров, А.Веселый); «Рабочая весна» (И.И.Доронин, А.Исбах, А.Соколов). В течение довольно продолжительного времени существовала литературная группа экспериментаторов (при Петроградском Доме Искусств) «*Серапионовы братья*» (1921), куда входили Вс.В.Иванов, М.М.Зощенко, В.А.Каверин, Н.С.Тихонов, К.А.Федин. По субботам (до 1929) заседания «братьев» представляли собой взыскательные обсуждения произведений членов кружка. В Литературный кружок «*Перевал*» (1923–32) входили: Э.Багрицкий, А.К.Воронский, М.А.Светлов, М.Голодный, М.М.Пришвин. В кружке придерживались идеи необходимости развития традиций классической литературы. Позднее эти кружки и С. либо прекратили существование, либо вошли в Ассоциации пролетарских писателей — Российскую (*РАПП*), Московскую (*МАПП*) и Всесоюзную (*ВАПП*). С возникновением Союза Советских писателей (1934) литературно-кружковая деятельность или прекращается, или переносится на крупные предприятия и в учебные заведения.

Лит.: Литературные салоны и кружки I половины XIX века / Ред., вступ. ст. Н.Л.Бродского. Л.;М., 1930; *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства: (XVIII — начала XIX века). СПб., 1994; *Филипенко И.В.* Общественно-идейная жизнь в московских литературных салонах в 30–40-х годах 19 века // Вестник МГУ. 1991. № 5; *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 1995; *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. 1929. СПб., 2001. *Л.М.Крупчанов*

САМИЗДА́Т — форма нелегального распространения произведений художественной и философской литературы в СССР в виде машинописных копий. Термин возник после того, как в конце 1940-х поэт Н.И.Глазков (1919–79) стал называть свои напечатанные на машинке и не предназначавшиеся для Госиздата стихи «самсебяиздат». Получил распространение после суда (1966) над писателями А.Д.Синявским (1925–97) и Ю.М.Даниэлем (1925–88), печатавшимися за рубежом без ведома советской *цензуры*. Литература С. была направлена против официальной советской идеологии. Романы А.И.Солженицына «В круге первом» (1955–58), «Раковый корпус» (1963–66), опубликованные за рубежом в 1968, распространялись в СССР в машинописных копиях С. Издание подобных книг за рубежом называлось «тамиздатом»: они тайно ввозились в страну. Из-за того, что «Доктор Живаго» (1957) был впервые напечатан в Милане, Б.Пастернаку пришлось отказаться от Нобелевской премии 1958. В 1963 в Мюнхене издана поэма А.Ахматовой «Реквием», и до первой публикации в России в 1987 она перепечатывалась и распространялась как С. Известность получил самоиздатовский литературный альманах «Метрополь» (1979), изготовленный в восьми экземплярах (тогда же издан в США; в Москве — в 1991); его авторы подверглись преследованиям со стороны властей. *А.Н.*

САНСКРИ́ТСКАЯ ПОЭ́ТИКА. Истоки С.п. уходят в глубокую древность. Уже в первых памятниках индийской литературы — священных книгах индуизма в е д а х (и в т.ч. наиболее ранней из них «Ригведе», созданной на рубеже 2 и 1 тысячелетия до н.э.) — встречаются *гимны* и философские *диалоги*, отражающие взгляды их творцов на поэтическое искусство. Подобного же рода отрывки включены и в древнеиндийский классический эпос — «Рамаяну» и «Махабхарату» (вторая половина 1 тысячелетия до н.э. — начало 1 тысячелетия н.э.). Наконец, от первых веков н.э. до нас дошел индийский трактат по драматическому искусству «Натьяшастра», приписываемый легендарному мудрецу Бхарате, в котором впервые была предпринята попытка изложить древние поэтические учения как законченную и стройную систему. Однако последовательно проследить пути развития С.п. можно лишь с 7 в. н.э. (трактаты Бхамахи и Дандина). С этих пор и вплоть до конца 18 в. были созданы сотни сочинений об искусстве поэзии, которые связаны друг с другом определенным единством исходных критериев и принципов. В своем подавляющем большинстве эти поэтики были написаны на санскрите, и поскольку они оказали значительное влияние не только на индийские литературы древности и *Средневековья*, но и Нового времени, понятия индийской и С.п. обычно отождествляются. В целом это была нормативная поэтика, имеющая дело не с индивидуальным произведением или автором, но с поэзией и литературой как таковыми, объективные законы которых (норму) она стремилась установить. Это типологически сближает ее с иными восточными и западными поэтиками древности и Средневековья. Многочисленные санскритские поэтики объединяет также лингвистический подход к явлениям литературы. Специфику литературного произведения они стремились выявить, исходя в конечном итоге из особенностей его языка. Поэтому историю санскритской поэтики справедливо рассматривать как последовательно сменяющие друг друга попытки найти такой уровень лингвистического значения, который можно и должно определить как поэтический или художественный. Авторы ранних поэтик — Бхамаха, Дандин, Удбхата (8–9 в.), Рудрата (9 в.) и некоторые др. — считали таковым уровень риторических фигур, или а л а н к а р (букв. «украшений»).

Аланкары делились в поэтиках на две разновидности: относящиеся к форме слова (шабда-аланкары) и относящиеся к его смыслу (артха-аланкары). В число первых входили, напр., а н у п р а с а (*аллитерация*), я м а к а (повторение слогов или слова целиком), ч и т р а («картинка» — фигурные стихи); в число вторых — у п а м а (*сравнение*), р у п а к а (*метафора*), д и п а к а (отнесение одного и того же атрибута к двум и более объектам), а т и ш а й о к т и (гипербола), ш л е ш а (*паронимия*, игра слов), п а р ь я й о к т а (иносказание) и др. Классификация аланкар проводилась индийскими авторами подчас недостаточно четко; тем не менее их перечисление (в отдельных трактатах количество аланкар доходило до нескольких сот) являлось обязательным разделом почти всех поэтик. Согласно этому традиционным названием поэтики на санскрите стал термин а л а н - к а р а ш а с т р а («наука об украшениях»).

Санскритские теоретики, однако, уже на первых порах не ограничивались одним лишь перечислением аланкар. Многие из них пытались обнаружить кардинальные

принципы употребления фигур. Так, Бхамаха полагал, что в основе всех фигур лежит *гипербола*, Вамана (8 в.) отводил ту же роль сравнению, а Кунтака (9 в.) объединял аланкары общим понятием в а к р о к т и (букв. «гнутой речи»). С другой стороны, Дандин, наряду с аланкарами, выделяет в качестве определяющей поэтической категории т.наз. «достоинства» (г у н ы) и называет 10 таких гун, в т.ч. гуну а р т х а в ь я к т и, состоящую в доступности, понятности смысла; п р а с а д у (букв. «ясность») — использование слов согласно их естественному значению; у д а р а т в у — приподнятость речи, зависящую, напр., от применения орнаментальных эпитетов; м а д х у р ь ю (букв. «сладость») — благозвучие; о д ж а с (букв. «сила») — употребление сложных слов и др. Учение Дандина о гунах развил и существенно дополнил Вамана, который, в зависимости от того или иного сочетания гун, различал в поэзии три стиля («рити»): в а й д а р б х и, г а у д и я и п а н ч а л и (названия стилей связаны с названиями трех областей средневековой Индии). Лучшим среди стилей Вамана провозгласил вайдарбхи, поскольку он обладает всеми гунами; стилем вайдарбхи написаны почти все сохранившиеся до нашего времени памятники санскритской классики.

Однако основным и принципиально важным вкладом Ваманы в санскритскую поэтическую теорию было не просто введение им нового термина «стиль», но то, что стиль и только стиль он рассматривал как «душу» (атман) поэзии, в то время как аланкары и гуны принадлежали, по его мнению, к ее «телу» (шарира). Это разделение качеств поэзии на соответственно принадлежащие «душе» и «телу» было принято вслед за Ваманой всеми последующими индийскими теоретиками, причем «тело» поэзии, с их точки зрения, составляли те из ее признаков, которые можно рассматривать как первичные и непосредственные атрибуты формы и смысла слов, а «душу» — специфические свойства более высокого уровня, но в конечном итоге всегда выводимые именно из этих атрибутов. Тем самым лингвистическая база С.п. расширялась, но отнюдь не упразднялась, и на новом этапе ее развития это отчетливо было выражено учением Анандавардханы (9 в.) о д х в а н и, явившимся одним из самых крупных достижений индийской теории поэзии. Анандавардхана отказался признать основополагающее для поэзии значение аланкар, гун и стилей, порвав, т.о., с традицией своих предшественников. «Душой» поэзии он признавал дхвани (букв. «звон», «гул», «отзвук»), т.е. ее подразумеваемый смысл. Все внешние изобразительные средства, к числу которых он отнес и аланкары, и гуны, и стили, важны, с точки зрения Анандавардханы, лишь постольку, поскольку они помогают читателю или слушателю этот скрытый смысл обнаружить. Чтобы обосновать доктрину дхвани, Анандавардхана обратился к анализу функций речи вообще и поэтической речи в частности. Грамматиками до него признавались две такие функции: номинативная, или назывная, и индикативная, или переносная; Анандавардхана добавил к ним третью, собственно поэтическую функцию — суггестивную, или функцию проявления. Согласно рассуждению Анандавардханы, фраза «стоянка пастухов на Ганге» в ее прямом, номинативном значении бессмысленна, поскольку никакой стоянки на Ганге, т.е. на воде, быть не может. Поэтому в обыденной речи эта фраза должна пониматься в ее переносном значении: «стоянка пастухов на берегу Ганга». Но в поэтическом произведении та же фраза благодаря функции проявления способна приобрести и дополнительный смысл: Ганг — для индусов священная река, поэтому упоминание Ганга связано с представлением о благочестии, святости, покое. Если вызвать такое представление входит в намерение автора, то именно это внутреннее содержание высказывания и составляет его подразумеваемое, подлинно поэтическое значение, иначе говоря — дхвани. Анандавардхана полагал, что дхвани может быть подсказано отдельными звуками, словами, частью слова, предложением, отрывком и, наконец, всем произведением, но в любом случае он признавал определяющую роль контекста, имея в виду при этом не только словесное окружение, но и контекст ситуации в целом. Поэтому значительную часть своего трактата «Дхваньялока» он отводит характеристике и классификации разного рода связей между выраженным смыслом поэтической речи, благодаря которому этот контекст осознается, и невыраженным, который является подлинной целью поэзии. Классифицирует Анандавардхана дхвани и по иному принципу — согласно тому, что именно подразумевается в тексте. Здесь он различал три класса дхвани: дхвани скрытого *тропа* (аланкара-дхвани), дхвани содержания (васту-дхвани) и дхвани настроения (раса-дхвани). Последнюю разновидность дхвани Анандавардхана считал высшей, наиболее важной, и тем самым его теория приходила в согласование с другой кардинальной доктриной санскритской поэтики — доктриной расы.

Термин «р а с а» (букв. «вкус») применялся в С.п. для обозначения возбуждаемого художественным произведением настроения или, шире, как синоним эстетического восприятия в целом. Впервые учение о расе было сформулировано в «Натьяшастре» Бхараты, где перечисляются следующие восемь видов расы: эротическая, комическая, горестная, гневная, героическая, страха, отвращения и удивления. В последующих поэтиках к этим видам иногда добавляли еще две расы: умиротворенности и дружелюбия, а иногда, наоборот, все расы сводили к одной, чаще всего эротической либо умиротворенности. Теоретик 10–11 вв. Абхинавагупта признает, что факты и события реальной жизни должны составлять основу любого художественного произведения, но подчеркивает, что в последнем они всегда выступают очищенными от индивидуальных и конкретных характеристик. Именно поэтому даже горестная раса доставляет удовольствие, и восприятие *трагедии* столь же приятно, сколь и восприятие *комедии*. Абхинавагупта далее утверждает, что единственным средством реализации расы в произведении является дхвани, ибо прямое называние или описание чувства не может возбудить эстетической эмоции, а единственной целью применения дхвани является раса. Другими словами: раса понимается им как план содержания дхвани, а дхвани — как план выражения расы. Эта синтезированная концепция «дхвани — раса» со времен Абхинавагупты стала центральной доктриной С.п. (напр., у Мамматы — 11 в., Вишванатхи — 15 в., Джаганнатхи — 17 в. и иных теоретиков). Ее значение чрезвычайно велико не только для древнеиндийской литературы, но и для литератур на новоиндийских языках, где ее влияние четко ощущается, напр., в творчестве и эстетических воззрениях Р.Тагора, у поэтов-романтиков школы «чхаявад», в современной драматургии и т.д.

Важными разделами С.п. были также разделы, посвященные делению литературы на *роды* и *жанры*. В соответствии с учением о дхвани все произведения принято было делить на три разряда; высший, включающий в себя только такие, в которых дхвани играет главную роль; средний, где скрытый смысл способствует обогащению и украшению непосредственно выраженного; и, наконец, низший, включающий описательную (ч и т р а) поэзию, в которой преобладающую роль играют аланкары, или риторические фигуры. При этом некоторые теоретики (напр., Вишванатха) отказывали описательной поэзии даже в праве называться поэзией. Далее, произведения делились в поэтиках на прозаические (г а д ь я), стихотворные (п а д ь я) и смешанные (м и ш р а), т.е. такие, где проза сочеталась со стихами. Примечательно, что принципиального различия между этими тремя видами индийские теоретики литературы не делали: все они объединялись единым термином — поэзия (к а в ь я), и ко всем предъявлялись одни и те же требования, касающиеся наличия расы, дхвани, аланкар и т.д. Но на практике подавляющее большинство сочинений на санскрите (и в т.ч. сочинений нехудожественных: философских, юридических, математических, медицинских и т.п.) писалось стихами, причем эту особенность древней литературы унаследовали и средневековые литературы на новоиндийских языках.

Большое внимание уделялось С.п. жанровой классификации литературы. По традиции, идущей еще от «Натьяшастры», ведущим жанром литературы признавалась *драма* (р у п а к а). В свою очередь все драмы, в зависимости от их содержания и доминирующей расы, характера действующих лиц, числа актов и т.п., делились на 10 основных разновидностей. Вторым по значению литературным жанром признавалась поэтиками эпическая поэма (м а х а к а в ь я). Сюжеты махакавьи, как правило, составляли древние *мифы* и *легенды*, героями чаще всего были боги или люди высокого происхождения, мудрые и возвышенные духом. В древней Индии чрезвычайно высоко ценились махакавьи Калидасы («Род Рагху» и «Рождение Кумары», середина 4 или 5 в.), Бхарави («Битва Шивы и Арджуны», 6 в.), Магхи («Смерть Шишупалы», 7–8 вв.) и других поэтов. В поздней санскритской литературе, наряду с эпическими поэмами с легендарным сюжетом, стали появляться поэмы с историческим и полуисторическим содержанием (напр., «Река царей» Калханы, 12 в.). Формальный признак лирической поэзии, в отличие от поэзии эпической, санскритские поэтики видели в том, что лирические строфы могли функционировать независимо друг от друга и не составляли единого целого. Отсюда лирика в поэтиках именовалась «поэзией несвязанных строк» (а н и б а д д х а к а в ь я). От лирических произведений поэтики требовали особого разнообразия размеров (санскритское стихосложение в основе своей было силлабо-метрическим) и изощренности стилистических средств. Среди лирических жанров наиболее популярны были т.наз. ш а т а к и, т.е. собрания из 100 строф, более или менее объединенных общей темой. Немногочисленные произведения древнеиндийской прозы составляли, по мнению древнеиндийских теоретиков, два жанра — к а т х а и а к х ь я и к а, между которыми имелись незначительные формальные различия, в ряде поэтик даже признаваемые несущественными. К таким жанрам принадлежал санскритский *авантюрный роман* («Приключения десяти царевичей» Дандина, 7 в.; «Кадамбари» Баны, 7 в.).

Последним литературным жанром, упоминаемым С.п., был жанр ч а м п у, для которого характерно равноправное чередование стихов и прозы. Произведения типа «чампу» стали популярны в поздний период развития санскритской литературы («Чампу о Нале» Тривикрамабхатты, 10 в., «Рамаяна-чампу» Бходжи и Лакшманы, 11 в. и др.), но еще большее распространение получили они в новоиндийских литературах.

Лит.: *Анандавардхана.* Дхваньялока («Свет дхваны») / Введение Ю.М.Алихановой. М., 1974; *Гринцер П.А.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987; *Он же.* Индия // Восточная поэтика. Тексты. Исследования. Комментарии. М., 1996; *Щербатской Ф.И.* Теория поэзии в Индии // Избр. труды русских индологов-филологов. М., 1962; *De S.K.* History of Sanskrit poetics. 2 ed. Calcutta, 1960. Vol. 1–2; *Gerow* E. Indian poetics. Wiesbaden, 1977.

П.А.Гринцер

САПФИ́ЧЕСКАЯ СТРОФА́ — строфа *античного стихосложения* из четырех стихов-*логаэдов*: «малого сапфического» — ∪ — ⏑ — | ∪ ⏑ — ∪ — ⏑ (трижды) и адония — ∪ ⏑ — ⏑. Введена Сапфо, усовершенствована Горацием. Пример имитации С.с.:

Будет день — и к вам, молодые девы,
Старость подойдет нежеланной гостьей,
С дрожью членов дряблых, поблекшей кожей,
Чревом отвислым...
Сапфо (пер. Вяч.Иванова).

М.Л.Гаспаров

САРКА́ЗМ (греч. sarkasmos, от sarkazō, букв. — рву мясо) — вид комического; суждение, содержащее едкую, язвительную насмешку над изображаемым, высшая степень *иронии*. Связь С. и иронии зафиксирована еще античными теоретиками. В псевдоаристотелевой «Риторике к Александру» выделено четыре вида иронии: остроумие, шутливая насмешка, насмешка, издевательство. Резкость отрицания в С. часто связывают с употреблением повелительного наклонения (напр., «Радуйся Царю Иудейский» — Матф., 27, 29). Так, М.В.Ломоносов определяет С. как «иронию» «в повелительном наклонении» (Ломоносов. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика... 1748). При этом сущность С. не исчерпывается более высокой степенью насмешки, обличения, но заключается прежде всего в особом соотношении двух планов — подразумеваемого и выражаемого. Если в иронии дан лишь второй план и полностью выдержано иносказание, то в С. иносказание нарочито ослабляется или снимается. С. — это исчезающая, точнее, дезавуируемая ирония. Негативную, уничтожающую оценку С. нередко открыто обнажает в самом тексте, вслед за видимым восхвалением: «Ты уснешь, окружен попечением / Дорогой и любимой семьи / (Ждущей смерти твоей с нетерпением)» (Н.А.Некрасов. Размышления у парадного подъезда, 1858). Тем не менее ироническая двуплановость обязательна в С. как исходный рубеж и известный непреодоленный «остаток»; этим С. отличается от прямых форм обличения, напр. *инвективы*, т.е. обвинительной или бранной речи. С., в отличие от иронии, не свойственно «спокойное» отношение к предмету изображения или «игра» с ним. Напротив, С. отличает тон негодования, возмущения; в С., по выражению А.А.Григорьева,

«вражда не осилила... действительности» («Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», 1, VII; 1859). Поэтому широкое распространение С. получил в лирических и дидактических жанрах, а также в ораторском искусстве. С. — одно из важных стилистических средств *юмора* и особенно *сатиры*. *Ю.В.Манн*

«САТАНИ́НСКАЯ ШКО́ЛА» (англ. Satanic school) — понятие, примененное к творчеству Дж.Байрона, П.Б.Шелли и Дж.Китса английским *поэтом-лауреатом* Р.Саути в предисловии к его поэме «Видение суда» (1821). Саути называет творения Байрона «чудовищной помесью ужасов и насмешки, распутства и нечестивости», считая этих поэтов безнравственными (как в книгах, так и в жизни) и не одобряя их интереса ко всему необузданному и экзотическому. Байрон отозвался сатирической *пародией* «Видение суда» (1822), за что ее издатель Дж.Гент был по суду оштрафован. Демократическая пресса (газеты «Республиканец», «Черный карлик») выступила в защиту Байрона и перепечатала его сатиру вместе с отчетом о суде. Поэт У.Хон тогда же опубликовал свое «Видение о необходимости суда, написанное Слюнтяем», в котором пародировал верноподданическую поэму Саути. Под влиянием пародии Хона Шелли написал, имея в виду английского короля, драму «Эдиптиран» (1820), тираж которой был конфискован и уничтожен властями. Рано умерший Китс не успел принять участия в полемике.

Лит.: *Николюкин А.Н.* Массовая поэзия в Англии конца XVIII–начала XIX в. М., 1961. *А.Н.Николюкин*

САТИ́РА (лат. satira от satura — смесь). Словом «С.» обозначаются три явления: 1) определенный стихотворный лиро-эпический мелкий жанр, сложившийся и развивавшийся на римской почве (Невий, Энний, Луцилий, Гораций, Персий, Ювенал) и возрожденный в Новое время неоклассиками (сатиры М.Ренье, Н.Буало, А.Д.Кантемира и др.); 2) другой менее определенный смешанный (с преобладанием прозы) чисто диалогический жанр, возникший в эллинистическую эпоху в форме философской *диатрибы* (Бион, Телет), преобразованный и оформленный циником Мениппом (3 в. до н.э.) и названный по его имени «*менипповой сатирой*»; поздние образцы ее на греческом языке представлены для нас в творчестве Лукиана (2 в.), на латинском языке до нас дошли фрагменты сатир Варрона («Saturae Menippeae») <«Менипповы сатуры»>, сатира Сенеки «Apocolocyntosis» («Отыквление») и, наконец, сатирический роман Петрония («Сатирикон»); эта форма С. непосредственно подготовила важнейшую разновидность европейского романа, представленную на античной почве «Сатириконом» Петрония и отчасти «Золотым ослом» Апулея, а в Новое время — романами Ф.Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль») и М.де Сервантеса («Дон Кихот»); кроме того, форма «менипповой сатиры» представлена в Новое время замечательной политической сатирой «Satire Ménippée» (1594) и знаменитым комическим диалогом Бероальда де Вервилля («Le Moyen de parvenir») <«Способ выйти в люди», 1610>; 3) определенное (в основном — отрицательное) отношение творящего к предмету своего изображения (т.е. к изображаемой действительности), определяющее выбор средств художественного изображения и общий характер образов; в этом смысле С. не ограничена указанными выше двумя определенными жанрами и может пользоваться любым жанром — эпическим, драматическим, лирическим; мы находим сатирическое изображение действительности и различных ее явлений в мелких фольклорных жанрах — в *пословицах* и *поговорках* (существует целая обширная группа сатирических пословиц и поговорок), в народных этологических *эпитетах*, т.е. кратких сатирических характеристиках жителей различных стран, провинций, городов (напр., старофранцузские «blasons» <«*блазоны*»>: «Лучшие пьяницы — в Англии» или «Самые глупые — в Бретани»), в народных *анекдотах*, в народных комических *диалогах* (ими особенно богата была Греция), в мелких импровизированных шутовских жанрах придворных и народных (городских) шутов и клоунов, в *мимах*, *комедиях*, *фарсах*, *интермедиях*, в *сказках* — народных и литературных (напр., сатирические сказки Л.Тика, Э.Т.А.Гофмана, М.Е.Салтыкова-Щедрина, Л.Н.Толстого), в эпических поэмах (древнейший греческий сатирический *эпос* — песни о дурачке Маргите, существенный сатирический элемент есть в «Трудах и днях» Гесиода), в песенной лирике — народной (сатирические уличные песни Франции) и литературной (сатирические песни П.Ж.Беранже, А.О.Барбье, Н.А.Некрасова), вообще в лирике (лирика Г.Гейне, Некрасова, В.В.Маяковского), в *новеллах*, *повестях*, *романах*, в очерковых жанрах; в этом океане сатирического творчества — народного и литературного, — использующего разнородные жанры и формы, специфические жанры римской и менипповой С. представляются лишь маленькими островками (хотя историческая роль их весьма существенна). Таковы три значения слова «С.».

История и теория С. разработана очень слабо. Последовательному и строгому изучению подвергнут, в сущности, только жанр римской С. Даже мениппова сатира, ее фольклорные корни и ее историческая роль в создании европейского романа изучены далеко не достаточно. Что же касается до междужанровой С., т.е. до сатирического отношения к действительности, реализующегося в разнороднейших жанрах (третье значение слова «С.»), то с ее систематическим изучением дело обстоит очень плохо. История С. не есть история определенного жанра, — она касается всех жанров, притом в наиболее критические моменты их развития. Сатирическое отношение к действительности, реализуемое в каком-нибудь жанре, обладает способностью преобразовывать и обновлять данный жанр. Сатирический момент вносит в любой жанр корректив современной действительности, живой актуальности, политической и идеологической злободневности. Сатирический элемент, обычно неразрывно связанный с пародированием и травестированием, очищает жанр от омертвевшей условности, от обессмысленных и переживших себя элементов традиции; этим он обновляет жанр и не дает ему застыть в догматической каноничности, не дает ему превратиться в чистую условность. Такую же обновляющую роль играла С. и в истории литературных языков: она освежала эти языки за счет бытового разноречия, она осмеивала устаревшие языковые и стилистические формы. Известно, какую роль сыграли сатирические произведения (новеллы, *соти*, *фарсы*, политические и религиозные *памфлеты*, такие романы, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле) в истории создания литературных языков Нового времени и в истории их обновления во второй половине 18 в. (сатирические журналы, сатирические и сатирико-

юмористические романы, памфлеты). Правильно понять и оценить эту роль С. в процессе обновления литературных языков и жанров можно только при постоянном учете связи С. с *пародией*. Исторически их нельзя разъединять: всякая существенная пародия всегда сатирична, и всякая существенная С. всегда сочетается с пародированием и травестированием устаревших жанров, стилей и языков (достаточно назвать мениппову сатиру, обычно насыщенную пародиями и *травестиями*, «Письма темных людей», романы Рабле и Сервантеса). Т.о., история С. слагается из важнейших («критических») страниц истории всех остальных жанров, особенно романа (он был подготовлен С. и в последующем обновлялся с помощью сатирического и пародийного элемента). Отметим еще для примера обновляющую роль *комедии дель арте*. Ее определили народно-сатирические маски и мелкие шутовские жанры — анекдоты, комические агоны (споры), народно-этологические передразнивания диалектов. Комедия эта оказала громадное обновляющее влияние на все драматическое творчество Нового времени (и не только на драматическое, отметим, напр., влияние ее форм на романтическую С., в особенности на Гофмана, или косвенное ее влияние на Н.В.Гоголя). Особо нужно подчеркнуть исключительно важную роль С. в истории *реализма*. Все эти вопросы истории С. очень слабо разработаны. Историки литературы занимались больше отвлеченной идеологией того или иного сатирика или наивно-реалистическими заключениями от произведения к современной ему исторической действительности.

Не лучше обстоит дело и с теорией С. Особое междужанровое положение С. чрезвычайно затрудняло теоретические исследования ее. В теориях литературы и поэтиках С. обычно фигурирует в разделе лирических жанров, т.е. имеется в виду только римский сатирический жанр и его неоклассические подражания. Такое отнесение С. к лирике — весьма обычное явление. А.Г.Горнфельд определяет ее так: «Сатира в своей истинной форме есть чистейшая лирика — лирика негодования» (Горнфельд А.Г. Сатира // Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. СПб., 1900. Т. 28. С. 461). Исследователи же, ориентирующиеся на С. Нового времени и особенно на сатирический роман, склонны признавать ее чисто эпическим явлением. Некоторые считают сатирический момент, как таковой, внехудожественной, публицистическою примесью к художественной литературе. Также разноречиво определяется и отношение С. к *юмору*: одни их резко разделяют, считают их даже чем-то противоположным, другие же видят в юморе лишь смягченную, так сказать, «добродушную» разновидность С. Не определены ни роль, ни характер смеха в С. Не определены взаимоотношения С. и пародии. Теоретическое изучение С. должно носить историко-систематический характер, причем особенно важно раскрыть фольклорные корни С. и определить особый характер сатирических образов в устном народном творчестве.

Одно из лучших определений С. — не как жанра, а как особого отношения творящего к изображаемой им действительности — дал Ф.Шиллер. Примем его за исходный пункт. Вот оно: «Действительность как недостаточность противопоставляется в сатире идеалу как высшей реальности. Действительность, таким образом, обязательно становится в ней объектом неприятия» («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795–96). В этом определении правильно подчеркнуты два момента: момент отношения С. к действительности и момент отрицания этой действительности как недостаточности. Эта недостаточность раскрывается, по Шиллеру, в свете идеала «как высшей реальности». Здесь сказывается идеалистическая ограниченность шиллеровского определения: «идеал» мыслится как нечто статическое, вечное и отвлеченное, а не как историческая необходимость наступления нового и лучшего (будущего, заложенного в отрицаемом настоящем). Необходимо особо подчеркнуть (этого не делает Шиллер) образный характер сатирического отрицания, отличающий С. как художественное явление от различных форм публицистики. Итак, С. есть образное отрицание современной действительности в различных ее моментах, необходимо включающее в себя — в той или иной форме, с той или иной степенью конкретности и ясности — и положительный момент утверждения лучшей действительности. Это предварительное и общее определение С., как и все такого рода определения, неизбежно и абстрактно и бедно. Только исторический обзор богатого многообразия сатирических форм позволит нам конкретизировать и обогатить это определение.

Древнейшие фольклорные формы образного отрицания, т.е. С., суть формы народно-праздничного осмеяния и срамословия. Эти формы носили первоначально культовый характер. Это был обрядовый смех («rire rituel» — по терминологии С.Рейнака). Но это первоначальное ритуально-магическое значение осмеяния и срамословия может быть только реконструировано наукой (с большим или меньшим правдоподобием), все же известные нам по памятникам формы народно-праздничного смеха уже художественно переоформлены и идеологически переосмыслены: это — уже сложившиеся формы образного отрицания, включающие в себя момент утверждения. Это — фольклорное ядро С. Приведем важнейшие факты. Во время фесмофорий, Галоа и других греческих праздников женщины осыпали друг друга насмешками с непристойной бранью, сопровождая выкрикиваемые слова непристойными жестами; такие смеховые перебранки назывались aeshrologia (т.е. «срамословие»). Плутарх рассказывает о беотийском празднике «Daedala» (плутарховский текст не сохранился, но передан Эвсебием), во время которого разыгрывался фиктивный брачный обряд, сопровождавшийся смехом, а кончавшийся сожжением деревянной статуи. Об аналогичном празднике рассказывает и Павсаний. Это — типичный праздник возвращения к жизни божества вегетации; смех здесь связан с образами смерти и возрождения производительной силы природы. Особенно и интересен и важен рассказ Геродота (V, 83) о празднике Деметры, во время которого женские хоры осмеивали друг друга; здесь это осмеяние, конечно, также было связано с мотивами смерти и возрождения производительной силы. Дошли до нас свидетельства и об осмеяниях во время греческих свадебных обрядов. Существует интересная экспликативная легенда, объясняющая связь между смехом и непристойностью, с одной стороны, и между смехом и возрождением, с другой. Эта легенда отражена в гомеровском гимне к Деметре. После похищения Персефоны в преисподнюю скорбящая Деметра отказывалась от питья и пищи, пока ее не рассмешили Ямбы, проделав перед нею непристойный жест.

Народно-праздничное посрамление и осмеяние мы находим и на римской почве. Гораций изображает в одном из своих посланий (2.1,139) праздник жатвы, во время которого совершаются вольные осмеяния и посрамления в диалогической форме (fescennina licentia). Об аналогичном празднике говорит и Овидий (Фасты, III, 675–676). Известны римские триумфальные осмеяния (carmina triumphalia), также имевшие диалогическую форму. Упомяну, наконец, сатурналии с их узаконенной свободой смеха и организованным осмеянием и посрамлением шутовского царя (старого царя, старого года).

Все эти праздники осмеяния, как греческие, так и римские, существенно связаны с временем — со сменою времен года и сельскохозяйственных циклов. Смех как бы фиксирует самый момент этой смены, момент смерти старого и одновременно рождения нового. Поэтому и праздничный смех является одновременно и насмешливым, бранным, посрамляющим (уходящую смерть, зиму, старый год) смехом и смехом радостным, ликующим, приветственным (возрождение, весна, свежая зелень, новый год). Это — не голая насмешка, отрицание старого неразрывно слито здесь с утверждением нового и лучшего. Это воплощенное в смеховых образах отрицание имело, следовательно, стихийно-диалектический характер.

По свидетельству самих древних, эти народно-праздничные формы осмеяния и срамословия и были теми корнями, из которых выросли литературные сатирические формы. Аристотель (Поэтика, 1448^2, 32) видит корни комедии в ямбических песенных посрамлениях («iambidzein»), причем он отмечает диалогический характер этих посрамлений («iambidzon allēlus»). М.Теренций Варрон в своей работе «О происхождении сценического искусства» находит ее зачатки в различных празднествах — в компиталиях, в луперкалиях и др. Наконец, Ливий (7, 2, 4) сообщает о существовании народной драматической «сатуры», выросшей из фесценнин. Ко всем этим утверждениям древних (особенно Ливия) нужно, конечно, относиться критически. Но не подлежит никакому сомнению глубокая внутренняя связь античного литературно-сатирического образного отрицания с народно-праздничным смехом и посрамлением. И в дальнейшем развитии античной С. она не порывает своей связи с живыми формами народно-праздничного смеха (напр., существенна связь с сатурналиями эпиграмматического творчества Марциала и романа-сатуры Петрония).

Мы наблюдаем шесть основных черт народно-праздничных осмеяний и посрамлений, повторяющихся затем во всех сколько-нибудь существенных явлениях сатирического творчества античности (да и всех последующих эпох развития европейской сатиры): 1) диалогический характер осмеяния-посрамления (взаимоосмеяние хоров); 2) присущий этим осмеяниям момент пародирования, передразнивания; 3) универсальный характер осмеяний (осмеяние божеств, старого царя, всего господствующего строя (сатурналии); 4) связь смеха с материально-телесным производительным началом (срамословие); 5) существенное отношение осмеяния к времени и временной смене, к возрождению, к смерти старого и рождению нового; 6) стихийная диалектичность осмеяния, сочетание в нем насмешки (старое) с весельем (новое). В образах осмеиваемого старого народ осмеивал господствующий строй с его формами угнетения — в образах нового он воплощал свои лучшие чаяния и стремления.

Классическая Греция не знала особого специального жанра С. Сатирическое отношение к предмету изображения (образное отрицание) реализуется здесь в разнороднейших жанрах. Очень рано возник здесь народный комико-сатирический эпос — песни о дурачке Маргите (древние приписывали их Гомеру, Аристотель выводил из них комедию); «Маргит» — первый европейский образец «дурацкой сатиры» («Narrensatire») — одного из самых распространенных видов С. в средние века и в эпоху *Возрождения*. Дурак в этом виде С. в большинстве случаев выполняет троякую функцию: 1) его осмеивают, 2) он сам осмеивает, 3) он служит средством осмеяния окружающей действительности, тем зеркалом, в котором отражаются дурацкие черты этой действительности. Дурак часто совмещает в себе черты плута с чертами наивного простака, не понимающего глупой или лживой условности социальной действительности — обычаев, законов, верований (что особенно важно для выполнения третьей, разоблачающей окружающую действительность, функции). Таким, по-видимому, и был Маргит, насколько можно судить по дошедшим до нас чрезвычайно скудным свидетельствам и фрагментам. Очень рано возникла и замечательная пародия на героический эпос — «Война мышей и лягушек». Это произведение свидетельствует о том, что уже в 7–6 вв. до н.э. греки обладали высокой культурой пародирования. Предметом осмеяния в «Войне мышей и лягушек» служит само эпическое слово, т.е. жанр и стиль архаизующей героической поэмы. Пародия эта является, следовательно, С. (образным отрицанием) на господствующий, но уже отмирающий стиль эпохи (и такой является всякая подлинная пародия и травестия). Осмеяние это не было голой насмешкой, поэтому греки и могли приписывать эту пародию самому Гомеру. Наконец, сильный сатирический элемент есть в поэме Гесиода «Труды и дни» (сатирическое изображение судов, властей, деревенских тягот, вставная сатирическая басня и т.п.). Характерно, что именно здесь рассказана легенда о четырех веках, отражающая глубоко сатирическое ощущение времени, смены веков и поколений (как ценностных миров) и глубоко сатирическое осуждение настоящего (знаменитая характеристика «железного века»); здесь нашло свое яркое выражение и характерное для мифологического мировоззрения вообще и для всей античной С. перенесение «идеала», утопического царства добра, справедливости и изобилия, из будущего в прошлое («золотой век»).

В области лирики сатирический элемент (образное отрицание) определил собою греческую ямбическую поэзию (Архилох, Гиппонакт). Ямб непосредственно возникает из народно-праздничных осмеяний и срамословий. В нем сочетаются диалогическая обращенность, грубая брань, смех, непристойности, пожелания смерти, образы старости и разложения. Ямб откликается на современную действительность, на злободневность; в нем даются бытовые подробности и появляются образы осмеиваемых людей и даже иронический образ самого автора (у Архилоха). В этом отношении ямб резко отличается от всех остальных жанров греческой лирики, с их условностью и с их высоким, отвлекающимся от современной действительности, стилем.

Но сильнее всего проявлялся сатирический элемент в формах греческой комедии и мима. (К сожалению, бо-

гатое комическое наследие греков для нас почти полностью потеряно; для классической эпохи мы располагаем только комедией Аристофана). Особенно богато сатирическими формами было комическое творчество Сицилии и Нижней Италии. В эпоху Фриниха и Эсхила, когда комедия в Аттике носила характер ямбических песен, в Сиракузах создается комедия с развитым диалогом и существенным сатирическим содержанием. Ее создатель — Эпихарм из Коса. В основе ее лежит народно-праздничный смех и развитые формы сицилийской народной шутовской комики. На той же народно-сатирической основе вырастает и литературный мим, созданный младшим современником Эпихарма — Софроном. И в комедии Эпихарма, и в миме Софрона сюжет и интрига отступают на задний план перед чисто сатирическими зарисовками и перед сатирическими диалогами народно-праздничного типа. Эпихарм создал (точнее — обработал) и типичные народно-праздничные агоны: «Спор земли с морем», «Спор Логоса с Логиной». В творчестве Эпихарма травестии высокого мифа сплетаются с сатирическими сценками; древние передают, что он впервые вывел на сцену образ паразита и образ пьяного.

Аналогичные сочетания образов действительности с пародиями и травестиями, с непристойностями и бранью в формах импровизированного диалога или полудиалога имели место и в представлениях, которые давали по всей Греции дейкеласты и фаллофоры (о них мы узнаем у Афинея).

Комедия Аристофана — уже вполне созревшая могучая социально-политическая С. Но и она выросла из тех же корней народно-праздничных осмеяний и срамословий. В традиционную структуру ее входит комический народно-праздничный агон, сатирико-полемическая инвектива (парабаза); самая комедия в ее целом в известной мере является пародией на трагический жанр, кроме того, ее содержание пестрит травестиями и пародиями (главным образом на Еврипида), она полна брани и непристойностей (связанных с материально-телесным производительным началом). Предметом осмеяния и посрамления служит настоящее, современность, со всеми ее актуальными и злободневными вопросами (социальными, политическими, общеидеологическими, литературными); образное отрицание этого настоящего (современности) носит резко выраженный гротескный характер: уничтожающая насмешка сочетается в них с веселыми мотивами производительной силы, материально-телесного избытка, обновления и возрождения; умирающее и изгоняемое старое чревато новым, но это новое не показано в конкретных образах действительности, — оно присутствует лишь в веселом оттенке смеха и в образах материально-телесного начала и производительной силы (непристойности).

Рим обычно считают родиной С. Известно утверждение Квинтилиана (10, 1, 93): «Satira tota nostra est» <«Сатира целиком наша»>. Это верно лишь в отношении определенного и самостоятельного жанра литературной С.; сатирический элемент в фольклоре и в различных общих литературных жанрах был достаточно развит в Греции и оказал существенное влияние и на развитие римского сатирического жанра.

Самое название С. происходит от латинского слова «satura», обозначавшего первоначально блюдо, наполненное всевозможными жертвенными приношениями, затем паштет, фарш, наконец, вообще «смесь» (в этом смысле оно применялось и к заголовкам, касавшимся нескольких предметов). Это слово было перенесено на литературный жанр, по-видимому, потому, что он носил смешанный характер, не исключено и влияние греческого слова «satyri» (это допускают Т.Моммзен, М.Шанц, А.Дитерих и др.). Если верить Ливию, то существовала драматическая сатура, связанная с фесценнинами (многие ученые подвергают ее существование сомнению). Первым писавшим С. был Невий (Cn.Naevius, начало его литературной деятельности относится, по-видимому, к 235 до н.э.). Его сатиры носили, по-видимому, диалогическую форму и отражали политическую современность; были в них и личные *инвективы* (против Метеллов). Писал С. и Энний (Q.Ennius, 239–169 до н.э.). В них также имел место диалогический элемент; об этом свидетельствуют некоторые фрагменты и упоминания среди его С. спора смерти с жизнью (т.е. типичного народно-праздничного агона). Но подлинным создателем жанра римской С. был Луцилий. Дошедшие до нас многочисленные фрагменты и свидетельства (в т.ч. Горация: Сат. 1,4; 1,10; 2,1) позволяют создать довольно полное представление об особенностях его С. Вот эти особенности: 1) основа С. — диалогическая, тип диалога — не сюжетно-драматический и не философско-исследовательский, но беседно-разговорный; автор беседует сам, заставляет говорить своих персонажей (так, в 14 книге, как говорящий, выступал Сципион Младший), изображает диалогические сцены (напр., два собрания богов в первой книге, судебный процесс во второй книге); 2) в С. входят элементы литературной пародии (напр., на ходульную трагическую героизацию), литературной полемики (по вопросам стиля, грамматики, орфографии; этим вопросам была посвящена 10 книга); 3) в С. вводится автобиографический, мемуарный элемент (так, в третьей книге изображалось путешествие автора из Рима к Сицилийскому проливу); 4) основным содержанием сатир является образное отрицание современности в различных ее проявлениях (политическая испорченность и коррупция, власть золота, пустое честолюбие, роскошь и изнеженность, разбогатевшие плебеи, грекомания, религиозные предрассудки и др.), сатирик остро ощущает свой «век», настоящее, современность (он имеет дело не с единым идеализованным временем, как прочие жанры), в ее ограниченности и преходящести (то, что должно отойти, умереть, как разлагающееся, испорченное); 5) положительное начало С., ее «идеал», даны в форме идеального прошлого: это — староримская добродетель (virtus). Так определился жанр римской С. у Луцилия.

На высшую ступень формально-художественного совершенства жанр римской С. был возведен Горацием. Но критика современности в условиях августовской эпохи, по сравнению с Луцилием, ослаблена и смягчена.

С. Горация является искусной системой взаимосцепляющихся бесед: из одной беседы мы переходим, вовлекаемся, в другую, беседа цепляется за беседу, один собеседник сменяется другим. Напр., в 6 сатире 1 книги автор сначала говорил с Меценатом, но вот в беседу вмешивается Тиллий (Tillius), затем слово снова переходит к Меценату, потом — опять к Тиллию, в промежутке мы оказываемся на форуме и слышим возбужденные речи неназванных лиц; в другой С. (1,4) говорит Крисипп, затем неназванные лица, потом отец поэта. Из этой непрерывной свободно-беседной стихии все вре-

мя возникают и снова исчезают отдельные образы говорящих людей, характерные или типические, более или менее четко охарактеризованные. Этот беседный диалог, освобожденный от связи с действием (как в драме) и от стеснений строго философского анализа (как в классическом философском диалоге греков), несет у Горация характерологические, размышляющие и изображающие функции; иногда ему придается легкий пародийный характер. Слово в этой системе сцепляющихся бесед несет прямые изобразительные и выразительные функции, т.е. изображает, размышляет, и одновременно само изображается, показывается, как характерное, типическое, смешное слово. В общем свободно-беседное слово горацианской С. (это касается также и слова в эподах и посланиях) по своему характеру максимально близко к романному слову. Гораций сам называл свои С. (как и послания) «sermones», т.е. «разговоры» (Epist. I, 4, 1; 2, 1, 250; 2, 2, 60).

Автобиографический, мемуарный элемент у Горация развит еще сильнее, чем у Луцилия. Подробно изображаются отношения автора с Меценатом. В 5 сатире первой книги дается дневник путешествия его с Меценатом в Брундизий. В 6 сатире той же книги появляется образ отца автора и передаются его наставления.

С. Горация присуще острое ощущение современности, а следовательно, и дифференцированное ощущение времени вообще. Именно время, мое время, мои современники, нравы, быт, события, литература именно моего времени являются подлинным героем горацианских сатир; если этот герой (мое время, современность, настоящее) и не осмеивается в полном смысле, то о нем говорят с улыбкой; его не героизуют, не прославляют, не воспевают (как в одах), — о нем разговаривают, разговаривают свободно, весело и насмешливо. Современность в С. Горация — предмет свободно-насмешливых бесед. Сатурналиевский вольный смех в отношении существующего строя и господствующей правды смягчен до улыбки. Но народно-праздничная основа этого сатирического восприятия современной действительности совершенно очевидна.

Последний существенный этап развития жанра римской С. — Ювенал (бедная и абстрактная С. юноши Персия не внесла ничего существенного). С точки зрения формально-художественной, С. Ювенала — деградация. Но в то же время в ней гораздо резче, чем у его предшественников, проявляется народно-праздничная (фольклорная) основа римской С.

У Ювенала появляется новый тон в отношении отрицаемой действительности (современности) — возмущение (indignatio). Он сам признает возмущение основной движущей силой своей С., организатором ее («facit indignatio versum»). Возмущение становится как бы на место сатирического смеха. Его С. поэтому называют «бичующей». Однако на деле возмущение вовсе не замещает смеха. Возмущение, скорее, — риторический придаток ювеналовой С.: формальная структура и образы ее организованы смехом, хотя внешне он и не звучит, и внешне вместо него появляется иногда патетика возмущения. Вообще в С. Ювенала риторическая патетика декламатора борется с народно-смеховой сатирической традицией. Попытка О.Риббека отделить подлинного Ювенала-сатирика от ритора находит себе опору в этой двойственности (Риббек признавал подлинность только первых девяти и одиннадцатой С., но и в этих подлинных С. он находил искажения, внесенные чужою рукою ритора). С. Ювенала сохраняет беседно-диалогический характер, хотя и несколько риторизованный. Ощущение современности, века, исключительно обостренное. Он не понимает, как можно писать длинные поэмы с условными мифологическими мотивами. Испорченность века такова, «что трудно не писать сатир» (первая сатира). Образное отрицание современной действительности простирается от дворца императора (Домициана: 4 сатира) до мелких бытовых подробностей римской жизни (напр., утреннее времяпрепровождение римской матроны в 6 сатире). Характерно заявление Ювенала, которым он кончает первую С.: «Попробую, что позволительно против тех, кого пепел покрыт на Фламинской или Латинской». Это значит, что он нападает только на мертвых, т.е. на прошлое, на Домицианов век (писал он при Траяне). Это заявление имеет двоякий смысл: 1) в условиях императорского Рима (хотя бы и при мягком режиме Траяна) такая оговорка была необходима; 2) народно-праздничные осмеяния и срамословия умирающего, уходящего, старого (зимы, старого года, старого царя) и их традиционная свобода использованы здесь Ювеналом. В связи с народно-праздничными смеховыми формами нужно понимать и непристойности Ювенала (традиционная связь смеха и брани со смертью, с одной стороны, и с производительной рождающей силой и материально-телесным началом — с другой).

Таков жанр римской С. Эта С. вобрала в себя все то, что не находило себе места в строгих и связанных высоких жанрах: разговорный диалог, письмо, мемуарно-автобиографический момент, непосредственное впечатление от самой жизни, но прежде всего и главнее всего — живую актуальную современность. С. была свободна от мифа и условностей, от высокого тона и от системы официальных оценок, — от всего того, что было обязательно для всех остальных жанров. С. была свободна и от обезличенного условного времени высоких жанров. Эта свобода сатирического жанра и присущее ему чувство реального времени определяется его связью с фольклорным смехом и посрамлением. Напомним, кстати, о связи с сатурналиями сатирических эпиграмм Марциала.

Эллинистическая и римско-эллинистическая «менипова сатира» также определялась народно-праздничным смехом. В основе ее лежит своеобразное сочетание древнего диалогического взаимоосмеяния и взаимопосрамления и древнего комического «спора» (агона), типа «спора жизни со смертью», «зимы с летом», «старости с молодостью» и т.п., с кинической философией. Кроме того, существенное влияние на развитие менипповой С. (особенно поздних ее форм) оказали комедия и мим. Наконец, в эту С. проник существенный сюжетный элемент, благодаря сочетанию ее с жанром фантастических *путешествий* в утопические страны (утопия искони тяготела к народно-праздничным формам) и с пародиями на спуски в преисподнюю и подъемы на небо. Радикальное народное осмеяние господствующего строя и господствующей правды, как преходящей, стареющей, умирающей, утопия, образы материально-телесного начала и непристойности (производительная сила и возрождение), фантастические путешествия и приключения, философские идеи и ученость, пародии и травестии (мифов, трагедий, эпоса, философских и риторических жанров), смешение жанров и стилей, стихов (преимущественно пародийных) и прозы, сочетание различнейших

типов диалога с повествованием и письмами, — все это определяет состав менипповой сатиры на всем протяжении ее развития — у Мениппа, Варрона, Сенеки, Петрония, Лукиана. Более того, все это мы находим в романе Рабле и отчасти в «Дон Кихоте» (1605–15). Особенно важное значение имеет широкое отражение в менипповой С. идеологической действительности. Становление и изменение идей, господствующей правды, морали, верований в строгих жанрах не могло быть отражено. Эти жанры предполагали максимум несомненности и устойчивости, в них не было места для показа исторической относительности «правды». Поэтому мениппова сатира и могла подготовить важнейшую разновидность европейского романа. Но в условиях античного рабовладельческого строя, лишенного перспектив, все заложенные в этой С. возможности полностью не могли развиться.

Средневековая С. Корни средневековой С. — в местном фольклоре. Но довольно существенное значение имело и влияние римской культуры смеха — мима и сатурналий (традиция которых в разных формах продолжала жить на протяжении всего *Средневековья*). Средневековье с бóльшими или меньшими оговорками уважало свободу дурацкого колпака и предоставляло народно-праздничному смеху довольно широкие привилегии. «Праздники глупцов» и «праздник осла» устраивались низшим клиром в самих церквах. Очень характерное явление, т.наз. «risus paschalis», т.е. пасхальный смех: во время пасхи традиция разрешала смех в церкви, который мыслился как веселое возрождение после долгого поста и уныния; чтобы вызвать этот смех, проповедник с церковной кафедры позволял себе вольные шутки и анекдоты. «Risus paschalis» — христианизованная (приспособленная к христианским воззрениям) форма фольклорного смеха и, может быть, смеха сатурналий. Очень много пародийных и сатирических произведений Средневековья выросло под прикрытием этого легализованного смеха. Значительной сатирической продуктивностью обладал и рождественский смех. В отличие от пасхального смеха он реализовался не в рассказах, а в песнях. Была создана громадная продукция рождественских песен, религиозная рождественская тематика переплеталась в них с народными мотивами веселой смерти старого и рождения нового; сатирическое осмеяние старого часто доминировало в этих песнях, особенно во Франции, где рождественская песня «Noël» <«*Ноэль*»> стала одним из популярнейших жанров революционной уличной песни. И в другие праздники Средневековья смех и осмеяние были в известной мере легализованы, терпимы. С праздниками и рекреациями была связана богатейшая пародийная литература Средневековья (латинская и на народных языках). Особенно важное значение по своему влиянию имели (в более поздние периоды Средневековья) карнавал и связанные с ним смеховые формы (романы Рабле и Сервантеса носят резко выраженный карнавальный характер).

Сатирическое творчество средних веков было чрезвычайно разнообразно. Кроме богатейшей пародийной литературы (имевшей безусловное сатирическое значение) сатирический элемент проявлялся в следующих основных формах: 1) дурацкая С., 2) плутовская С., 3) С. обжорства и пьянства, 4) сословная С. в узком смысле, 5) сатирическая *сирвента*. Кроме того, сатирический элемент находит себе выражение в других жанрах средневековой литературы: в церковной драме, в эпосе шпильманов и кантасториев, в дьяблериях мистерий, во второй части «Романа о Розе» (Жана де Мёна, ок. 1275), в *моралите*, соти и фарсах.

Образ дурака средневековой С. (и С. эпохи Возрождения) — фольклорного происхождения. Отрицание сочетается в нем с утверждением: его глупость (простота, наивность, бескорыстие, непонимание дурной социальной условности) оказывается неофициальной мудростью, разоблачающей господствующую правду (господствующий ум). Но рядом с этим дурак является и чисто отрицательным воплощением глупости. Но и в этом последнем случае осмеивается не только он, но и вся окружающая его действительность. Напр., в одной поэме 12 в. «Зеркало глупцов» («Speculum stultorum») Нигеллуса герой ее, осел Брунеллус (обычный животный образ дурака), сбежавший от хозяина, лечится в Салерно, учится богословию в Париже (в Сорбонне), основывает собственный монашеский орден. Повсюду осел оказывается на своем месте. В результате осмеивается медицинский педантизм Салерно, невежество Сорбонны, нелепости монашества. Большую сатирическую роль сыграл двойственный образ дурака в соти позднего Средневековья.

Плутовская С. Средневековья не всегда может быть резко отделена от дурацкой. Образ плута и дурака часто сливаются. Плут также не столько сам осмеивается и разоблачается, сколько служит пробным камнем для окружающей действительности, для тех организаций и сословий средневекового мира, к которым он примазывается или с которыми соприкасается. Такова его роль в «Попе Амисе» <Штрикера (ум. 1250)>, в животном эпосе о Лисе («Рейнеке Лис», 13 в.), в плутовских *фаблио* и *шванках*. Плут, как и дурак, не бытовой насмешник, а фольклорный образ, своего рода реалистический символ двойственного значения, сатирическое зеркало для отрицания плутовского мира. Бытовым образом плут станет только в поздних формах плутовского романа.

Такой же своеобразный характер реалистического символа носит в средневековой С. обжорство и пьянство. В фольклорной, народно-праздничной системе образов еда и питье были связаны с плодородием, возрождением, всенародным избытком (с этим положительным мотивом был связан и образ толстого брюха). В условиях классовой действительности эти образы приобретают новое значение: с их помощью осмеиваются жадность и тунеядство духовенства, изобилие еды и питья превращаются в обжорство и пьянство. Древний положительный гиперболизм получает отрицательное значение. Но этот процесс не может совершиться до конца: образы еды и питья сохраняют двойственное значение, осмеяние обжорства и тунеядства сочетается с положительной (радостной) акцентуацией самого материально-телесного начала. Такова сатира «День некоего аббата», где изображается времяпрепровождение аббата, состоящее исключительно из безмерной еды, питья и очищения желудка всякими способами (с этого он начинает свой день). В другой сатире «Tractatus Garsiae Tholetani» (11 в.) изображается непрерывное и безмерное пьянство всей римской курии во главе с папой. Образы этого типа С. носят гротескный характер: они преувеличены до чрезмерности, причем это преувеличение носит одновременно и отрицательный характер (жадность и обжорство тунеядцев) и характер положительный (пафос материального изобилия и избытка).

Взаимоосмеяние сословий играет громадную роль в средневековом сатирическом творчестве. Сатирические образы попа, монаха, рыцаря, крестьянина несколько схематизованы: за сословными чертами нет индивидуального характерного лица (по-настоящему оживают эти образы только в С. эпохи Возрождения).

Все четыре перечисленных вида С. связаны с фольклором. Поэтому образы отрицания здесь организуются смехом, сами конкретны, двузначны (отрицание сочетается в них с утверждением, насмешка с весельем), универсалистичны, не чужды непристойностей, С. здесь сплетается с пародией. Эти виды С. нашли свое завершение в эпоху позднего Средневековья в таких *народных книгах*, как «Еуленшпигель» <14 в.>, в «Корабле глупцов» <1494> С.Бранта, в поздних версиях Рейнеке-Лиса, в соти, фарсах и новеллах. В отличие от этого сатирическая сирвента не связана с народным смехом, в основе ее лежит отвлеченно-политическая или моральная тенденция (таковы, напр., сирвенты В.фон дер Фогельвейде, отличающиеся большими художественными достоинствами; это — подлинная лирика негодования).

Эпоха Возрождения — эпоха небывалого расцвета С., создавшая непревзойденные образцы ее. Острое и сознательное ощущение времени, смена эпох мировой истории, свойственные Возрождению, делали С. важнейшим жанром эпохи. Осмеяние и срамословие старого и радостная встреча нового — древняя народно-праздничная основа С. — в эпоху Возрождения наполняются конкретным и осознанным историческим содержанием и смыслом. Эпоха Возрождения использовала все формы средневековой С. и пародии, формы античной С. (особенно менипповой — Лукиана, Петрония, Сенеки) и непосредственно черпала из неиссякаемого источника народно-праздничных смеховых форм — карнавала, низовой народной комики, мелких речевых жанров.

Роман Рабле является замечательным синтезом всех сатирических форм античности и Средневековья на основе карнавальных форм его времени. С помощью этих форм ему с исключительной ясностью и глубиной удалось показать смерть старого мира («готического века») и рождение нового в современной ему действительности. Все образы его стихийно-диалектичны: они раскрывают единство исторического процесса становления, в котором новое непосредственно родится из смерти старого. Его смех одновременно и беспощадно-насмешливый и ликующий, в его стиле — нерасторжимое сочетание хвалы и брани (брань переходит в хвалу и хвала в брань).

Для Возрождения характерно органическое сочетание С. с пародией. «Письма темных людей» <1515–17> — чистейшая пародия, и в то же время это замечательный сатирический образ умирающего Средневековья. Таким же органическим элементом является пародия в романе Сервантеса. С. Возрождения, как и всякая большая и подлинная С., дает слово самому осмеиваемому миру. Умирающий мир — старая власть, старый строй, старая правда — в лице его представителей продолжает субъективно-серьезно играть свою роль, но объективно он уже оказывается в положении шута, его претензии вызывают только смех. Эту карнавальную ситуацию и использует С. Возрождения. Ее использовал Рабле в ряде эпизодов своего романа, использовал Сервантес, использовали авторы «Писем темных людей». Использовали ее политические и протестантские памфлетисты. Напр., один из самых замечательных протестантских памфлетов «О различиях в религиях» Марникса де Сент-Альдегонда (1538–98) писан в форме богословского трактата (громадных размеров) от лица ортодоксального католика, врага протестантов. Условный автор со всею наивностью разоблачает свою религию, защищая последовательно и до конца все ее нелепости и суеверия, он выставляет ее на смех. Благодаря такому способу построения, богословский памфлет Марникса имел художественно-сатирическое значение (в частности, он оказал определяющее влияние на «Тиля Уленшпигеля» <1867> Ш.де Костера). На том же принципе построена замечательная политическая С. времен Лиги «Satire Ménippée». Она направлена против Лиги. В начале ее ярмарочный шарлатан рекламирует чудодейственное средство «vertu catholicon», а затем изображает заседание членов Лиги, которые в своих прямых и откровенных выступлениях разоблачают себя и свою политику.

Дурацкая С. нашла свое завершение на высшей ступени гуманистической культуры в «Похвале Глупости» (1509) Эразма, в некоторых масленичных играх Г.Сакса. Плутовская С. — в раннем испанском *плутовском романе* и в плутовских новеллах Сервантеса и Гриммельсхаузена (во всех этих явлениях плут не становится еще чисто бытовым персонажем). С. обжорства и пьянства завершается немецкими «гробианцами» (К.Шейдт, И.Фишарт). Во всех этих явлениях Возрождения народно-праздничный смех и связанные с ним образы дурака, плута, еды и питья, производительной силы поднимаются на высшую ступень идеологического сознания, наполняются историческим содержанием, используются для воплощения нового исторического сознания эпохи.

В 17 в. сатирическое творчество резко оскудевает. Стабилизация нового государственного строя и новых господствующих и определяющих литературные требования и вкусы социальных групп, сложение неоклассического канона — все это оттеснило С. на второй план литературы и изменило ее характер. Смех утратил свой радикализм и свою универсальность, он был ограничен явлениями частного порядка, отдельными пороками и общественными низами; смех и история (исторические деятели и события), смех и философская мысль (мировоззрение) стали несовместимыми. Главным объектом подражания стал жанр римской С. (Гораций и Ювенал). Таковы сатиры М.Ренье и Н.Буало. Элементы возрожденческой С. (влияние Рабле и Сервантеса) имеются лишь в романах этого периода: у Сореля и Скаррона. Только комедия, оплодотворенная могучим и благотворным влиянием *комедии дель арте*, выросшей из народно-праздничных корней, достигла в творчестве Мольера вершин своего сатирического развития.

Эпоха *Просвещения* снова создала преблагоприятную почву для развития С. С. опять становится радикальной и универсальной; влияние Горация и Ювенала сменяется новым влиянием Петрония и Лукиана. Оживают некоторые формы великой возрожденческой С. Таковы сатирические романы Вольтера (особенно «Кандид», 1759); непонимание простака или человека иной культуры используется для разоблачения и осмеяния обессмысленных и отмирающих форм — социальных, политических, идеологических — современной действительности. В «Микромегасе» (1752) Вольтера и особен-

но в творчестве Свифта оживают формы гротескной С. (чрезмерные преувеличения, фантастика), но они претерпевают существенные изменения: отпадает их положительный полюс (веселый, возрождающий оттенок смеха, пафос материально-телесного производительного начала). Рационализм и механицизм просветителей, неисторичность их мировоззрения и отсутствие сколько-нибудь существенных связей с народным смеховым творчеством не позволили С. Просвещения подняться на высоту возрожденческой С. Существенное значение имели памфлеты эпохи Просвещения (особенно английские — напр., Дж.Свифта, Д.Дефо и др.), лежащие на границе образного отрицания и публицистики.

Довольно существенную роль в истории сатирического творчества Нового времени сыграли английские сатирические журналы 18 в. («Зритель» и «Болтун»). Ими были созданы и закреплены жанры мелкой журнальной С.: диалогический, очерковый, пародийный. Эта журнально-сатирическая форма изображения и осмеяния современности в значительной мере повторяет — в новых условиях — формы горацианской С. (разговорный диалог, масса возникающих и исчезающих образов говорящих людей, передразнивание социально-речевых манер, полудиалоги, письма, смесь шутливых и серьезных размышлений). Созданные в 18 в. мелкие формы журнальной С. — с несущественными изменениями — продолжали жить на протяжении всего 19 в. (да, в сущности, и до наших дней).

Романтики не создали большой С. Тем не менее они внесли в сатирическое творчество ряд существенных и новых черт. Их С. направлена по преимуществу против культурных и литературных явлений современности. Таковы литературно-сатирические (и пародийные) пьесы Л.Тика, сатирические сказки и рассказы К.Брентано, А.Шамиссо, Ф.Фуке, отчасти Э.Т.А.Гофмана. Отрицаемая действительность — преимущественно культурного и литературного порядка — сгущается для романтиков в образе «филистера»; разнообразными вариациями этого образа полна романтическая С.; в осмеянии филистера часто появляются формы и образы народно-праздничного смеха. Наиболее оригинальная и глубокая форма С. у романтиков — сатирическая сказка. Осмеяние действительности выходит здесь за пределы культурных и литературных явлений и поднимается до очень глубокой и принципиальной С. на капитализм. Такова изумительная сказка Гофмана «Крошка Цахес» <1819> (и в других фантастических и гротескных произведениях Гофмана мы находим элементы глубокой антикапиталистической С.). Французский романтизм разрабатывал лирическую С. Ювеналова типа (лучший образец — «des Châtiments» <«Возмездия», 1853>, В.Гюго).

Наследником романтической С. был и Г.Гейне, но ему в области сатирической лирики почти удается совершить переход от *романтизма* к *реализму* (он преодолел поверхностную тенденциозность «*Молодой Германии*»), благодаря его ориентации на радикализм демократического движения эпохи и на народное творчество. Романтическая ирония, готическая снижающая пародия, традиция французской революции и боевой уличной песни, формы мелких журнально-сатирических (разговорных) жанров, масленичный смех своеобразно сочетаются в замечательной стихотворной сатире Гейне.

Во Франции народно-песенная сатирическая традиция оплодотворила сатирическую лирику П.Ж.Беранже. Та же традиция уличной сатирической песни, но в сочетании с наследием римской С., определила сатирическую лирику А.О.Барбье (см. его «Ямбы», 1831 и «Сатиры», 1865).

Дальнейшая судьба С. в 19 в. такова. Чистая С. жила по преимуществу в формах мелких журнально-сатирических жанров. Новых больших форм С. 19 в. не создал. С. сыграла свою творческую роль в процессе подготовки и создания европейского романа, который и стал основным жанром, изображающим современную действительность. Элементы образного отрицания этой действительности играют в романе 19 в. бóльшую или меньшую роль. Иногда они принимают форму юмора (напр., у У.Теккерея, у Ч.Диккенса); этот юмор не что иное, как смягченный и субъективированный народно-праздничный смех (одновременно и насмешливо уничтожающий и радостно возрождающий), утративший при этом свою стихийную диалектичность и свой радикализм. *М.М.Бахтин*

Древняя русская литература не знала сатирического смеха в собственном смысле слова. Изображение действительности как «недостаточности» в сравнении с религиозно-философским, нравственным и государственным идеалом в ней, в отличие от западноевропейской литературы, не было связано со смехом. Отрицательное отношение автора к описываемому предмету принимало форму не осмеяния, а обличения, подчеркнуто серьезного, чаще скорбного — в жанре обличительного слова, в *летописи*, историческом повествовании, *агиографии*. Скорбный тон обличении основывался на традиционном для православия представлении о греховности смеха. Смеховые формы сохранялись вне границ официальной культуры: в устных фольклорных жанрах, в свадебных и аграрных обрядах, в искусстве *скоморохов*, в формах святочного (игры ряженых, обряд «пещного действа», игра в покойника) и масленичного смеха (самое раннее упоминание в постановлениях Владимирского собора 1274, изложенных в грамоте митрополита Кирилла II). Суть отношения к обличению и смеху в русском средневековом мире полнее всего выразилась в образе юродивого, а в древнерусской книжности — в житиях юродивых. Житийные герои не смеются, для юродивых делается исключение. Поведение юродивого по внешним признакам напоминало поведение шута (на Руси юродство символизировала собака, бывшая в Европе приметой шута), однако смеяться над ним считалось грехом (характерен эпизод из «Жития Василия Блаженного»: посмеявшиеся над его наготой ослепли и были исцелены им после раскаяния в невежественном смехе); рыдать над смешным — вот эффект, к которому стремится юродивый, обнаруживая под личиной глупости мудрость, а за внешним богохульством — святость. Русская средневековая культура благодаря лицедейству Ивана Грозного знала шутовской обряд увенчания-развенчания, однако и он не предполагал всеобщего, освобождающего от страха, смеха. Притворное самоуничижение было свойственно как жизненному, так и литературному поведению Грозного (напр., использование шутовского псевдонима «Парфений Уродивый» в «Послании против люторов», 1572). Для его сочинений характерно чередование высокого стиля с просторечием, переходящим в брань;

ругательства составляют в его языке устойчивую лексическую группу («Послания Курбскому», 1564, 1577; «Послание Полубенскому», 1577). «Умерщвляющий» смех Грозного сопровождал казни: в шутливой форме он просит шутовского царя Симеона «перебрать людишек».

Собственно смеховая С. начинает формироваться в России в 17 в. При Петре I традиционный запрет на смех и веселье постепенно снимается. Появляются смеховые праздники, маскарады, дурацкие процессии, шутовские свадьбы (коллегия пьянства и «сумасброднейший, всешутейский и всепьянейший собор» Петра Великого, предписывавший делать все наоборот; свадьба шута Тургенева, 1695, пятидневный маскарад 1722, для которых сам Петр сочинял программы и регламент), узаконивается масленичный и пасхальный смех, юродивые же объявляются «праздно беснующимимся». Из сатирических жанров особо выделяются сатирическая повесть, пародийные сказания, *азбуковники* и челобитные («Повесть о Ерше Ершовиче», «Повесть о Шемякином суде», «Повесть о бражнике», «Азбука о голом и небогатом человеке», «Служба кабаку», «Калязинская челобитная», «Сказание о попе Саве»). Сатирические повести 17 в. испытали влияние латинских средневековых *пародий* и *фацеций*, а также устных смеховых жанров (искусства скоморохов, балаганных дедов). Сюжеты смеховых праздников и сатирической литературы 17–18 вв. запечатлелись в народных лубочных картинках («Московская масленица», «Как мыши кота погребают», «Повесть о Ерше Ершовиче»), сохранивших свое влияние вплоть до пушкинского времени. Помимо преобладающего течения т.наз. «демократической С.» в 17 в. были известны образцы серьезной нравоучительной С., созданной латинствующими гуманитариями («Вертоград многоцветный», 1678, Симеона Полоцкого). Особые формы сатирический смех приобретал в религиозной борьбе. Непревзойденным образцом религиозного «кроткого смеха» является «Житие протопопа Аввакума» (1672–75). Самые трагические его сцены приобретают форму скоморошьей *буффонады* (мученичество изображается бытовой сценкой, а мученики ничтожными насекомыми). В 18 в. русская С. переживала свой расцвет. В жанровом отношении сатирическое творчество было чрезвычайно многообразным: сатирическое стихотворное *послание*, *эпиграмма*, *басня*, *комедия*, сатирическая *эпитафия*, пародийные стансово-песенные формы, сатирическая публицистика. 18 в. создал русскую стихотворную С., ориентированную на классические европейские образцы, и разработал теорию С. Взгляды на природу сатирического обличения и назначение С. формировались под влиянием «Поэтического искусства» (1674) Н.Буало, перенесенного на русскую почву А.П.Сумароковым, подпитывались сочинениями Л.Хольберга, Г.В.Рабенера, традицией популярных английских нравоучительных журналов Р.Стиля и Дж.Аддисона. Сатирическое противопоставление действительности идеалу толковалось в поэтиках 18 в. в соответствии с каноном Просвещения как противопоставление просвещенного — варварскому, упорядоченного — хаотическому, обученного — дикому, разумного — бессмысленному. Доминирующей интонацией С. 18 в. была «бичующая С.». Вслед за Буало, провозгласившим в «Рассуждении о сатире» (1668) право обличения бездарных авторов, русская С. становится средством литературной борьбы.

Создателем С. как малого стихотворного жанра, ориентированного на античные (Гораций, Ювенал) и неоклассические (Буало) образцы, в России был А.Д.Кантемир (1707–44). Им написано восемь сатир, в рукописном собрании (1743) снабженных обширными примечаниями и общим эпиграфом из «Поэтического искусства» Буало. Русская стихотворная С. вслед за Кантемиром усвоила основные приемы сатир Буало, считавшихся к тому времени абсолютным достижением: форму послания с характерной апелляцией к собеседнику, имитацию устной речи, диалогическую форму построения текста. Кантемир создал не только жанр, но и стиль стихотворной С., ставший реакцией на «неприятную монотонию» старой силлаботоники. Имитируя латинский стих, он выработал новый поэтический синтаксис, интенсивно использовал *инверсии* и *переносы*; стремясь приблизить стих к «простому разговору», вводил просторечия, пословицы и поговорки. Новая русская литература усвоила созданный Кантемиром жанр, но не его стиль. Каноническую форму жанр стихотворной С. приобрел в творчестве Сумарокова. Теоретические воззрения на назначение С. и ее место в иерархии жанров *классицизма* изложены им в «двух епистолах»: «О русском языке» и «О стихотворстве» (обе 1747). В его книгу «Сатиры» (1774) входит 10 *инвектив*, каждая из которых затрагивает одну, обозначенную в заглавии, нравственную, философскую или литературную проблему («IV. О худых рифмотворцах», «V. О худых судьях», «VII. О честности»). Сумароков существенно усиливает смеховое начало С., используя пародии на высокие жанры. Стиль его С. сближается с эпиграммой и памфлетом. Из стихотворных размеров он предпочитает 6-стопный *ямб*, по аналогии с «*александрийским стихом*» французской классицистической С. После Кантемира и Сумарокова целенаправленное обращение к жанру стихотворной С. осуществляется в творчестве И.И.Хемницера (1745–84), вошедшего в историю литературы в качестве автора басен, но писавшего и С. («Сатира I. На худых судей», «Сатира II. На худое состояние службы...», «Сатира на поклоны», «Сатира к самому себе»; при жизни не публиковались). С конца 1760-х стихотворная С. утрачивает свою былую роль, уступая место журнальной, преимущественно прозаической, С.

Традиция сатирической журналистики в России была положена «Трудолюбивой пчелой» (1759) Сумарокова, продолжена изданиями школы М.М.Хераскова («Полезное увеселение», 1760–62; «Свободные часы», 1763; «Доброе намерение», 1764), расцвет ее пришелся на 1769–74. В 1769 появилось сразу восемь журналов: «Всякая всячина» Г.В.Козицкого, «И то и сё» М.Д.Чулкова, «Полезное с приятным» И.Ф.Румянцева и И.А.де Тельса, «Смесь» Л.И.Сичкарева, «Трутень» Н.И.Новикова, «Адская почта» Ф.А.Эмина, «Ни то, ни се» В.Г.Рубана, «Поденщина» В.Тузова. В 1770–74 появляются новые сатирические издания, среди которых выделялись журналы Новикова «Пустомеля» (1770), «Живописец» (середина 1772 — середина 73), «Кошелек» (1774). Сатирические журналы 1769–74 оказали воздействие на позднейшее творчество Д.И.Фонвизина (участника новиковских журналов), на раннего И.А.Крылова, на русскую сатирическую традицию вплоть до А.С.Грибоедова. К концу 18 в. С. как малый стихотворный жанр и короткая журнальная инвектива отходит на периферию жанровой системы. Границы понятия «С.» постепенно размываются; под

ним теперь подразумевается не только жанр, но и определенное, обличительное, отношение автора к предмету изображения вне зависимости от жанровой ориентации произведения («сатирический роман», «сатирическая басня», «сатирическая комедия»). С проникновением сатирического тона в драматические и повествовательные жанры (комедию, повесть, роман, *путешествие*) происходит переход к новым границам С. и сатирического, окончательно завершившийся в 19 в. Образцом С. в широком смысле, вошедшим не только в историю литературы, но и в ее живую сокровищницу, стала комедия Фонвизина «Недоросль» (1782). Все творчество Фонвизина было связано с С.: басня-сатира «Лиса-казнодей» (1761), перевод (1761) «Басней нравоучительных» Л.Хольберга, «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» (середина 1760-х), комедия «Бригадир» (1769), сатирический цикл «Писем к Фалалею» (1772). В «Недоросле» он создал классическую форму комедии воспитания. Предшественником Фонвизина был Сумароков, создавший первые образцы сатирической комедии, которые представляли собой небольшие фарсовые сценки, объединенные несложным сюжетом, восходящим обычно к итальянской *комедии масок*. В 18. в. начинается процесс беллетризации С. (творчество раннего Крылова). Крылов вошел в историю литературы как баснописец, но начинал как автор комической оперы («Кофейница», 1783), а затем сатирических произведений в издаваемых им журналах «Почта духов» (1789), «Зритель» (1792, совместно с А.И.Клушиным, П.А.Плавильщиковым и И.А.Дмитревским) и «Санкт-Петербургский Меркурий» (1793, совместно с Клушиным). Ок. 1798–1800 он создал «шуто-трагедию» «Подщипа, или Триумф», гротесковую пародию на высокую трагедию с характерным смешением книжного слога с просторечием и элементами макаронического стиля (см. *Макароническая поэзия*). В конце 18 в. начинает формироваться политическая С. («Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева, 1790, анонимно).

В 19 в. история С. распадается на две самостоятельные линии: историю С. как жанра и историю С. как определенного, главным образом, отрицательного отношения к изображаемому. Линия стихотворной С. постепенно затухает; наиболее заметные ее образцы рождаются в контексте литературной полемики и имеют отчетливо выраженный пародийный характер (сатиры М.А.Дмитриева, в которых, по выражению Гоголя, «желчь Ювенала соединилась с каким-то особенным славянским добродушием». — «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», 1846). Журнальная С. постепенно сближается с *фельетоном*, а к концу века вытесняется им. Элементы С. проникают в произведения разных жанров, особенно интенсивно в роман и драму; сатирическое отношение к изображаемой действительности становится одним из основных инструментов т.наз. литературы критического реализма. Однако собственно сатирический смех в 19 в. редуцирован и трудно отделим от других форм комического, иронии и юмора (творчество А.П.Чехова).

Наиболее яркие образцы С. в 19 в. представлены в произведениях А.С.Грибоедова, Н.В.Гоголя, А.В.Сухово-Кобылина, Н.А.Некрасова. Писателем, в чьем творчестве сатирическое видение мира абсолютно преобладало, был М.Е.Салтыков-Щедрин. Сатирическое начало в произведениях Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–32), «Миргород» (1835), «Нос» (1836), «Ревизор» (1836), «Мертвые души» (1842) связано как с европейской сатирической традицией (влияние Л.Стерна и М.де Сервантеса; использование комических диалогов, элементов дурацкой и плутовской С.), так и с фольклорными корнями (обрядовый смех, формы народной сатирической комики: сюжеты балаганных действ, алогизмы и *нелепицы* балаганных зазывал). В стихотворениях и поэмах Некрасова скрещивается традиция европейской песенной С. (П.Ж.Беранже, А.О.Барбье) с национальной народно-сатирической традицией. В его стихотворениях чаще всего используется прием сатирического саморазоблачения изображаемой действительности («Ростовщик», 1844; «Нравственный человек», 1847). С точки зрения сатирической техники примечательна поэма «Кому на Руси жить хорошо» (1863–77): в качестве завязки в ней использован традиционный сатирический «спор», в основную часть введены обрамляющие сюжеты, а в финале создан утопический образ будущего народного счастья. Сатирическое отношение к действительности пронизывает все творчество Салтыкова-Щедрина: «сказки», романы, повести, очерки, литературную критику. Гротеск, фантастика, саморазоблачение действительности, сатирические диалоги достигают у него вершины своего развития. Его первая очерковая сатира «Губернские очерки» (1856–57) завершается траурной процессией, провожающей «прошлые времена». В образе похорон прошлого выразилось само существо сатирического отношения ко времени: для сатирика настоящее нацело разлагается на прошлое, которое «хоронят», осмеивая, и будущее, на которое надеются. Наряду со смеховой С. («Сказки», 1882–86; «История одного города», 1869–70) у Салтыкова-Щедрина есть и серьезная С. («Господа Головлевы», 1875–80). Традицию сатирической журналистики в 19 в. продолжают газета А.И.Герцена и Н.П.Огарёва «Колокол» (1857–67, Лондон; с 1865 — Женева), журнал В.С.Курочкина «Искра» (1859–73, до 1864 совместно со Н.А.Степановым), «Свисток» (1859–63), сатирическое приложение Н.А.Добролюбова и Некрасова к «Современнику».

Наиболее заметные явления С. 20 в.: сатирическая лирика и пьесы В.В.Маяковского, проза М.А.Булгакова, М.М.Зощенко, И.Ильфа и Е.Петрова, драматические сказки Е.Л.Шварца. С. советского периода сознается сферой идеологии; по направленности и характеру отрицания она распадается на «внешнюю», обличающую капиталистическую действительность («Блек энд уайт», 1926, Маяковского), и «внутреннюю», в которой отрицание частных изъянов сочетается с общим утверждающим началом. Параллельно официальной С. существуют смеховые фольклорные жанры (анекдот, *частушка*) и не разрешенная к печати сатирическая литература. В неофициальной С. преобладает гротеск, фантастика, сильно развит утопический и/или антиутопический элемент (сатирические утопии Булгакова «Собачье сердце», 1925; «Роковые яйца», 1925, продолжающие гоголевскую и щедринскую традиции; антиутопия Е.И.Замятина «Мы», 1920).

В сатирическом творчестве писателей первой русской эмиграции (А.Т.Аверченко, Саша Черный, В.И.Горянский) преобладают жанры сатирического рассказа и фельетона. В возобновленном в 1931 в парижском журнале «Сатирикон» (изд. М.Г.Корнфельд) представлена С. на

советскую действительность («Наблюдения интуриста» Саши Черного) и на нравы эмиграции (серия карикатур «К уразумению смысла русской эмиграции»). Сатирическое начало присутствует в творчестве Н.Н.Евреинова (пьесы-пародии «Эволюция русской драмы», 1934; «Козьма Прутков», 1935) и является составной частью его теории театра.

Лит.: *Адрианова-Перетц В.П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. М.; Л., 1937; *Бахтин М.М.* Рабле и Гоголь: (Искусство слова и народная смеховая культура) // Он же. Вопросы литературы и эстетики М., 1975; *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984; *Стенник Ю.В.* Русская сатира XVIII века. Л., 1985; *Песков А.М.* Буало в русской литературе XVIII — первой трети XIX века. М., 1989; *Бахтин М.М.* К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха // Он же. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1996; *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999; *Flögel K.-Fr.* Geschichte des Grotesk-Komischen. Leipzig, 1862; *Schneegans H.* Geschichte der grotesken Satire. Strassburg, 1894; *Worcester D.* The art of satire. N.Y., 1960; *Feinberg L.* Introduction to satire. Ames (Iowa), 1968; *Guilhamet L.* Satire and transformation of genre. Philadelphia, 1987. *И.Л.Попова*

САТИ́РОВСКАЯ ДРА́МА — первоначально веселые представления древнейшего периода древнегреческого театра на Пелопоннесе, главными действующими лицами которых были мифологические существа — козлоногие сатиры, обжоры и пьяницы, спутники бога Диониса. Хор сатиров и дал название жанру. Когда с развитием *трагедии* и *комедии* С.д. оказывается под угрозой вытеснения, ее возрождает ок. 515 до н.э. в Афинах греческий трагик Пратин из Флиунта, который соотносит сюжеты С.д. с развитием действия в своих трагедиях: трагические герои, и, прежде всего, Геракл, оказываются в его С.д. в комических ситуациях. После Пратина, от текстов которого остался лишь один фрагмент, С.д. закрепляется в качестве четвертой драмы, завершающей трагическую трилогию. Единственная полностью сохранившаяся С.д. — «Киклоп» Еврипида (485/84 или 480–406 до н.э.); дошли также фрагменты «Следопытов» Софокла (ок. 496–406 до н.э.) и фрагменты С.д. Эсхила (525–456 до н.э.), причем только у Эсхила ее сюжет связан с событиями, описываемыми в трилогии. В римском театре С.д. не привилась. Отголосок С.д. в средние века — масленичные игры (*фастнахтшпили*) — комедийные представления в канун Великого поста.

Лит.: *Анненский И.Ф.* «Киклоп» и драма сатиров // Театр Еврипида. М., 1921. Т. 3; *Dieterich A.* Pulcinella: Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele. Leipzig, 1897; *Brommer F.* Satyrspiele. Berlin, 1959; *Sutton D.* The Greek Satyr play. Meisenheim am Glan, 1980. *Т.Ю.*

САТУ́РА (лат. satura — блюдо, изготовленное из смеси разных плодов; смесь, всякая всячина) — *жанр* ранней римской литературы: сборник коротких стихотворных и (часто) прозаических произведений нарочито разнообразного содержания (*притчи, инвективы*, нравственные зарисовки, популярно-философские рассуждения и пр.). Возник в начале 2 в. до н.э. у Энния как подражание эллинистической литературе («Ямбы» Каллимаха и др.), получил развитие в «*Менипповых сатирах*» Варрона, повлиял на «Сатирикон» (1 в.) Петрония. Но уже в конце 2 в. до н.э. у Г.Луцилия С. становится целиком стихотворным жанром, приобретает обличительный оттенок и перерождается в *сатиру* у Горация, Персия Флакка и Ювенала, а более архаичная С. («смесь») отмирает. *М.Л.Гаспаров*

САТУРНИ́ЙСКИЙ СТИХ — древнейший эпический стих италийской народной поэзии: тонический стих из двух полустиший (первое обычно длиннее второго), обычно из двух-трех и двух слов, часто с *аллитерацией*: «Ночью вышли из Трои, / накрывши головы, / Оба горько рыдая / многими слезами...» (пер. из Невия). По-видимому, развился из индоевропейского силлабического стиха: (4+3) + 6 слогов в результате расшатывания числа слогов заменами долгого (а иногда и краткого) слога двумя краткими. Со 2 в. до н.э. вытеснен *гекзаметром*. *М.Л.Гаспаров*

СВЕРХСХЕ́МНОЕ УДАРЕ́НИЕ — ударение, стоящее на слабом месте (см. *Сильное место и слабое место*) в силлабо-тоническом стихе. В русском стихе слово, несущее С.у., не должно выходить за пределы слабого места стопы; стих «**Брат** упросил награду дать» (ямб) или «**Доброй** уговорившею бабой» (анапест) допустим, а «**Брату** просил награду дать» или «**Доброю** говорившею бабой» недопустим и ощущается как *синкопа*. *М.Л.Гаспаров*

«СВЕТЛИ́ЦА» — литературно-художественное и философское объединение, созданное в Гельсингфорсе (Финляндия) по инициативе Павла Фёдоровича фон Светлика — бывшего офицера штаба Российского Императорского флота, капитана 2-го ранга. В 1924 он организовал литературно-философский кружок для творческой интеллигенции из числа российских эмигрантов, обосновавшихся в Гельсингфорсе. Раз в неделю друзья капитана Светлика собирались в его квартире, чтобы обсудить прочитанные книги русских классиков, писателей русского зарубежья и советской России. В дальнейшем из их круга выделилась группа гуманитариев, решивших заниматься культурно-просветительской деятельностью на постоянной основе. Новое общество назвали содружество «С.», при этом подчеркнув, что наименование не происходит от фамилии одного из основателей, а означает светлую парадную комнату, в которой происходили заседания членов объединения. В 1930 «С.» была официально зарегистрирована как коллективный член самой крупной русской общественно-благотворительной организации «Русская колония в Финляндии», имевшей большую культурно-просветительную секцию. Наиболее активный период деятельности «С.» относится ко второй половине 1930-х, когда его президентом стала В.С.Булич. «С.» по сути дела возглавила работу по сохранению и развитию русского культурного наследия в Финляндии, популяризации знаний о русской литературе, упрочению русско-финских духовных связей; стала центром общения русской интеллигенции в столице Финляндии. Членами содружества в разное время были: известные в русской колонии юрист и журналист Ю.А.Григорков, литературный критик Л.М.Линдеберг, литературовед и лингвист М.Б.Виднэс, инженер и музыковед О.Г.Парланд, инженер и журналист Б.Е.Новицкий, правовед В.В.Семёнов, литератор П.Л. фон Светлик, художники Г.П. фон Светлик, А.фон Шульц, К.фон Шульц, публицисты и общественные деятели В.Ю.Буш, М.Н.Веригин, Г.Тимрот, Э.П.Вилькен, В.В.Дроздович, Э.Бэкман, М.Ю.Лерхе, П.К.Ховинхеймо, литературовед профессор Б.П.Сильверсван. Некоторые из них (Булич, Григорков, Новицкий) входили в правление русского академического объединения в Гельсингфорсе, возникшего в 1931 в связи с празднованием 175-летия Московского универси-

тета с целью объединения российских ученых-эмигрантов, вузовских преподавателей, оказания им материальной помощи и проведения культурно-просветительной работы среди русского и финского населения Гельсингфорса. Заседания содружества проходили раз в неделю, сначала в арендованной комнате Русского клуба общества «Русская колония в Финляндии», а с 1937 также в помещении русского молодежного объединения «Звено». Большим успехом пользовались «светличные» литературно-музыкальные вечера, на которых члены общества и гости выступали с докладами о русской и зарубежной литературе, истории музыки, философии, юриспруденции. Члены «С.» (Булич, П.Л.Светлик, Григорков) представляли свои новые произведения. Событием в русской культурной жизни Гельсингфорса стала выставка русской книги, организованная по инициативе «С.» в сентябре 1933 с целью «показать работу русской мысли за рубежом за пятнадцать лет в разных областях знаний» (Журнал содружества. 1933. № 9. С. 20). Среди участников выставки были известные русские зарубежные издательства: «Петрополис» (Берлин), «Пламя» (Прага), «Дом книги» (Париж), представившие свои лучшие издания прошлых лет и новые книги. В июне 1935 члены общества приняли активное участие в сборе пожертвований на памятник Л.Н.Андрееву. Неизменным было участие «светличников» в Днях русской культуры, проводимых обществом «Русская колония в Финляндии» каждую весну с 1928 по 1940, среди которых наиболее интересными были признаны Дни памяти Н.В.Гоголя (27 мая 1934), Н.А.Римского-Корсакова (19 мая 1935), А.С.Пушкина (февраль — апрель 1937). В конце 1930-х условия для плодотворной деятельности в области русской культуры в Финляндии стали ухудшаться. Большая часть русской творческой интеллигенции разъехалась по другим странам рассеяния, не выдержав материальных лишений, усилившихся антирусских настроений, растущего равнодушия русского населения к культурным начинаниям. К началу 1940 общество перестало существовать. *Л.А.Еськина*

СВОБО́ДНЫЙ СТИХ, в е р л и б р (фр. vers libre) — стих, не имеющий *метра* и *рифмы* и отличающийся от прозы только наличием заданного членения на стиховые отрезки (отмеченного в письменном тексте обычно графическим расположением строк, в устном — напевом). Известен в средневековой *литургической поэзии* (в т.ч. старославянской, где он развился при разложении силлабического антифонного стиха); был возрожден немецкими предромантиками, У.Уитменом и французскими символистами; в 20 в. получил массовое распространение во всей мировой поэзии. В русской поэзии С.с. появляется в переводах и стилизациях середины 19 в.; классические образцы — у А.А.Блока («Она пришла с мороза...», 1908) и М.А.Кузмина («Александрийские песни», 1906); разрабатывается многими современными русскими поэтами. Русской С.с. обычно имеет вид вольного (т.е. неравноударного) белого (т.е. нерифмованного) *акцентного стиха*, но иногда дает и более строгие формы (вольный белый *дольник* у А.А.Фета и др.). Ср. *вольный стих*.

Лит.: *Жовтис А.Л.* О критериях типологической характеристики свободного стиха // ВЯ. 1970. № 3; От чего не свободен свободный стих? // ВЛ. 1972. № 2. *М.Л.Гаспаров*

СВЯЩЁННАЯ ПАРО́ДИЯ (лат. parodia sacra) — получившая распространение в средние века форма игрового отношения к священному слову — травестирование библейских сюжетов, образов и богослужебных ритуалов на латинском и на «народных» языках, а также на смеси того и другого. Один из наиболее древних образцов С.п. — известная в многочисленных рукописях к неоднократно переделывавшаяся анонимная латинская «Вечеря Киприана» (Cena Cypriani), датируемая 5–7 вв. В этом средневековом *симпосионе* на пиру в честь свадьбы королевского сына сходятся персонажи Ветхого и Нового Заветов, причем всё, что связано с ними по Священному Писанию, получает пародийное преломление: Иуда всех целует, воду для омовения рук приносит Пилат. Пародия такого типа «менее всего направлена на что-то отрицательное, на какие-либо частные несовершенства культа, церковного устройства, школьной науки, которые подлежали бы осмеянию и уничтожению... Это — как бы праздничный аспект всего мира во всех его моментах, как бы второе откровение о мире в игре и смехе» (Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 97). К этой предназначенной для досуга во время Пасхи, Рождества, праздника дураков литературе относится памятник византийского происхождения 6–7 вв. «Монашеские шутки» (Joca monachorum) — веселый катехизис, основанный на игре с библейскими сюжетами, а также многочисленные пародийные литургии и евангелия 11–13 вв. («Денежная литургия», «Литургия пьяниц», «Литургия игроков», «Евангелие игроков»), молитвы и *гимны вагантов*, французские «веселые проповеди» (sermons joyeux) — восхваления «св. Окорока», «св. Колбасы».

Лит.: *Lehmann P.* Die Parodie im Mittelalter. 2. Aufl. Stuttgart, 1963. *Т.Ю.*

«СЕ́ВЕРНОЙ ЗВЕЗДЫ́ СОЮ́З» (нем. Nordsternbund) — берлинский кружок поэтов-романтиков первого десятилетия 19 в., воодушевленных теорией и поэзией А.В.Шлегеля и Л.Тика. Печатный орган — «Зеленый альманах» (1804–06). Организаторами союза были А.фон Шамиссо, автор повести «Необычайная история Петера Шлемиля» (1814), критик К.А.Фарнгаген фон Энзе, И.Хитциг, Ф.де Ламотт-Фуке, автор повести «Ундина» (1811), переведенной В.А.Жуковским. *А.Н.*

СЕГИДИ́ЛЬЯ (исп. seguidilla от seguido — непрерывный) — форма испанского стихотворения народного происхождения. Первоначально С. состояла из четырех строк, к которым в 17 в. добавились еще три. Нынешняя С. состоит из семи строк: в первых четырех чередуются 7 и 5 слогов, в последних трех — 5, 7 и 5 слогов. С. — также название испанского (андалузского) народного танца с пением под звуки кастаньет и гитары.

СЕКВЕ́НЦИЯ (позднелат. sequentia — последовательность) — форма средневековой латинской поэзии. Возникла в религиозной лирике 9 в. как вставка в канонический текст литургии — подтекстовка к сложной колоратуре в возгласе «аллилуйя». Сменила три формы: 1) простая С. *свободным стихом*; 2) антифонная С. из строф и антистроф меняющегося сложного силлабического ритма; 3) новая С. 12 в. в единообразных строфах четкого силлабо-тонического ритма (получила всеевропейское распространение). Перешла в светскую поэзию

вагантов и через нее оказала влияние на формы лирики *трубадуров*, *миннезингеров* и др. Образцы С. в русских переводах — в сборниках «Памятники средневековой латинской литературы» (1970, 1972). *М.Л.Гаспаров*

СЕКСТИ́НА, с е с т и н а (ит. sestina, позднелат. sextina, от лат. sex — шесть) — 1. Твердая стихотворная форма (см. *Твердые формы*). Развилась из *канцоны* у *трубадуров* (Арнаут Даниель, 12 в.), введена в итальянскую поэзию Данте и Ф.Петраркой, отсюда перешла в другие литературы эпохи *Возрождения*, но широкого распространения не получила. Классическая С. — стихотворение из шести строф по шесть стихов, обычно нерифмованных; слова, заканчивающие строки в первой строфе, заканчивают строки и во всех следующих строфах, причем каждая новая строфа повторяет конечные слова предыдущей строфы в последовательности 6–1–5–2–4–3. В конце иногда добавляется «посылка» — 3-стишие, включающее все шесть опорных слов, по одному на полустишие. В России С. писали Л.А.Мей («Опять, опять звучит в душе моей унылой», 1851), В.Я.Брюсов, М.А.Кузмин. 2. Иногда С. называют всякую 6-стишную строфу; тогда описанная твердая форма именуется «большой С.». *М.Л.Гаспаров*

«СЕНА́КЛИ» (фр. Cénacles — содружества) — литературные группировки во Франции. «Слово «сенакль» вошло в моду благодаря О.Бальзаку, который захватывающе рассказал в романе «Утраченные иллюзии» (1837) о кружке молодых философов, поэтов, ученых вокруг некоего Д'Артеза, которые противопоставляли себя циникам и оппортунистам. Содружество поэтов образовалось на базе журнала «Литературный консерватор» (1819–21), основанного В.Гюго и его братьями Абелем и Эженом. В журнале печатались также А.де Виньи, Эмиль и Антони Дешан. Они были весьма религиозны и придерживались монархических взглядов. Им казалось, что французская литература истощена философией и ее нужно возродить в чистой христианской традиции. Журнал просуществовал недолго, ему на смену пришел другой — «Французская муза», выходивший в Париже (июль 1823 — июнь 1824). Вокруг него сосредоточилась другая группа писателей-романтиков, также приверженцев монархизма и официальной идеологии, сплотившихся вокруг Шарля Нодье, работавшего с апреля 1824 в библиотеке Арсенала, где эта группа часто собиралась, за что ее называют «сенаклем Арсенала». Гюго, Виньи, Нодье, а также Александр Суме, Э.Дешан и А.Гиро делают журнал «Французская муза» своей трибуной. Нодье требовал для молодежи «монастырей», возможности затворничества. Он полагал, что поэзия позволяет уйти в другой, богатый и прекрасный мир, значительно более яркий, чем реальный, противопоставлял глупой правде фантазию мечты и даже безумие. Группа Арсенала собиралась также в ресторанчике «Мулен де бер», в помещении ветряной мельницы. Те же авторы, а также молодой Т.Готье и Э.Делакруа собирались и в салоне Гюго на улице Нотр-Дам-де-Шан, где соблюдался привычный светский этикет: танцевали, слушали музыку, пили вино и читали стихи. С «левого берега» Сены идеи романтизма перекочевали в предместья, а затем в провинцию: Бретань, Прованс и Лангедок. В кружке Гюго, который Сент-Бёв называл также «сенаклем Жозефа Делорма», имея в виду его пьесу «Марион Делорм» (1831), были выношены идеи «романтической битвы», произошедшей на первом представлении пьесы Гюго «Эрнани» (1829).С 1830 существовала также группа «Молодая Франция», которую стали называть «Малым сенаклем». В нее вошли Жеан Дюсеньер, Готье, Жерар де Нерваль, Ф.О'Недди, Петрюс Борель. Так же, как и «Большой сенакль» Гюго, они продолжали выступать против *классицизма* за утверждение романтической традиции, против рутины за кардинальное обновление литературы, за что их стали называть еще и «пламенеющими романтиками».

Лит.: *Séché L.* Le Cénacle de la Muse française, 1823–1827. P., 1908.

О.В.Тимашева

СЕНТЕ́НЦИЯ (от лат. sententia — мнение, суждение) — вид *афоризма*, краткое общезначимое изречение, преимущественно морального содержания, в изъявительной или повелительной форме («мера важнее всего», «познай самого себя» — С. легендарных «семи греческих мудрецов»); часто украшена *параллелизмом*, *антитезой*, стилистическими *фигурами* повторения и пр. Занимает промежуточное положение между безымянной фольклорной *пословицей* и индивидуализированным авторским афоризмом; при усилении философского содержания сближается с *гномой*, дидактического — с *максимой*, а будучи вписана в конкретную ситуацию, становится *апоф(т)егмой* или *хрией*. Усердно использовалась в литературе античности, *Возрождения* и *классицизма* (в т.ч. для заострения концовки, кульминации). *М.Л.Гаспаров*

СЕНТИМЕНТАЛИ́ЗМ (англ. sentimental — чувствительный; фр. sentiment — чувство) — одно из основных, наряду с *классицизмом* и *рококо*, художественных течений в европейской литературе 18 в. Подобно рококо, С. возникает как реакция на господствовавшие в предыдущем столетии классицистические тенденции в литературе. Свое имя С. получил после выхода в свет неоконченного романа «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768) английского писателя Л.Стерна, закрепившего, как полагают современные исследователи, новое значение слова «sentimental» в английском языке. Если раньше (первое употребление этого слова Большой Оксфордский словарь относит к 1749) оно означало либо «разумный», «здравомыслящий», либо «высоконравственный», «назидательный», то к 1760-м в нем усиливается оттенок, связанный не столько с принадлежностью к области разума, сколько — к области чувства. Теперь «sentimental» значит также «способный к сочувствию», а Стерн окончательно закрепляет за ним значение «чувствительный», «способный к переживанию возвышенных и тонких эмоций» и вводит его в круг наиболее модных слов своего времени. Впоследствии мода на «сентиментальное» прошла, и в 19 в. слово «sentimental» в английском языке приобретает негативный оттенок, означая «склонный потакать излишней чувствительности», «легко поддающийся наплыву эмоций». Современные словари и справочники уже разводят понятия «чувство» (sentiment) и «чувствительность», «сентиментальщина» (sentimentality), противопоставляя их друг другу. Однако слово «С.» в английском языке, равно как и в других западноевропейских языках, куда оно пришло под влиянием успеха романов Стерна, так и не приобрело характера строго литературоведческого термина, который охватывал бы целое и внутренне единое

художественное направление. У англоязычных исследователей до сих пор остаются в ходу главным образом такие понятия, как «сентиментальный роман», «сентиментальная драма» или «сентиментальная поэзия», тогда как французские и немецкие критики выделяют скорее «сентиментальность» (фр. sentimentalité, нем. sentimentalität) как особую категорию, в той или иной мере присущую художественным произведениям самых различных эпох и направлений. Лишь в России, начиная с конца 19 в., предпринимались попытки осмыслить С. как целостное историко-литературное явление. Главной чертой С. все отечественные исследователи признают «культ чувства» (или «сердца»), которое в данной системе взглядов становится «мерилом добра и зла». Чаще всего появление этого культа в западной литературе 18 в. объясняется, с одной стороны, реакцией на просветительский рационализм (при этом чувство прямо противопоставляется разуму), а с другой — реакцией на господствовавший ранее аристократический тип культуры. Тот факт, что С. как самостоятельное явление впервые возникает именно в Англии уже в конце 1720-х — начале 1730-х обычно связывают с общественными изменениями, наступившими в этой стране в 17 в., когда в результате революции 1688–89 третье сословие стало самостоятельной и влиятельной силой. Одной из главных категорий, определяющих внимание сентименталистов к жизни человеческого сердца, все исследователи называют понятие «естественного», вообще очень важное для философии и литературы эпохи *Просвещения*. Это понятие объединяет внешний мир природы с внутренним миром человеческой души, которые, с точки зрения сентименталистов, созвучны и сущностно сопричастны друг другу. Отсюда проистекает, во-первых, особое внимание авторов этого направления к природе — ее внешнему облику и происходящим в ней процессам; во-вторых, напряженный интерес к эмоциональной сфере и переживаниям отдельного человека. При этом человек интересует авторов-сентименталистов не столько как носитель разумного волевого начала, сколько как средоточие лучших природных качеств, от рождения заложенных в его сердце. Герой сентименталистской литературы выступает как человек чувствующий, и поэтому психологический анализ авторов этого направления чаще всего основывается на субъективных излияниях героя. С. «нисходит» с высот величественных потрясений, разворачивающихся в аристократической среде, к будничному быту простых людей, ничем не примечательных, кроме силы своих переживаний. Возвышенное начало, столь излюбленное теоретиками классицизма, сменяется в С. категорией трогательного. Благодаря этому, отмечают исследователи, С., как правило, культивирует сочувствие к ближнему, филантропизм, становится «школой человеколюбия», в противовес «холодно-рассудочному» классицизму и вообще «господству разума» на начальных этапах развития европейского Просвещения. Однако слишком прямое противопоставление разума и чувства, «философа» и «чувствительного человека», которое встречается в трудах ряда отечественных и зарубежных исследователей, неоправданно упрощает представление о С. Зачастую при этом «разум» ассоциируется исключительно с просветительским классицизмом, а вся область «чувств» выпадает на долю С. Но подобный подход, который основывается на другом весьма распространенном мнении — будто в основе своей С. целиком выводится из сенсуалистической философии Дж.Локка (1632–1704), — затемняет гораздо более тонкие взаимоотношения между «разумом» и «чувством» в 18 в., а кроме того, не объясняет суть расхождения между С. и таким самостоятельным художественным направлением этого столетия, как рококо. Наиболее дискуссионной проблемой изучения С. остается его отношение, с одной стороны, к другим эстетическим направлениям 18 в., а с другой, — к Просвещению в целом.

Предпосылки для возникновения С. содержались уже в самом новом способе мышления, отличавшем философов и литераторов 18 в. и определившем весь строй и дух эпохи Просвещения. В этом мышлении чувствительность и рациональность не выступают и не существуют друг без друга: в противовес умозрительным рационалистическим системам 17 в., рационализм 18 в. ограничен рамками человеческого опыта, т.е. рамками восприятия чувствующей души. Человек с присущим ему стремлением к счастью в этой, земной жизни, становится главным мерилом состоятельности любых воззрений. Рационалисты 18 в. не просто критикуют те или иные недолжные, по их мнению, явления действительности, но и выдвигают образ действительности идеальной, способствующей человеческому счастью, и этот образ в конечном итоге оказывается подсказан не разумом, а чувством. Способность к критическому суждению и чувствительное сердце выступают двумя сторонами единого интеллектуального инструмента, который помогал литераторам 18 в. вырабатывать новый взгляд на человека, отказавшегося от чувства первородного греха и пытавшегося обосновать свое существование, исходя из врожденного ему стремления к счастью. Различные эстетические направления 18 в., включая С., пытались по-своему рисовать образ новой действительности. До тех пор, пока они оставались в рамках просветительской идеологии, им в равной мере были близки критические взгляды Локка, отрицавшего с позиций сенсуализма существование т.наз. «врожденных идей». С этой точки зрения С. отличается от рококо или классицизма не столько «культом чувства» (потому что в данном специфическом понимании чувство играло не менее важную роль и в других эстетических течениях) или тенденцией изображать преимущественно представителей третьего сословия (вся литература эпохи Просвещения так или иначе интересовалась человеческой природой «вообще», оставляя за рамками вопросы сословных различий), сколько особыми представлениями о возможностях и путях достижения человеком счастья. Как и искусство рококо, С. исповедует чувство разочарования в «большой Истории», обращается к сфере частной, интимной жизни отдельного человека, придает ей «естественное» измерение. Но если рокайльная литература трактует «естественность» прежде всего как возможность выхода за пределы традиционно установленных нравственных норм и, т.о., освещает в основном «скандальную», закулисную сторону жизни, снисходя к простительным слабостям человеческой натуры, то С. стремится к примирению естественного и нравственного начал, пытаясь представить добродетель не привнесенным, а врожденным свойством человеческого сердца. Поэтому сентименталистам был ближе не Локк с его решительным отрицанием всяких «врожденных идей», а его последователь А.Э.К.Шефтсбери (1671–1713), утверждавший, что нравственное начало заложено в самой природе человека и связано не

с разумом, а с особым моральным чувством, которое одно может указать путь к счастью. Поступать нравственно человека побуждает не осознание долга, а веление сердца. Счастье, следовательно, заключается не в тяге к чувственным наслаждениям, а в тяге к добродетели. Т.о., «естественность» натуры человека трактуется у Шефтсбери, а вслед за ним и у сентименталистов, не как ее «скандальность», но как потребность и возможность добродетельного поведения, а сердце становится особым надындивидуальным органом чувств, соединяющим конкретного человека с общим гармоничным и нравственно-оправданным устройством мироздания.

Первые элементы поэтики С. проникают в английскую литературу конца 1720-х, когда особенно актуальным становится жанр описательно-дидактических поэм, посвященных трудам и досугам на фоне сельской природы (*георгики*). В поэме Дж.Томсона «Времена года» (1726–30) уже можно обнаружить вполне «сентименталистскую» *идиллию*, построенную на чувстве нравственного удовлетворения, возникающего от созерцания сельских пейзажей. Впоследствии подобные мотивы оказались развиты Э.Юнгом (1683–1765) и особенно Т.Греем, открывшим *элегию* как жанр, наиболее подходящий для возвышенных медитаций на фоне природы (наиболее знаменитое произведение «Элегия, написанная на сельском кладбище», 1751). Значительное влияние на становление С. оказало творчество С.Ричардсона, романы которого («Памела», 1740; «Кларисса», 1747–48; «История сэра Чарлза Грандиссона», 1754) не только впервые представили героев, во всем отвечавших духу С., но и популяризовали особую жанровую форму эпистолярного романа, столь любимую впоследствии многими сентименталистами. К числу последних некоторые исследователи относят и главного оппонента Ричардсона Генри Филдинга, «комические эпопеи» которого («История приключения Джозефа Эндруса», 1742, и «История Тома Джонса, найденыша», 1749) во многом строятся на основании сентименталистских представлений о человеческой природе. Во второй половине 18 в. тенденции С. в английской литературе крепнут, но теперь они все больше вступают в противоречие с собственно просветительским пафосом жизнестроительства, совершенствования мира и воспитания человека. Мир уже не кажется средоточием нравственной гармонии героям романов О.Голдсмита «Векфилдский священник» (1766) и Г.Макензи «Человек чувства» (1773). Романы Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–67) и «Сентиментальное путешествие» являют собой образец едкой полемики с сенсуализмом Локка и многими расхожими взглядами английских просветителей. К числу поэтов, развивавших сентименталистские тенденции на фольклорном и псевдоисторическом материале, относятся шотландцы Р.Бёрнс (1759–96) и Дж.Макферсон (1736–96). К концу столетия английский С., все более склоняясь в сторону «чувствительности», порывает с просветительской гармонией между чувством и разумом и порождает жанр т.наз. *готического романа* (Х.Уолпол, А.Радклиф и др.), который некоторые исследователи соотносят с самостоятельным художественным течением — *предромантизмом*. Во Франции поэтика С. вступает в спор с рококо уже в творчестве Д.Дидро, испытавшего на себе влияние Ричардсона («Монахиня», 1760) и, отчасти, Стерна («Жак-фаталист», 1773). Наиболее созвучны принципы С. оказались взглядам и вкусам Ж.Ж.Руссо, создавшего образцовый сентименталистский эпистолярный роман «Юлия, или Новая Элоиза» (1761). Однако уже в своей «Исповеди» (опубл. 1782–89) Руссо отходит от важного принципа сентименталистской поэтики — нормативности изображаемой личности, провозглашая самоценность своего единственного и неповторимого «я», взятого в индивидуальном своеобразии. В дальнейшем С. во Франции тесно смыкается со специфическим понятием «руссоизм». Проникнув в Германию, С. сначала оказал влияние на творчество Х.Ф.Геллерта (1715–69) и Ф.Г.Клопштока (1724–1803), а в 1870-е, после появления «Новой Элоизы» Руссо, породил радикальный вариант немецкого С., получивший название движения «*Бури и натиска*», к которому принадлежали молодые И.В.Гёте и Ф.Шиллер. Роман Гёте «Страдания молодого Вертера» (1774) хоть и считается вершиной С. в Германии, на самом деле содержит скрытую полемику с идеалами штюрмерства и не сводится к воспеванию «чувствительной натуры» главного героя. Особое влияние творчества Стерна испытал на себе «последний сентименталист» Германии Жан Поль (1763–1825).

В России все наиболее значительные образцы западноевропейской сентименталистской литературы были переведены еще в 18 в., оказав влияние на Ф.Эмина, Н.Львова, отчасти А.Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву», 1790). Наивысшего расцвета русский С. достиг в творчестве Н.Карамзина («Письма русского путешественника», 1790; «Бедная Лиза», 1792; «Наталья, боярская дочь», 1792, и др.). Впоследствии к поэтике сентиментализма обращались А.Измайлов, В.Жуковский и др.

Лит.: *Амарова К.Н.* Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М., 1988; *Тронская М.Л.* Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965; *Erämetsä E.* A study of the word «Sentimental» and other linguistic characteristics of the eighteenth century sentimentalism in England. Helsinki, 1951; *Brissenden R.F.* Virtue in distress. Studies in the novel of sentiment from Richardson to Sade. L., 1974; *Barkhausen J.* Die Vernunft des Sentimentalismus. Tübingen, 1983. *Д.А.Иванов*

«СЕРАПИО́НОВЫ БРА́ТЬЯ» — литературная группа, существовавшая в Петрограде-Ленинграде в 1921–29. В нее входили И.А.Груздев, М.М.Зощенко, Вс.В.Иванов, В.А.Каверин, Л.Н.Лунц, Н.Н.Никитин, Е.Г.Полонская, М.Л.Слонимский, Н.С.Тихонов, К.А.Федин. Название группы взято из одноименного цикла новелл (1819–21) Э.Т.А.Гофмана, повествующих о кружке молодых писателей, регулярно собиравшихся для дружеской беседы. «Сегодня мы должны быть подлинными Киприаном, Оттомаром, Лотаром, Теодором, Винцентом и Сильвестром... найти ту психологическую или философскую меру, которая помогла бы нам оценить удивительную способность Гофмана к «смещению», — ту способность, которая мгновенно превращает реальность в поэтический сон, а сон — в прозаически-скучную жизнь», — говорил Каверин в речи к столетию со дня смерти немецкого романтика (Собр. соч. М., 1982. Т. 6. С. 443). Среди «С.б» были слушатели семинаров Е.И.Замятина и В.Б.Шкловского в *Доме искусств* и Литературной студии под руководством К.И.Чуковского, Н.С.Гумилева и Б.М.Эйхенбаума. Первое заседание состоялось 1 февраля 1922, затем еженедельные встречи в разном составе проводились до 1927 «без уста-

вов и председателей, без выборов и голосований», как отмечал Лунц. Исповедуемый «С.б.» «серапионов принцип» состоял в провозглашении независимости творчества от политической конъюнктуры, в самоценности искусства и вдохновения. Подчеркивая свою аполитичность, «С.б.» признавали романтическую силу слова: «Искусству нужна идеология художественная, а не тенденциозная, подобно тому, как государственной власти нужна агитация открытая, а не замаскированная плохой литературой» (Жизнь искусства. 1922. № 13. С. 7). «Серапионы» придавали особое значение овладению писательской техникой, поискам оригинальных форм, сказовым, орнаментальным элементам стиля, возрождению жанров авантюрного романа, повести, драмы (Зощенко. Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова, 1922; Каверин. Мастера и подмастерья, 1923; Лунц. Вне закона, 1921). В апреле 1922 в издательстве «Алконост» вышел альманах «Серапионовы братья», включавший произведения Зощенко, Лунца, Иванова, Слонимского, Никитина, Федина, Каверина. Под тем же названием, но с добавлением статьи Груздева «Лицо и маска», сборник был напечатан в Берлине (1922). Среди первых рецензентов книги был Замятин, которого называли учителем и духовным вождем «С.б.» Ему принадлежит деление группы на тяготеющее к национальной традиции «восточное крыло» (Зощенко, Иванов, Никитин) и «западников», близких поэтике *экспрессионизма* (Лунц, Каверин и др.). Найти в фантасмагориях реальность, а в обыденной жизни — игру воображения, порвать с унылым регламентированным строем «новояза», сделать произведение органичным, живущим наравне с природой, — к этому стремились молодые писатели. Наиболее близкой эстетике «С.б.» была группа «*Перевал*», возникшая тремя годами позже. К тому времени наиболее активные «серапионы» покинули группу — Лунц эмигрировал в Германию (умер в 1924), Вс.Иванов и Никитин переехали в Москву. «С.б.» причислялись к попутчикам, мелкобуржуазным писателям, которые не осознают пролетарский характер революции, «воспринимают ее лишь как самый слепой анархический мужичий бунт, отражают революцию в кривом зеркале» (Лелевич Г. Об отношении к буржуазной литературе и промежуточным группировкам // На посту. 1923. № 1. С. 198). Начиная с 1927, когда ослабло воздействие Постановления ЦК ВКП(б) от 18 июня 1925, призывавшего к сотрудничеству с попутчиками, давление рапповской критики на «С.б.» возросло. Принадлежность к этой группе считалась предосудительной. Федин писал в 1932: «Мое вступление в общество «серапионов»... едва ли не обратилось в разрыв. Я привык к тому, чтобы слово служило делу, а тут оно было игрой» (Федин К. Писатель, искусство, время. М., 1973. С. 391). Участие в содружестве Зощенко было отмечено как идеологически вредное в постановлении ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946). В 1929 группа, которая была «первым объединением прозаиков, выросших в эпоху революции» (Вяч.Полонский), распалась.

Лит.: Серапионовы братья о себе // Литературные записки. Пб., 1922. № 3; Литературные манифесты. М., 1924; *Гугнин А.* «Серапионовы братья» в контексте двух столетий // Серапионовы братья: Антология. М., 1994; *Oulanoff H.* The Serapion brothers: Theory and practice. The Hague;Paris, 1966; Die Serapionsbrüder von Petrograd. Berlin, 1987.

В.Н.Терёхина

СЕРЕ́БРЯНЫЙ ВЕК — образное определение, которое ввел Н.А.Оцуп в одноименной статье (Числа. Париж. 1933. № 7–8), имея в виду судьбы русского *модернизма* начала 20 в.; позже он расширил содержание понятия (Оцуп Н.А. Современники. Париж, 1961), обозначив хронологические границы и характер явления, рожденного противостоянием «реализму». Н.А.Бердяев термин «С.в.» заменил другим — «русским культурным ренессансом» («ренессансом начала 20 в.»), поскольку толковал его широко — как пробуждение «философской мысли, расцвет поэзии и обострение эстетической чувствительности, религиозного искания» (Бердяев Н.А. Самопознание. Париж, 1983. С. 188). С.Маковский объединил поэтов, писателей, художников, музыкантов общим «культурным подъемом в предреволюционную эпоху» (Маковский С. На Парнасе Серебряного века. Мюнхен, 1962. С. 11). Определение С.в. постепенно вбирало многообразие явлений, становясь синонимом всех открытий культуры этого времени. Значение этого феномена глубоко чувствовали российские эмигранты. В советском литературоведении понятие С.в. принципиально замалчивалось.

Оцуп, сопоставив отечественную литературу Золотого (т.е. пушкинской эпохи) и С.в., пришел к выводу, что современный «мастер побеждает пророка», а все созданное художниками «ближе к автору, более — в человеческий рост» («Современники». С. 135, 137). Истоки столь сложного явления раскрыли активные участники литературного процесса начала 20 в. И.Ф.Анненский увидел в современности «я» — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования», но в зыбком душевном состоянии нашел спасительную тягу к «творящему духу человека», достигающему «красоты мыслью и страданием» (Анненский И. Избранное. М., 1987. С. 316, 319). Мужественное углубление в трагические диссонансы внутреннего бытия и одновременно страстная жажда гармонии — вот исходная антиномия, пробудившая художнический поиск. Его специфику многообразно определили русские символисты. К.Бальмонт обнаружил в мире «не единство Высшего, а бесконечность враждебно-сталкивающихся разнородных сущностей», страшное царство «опрокинутых глубин». Поэтому призывал разгадать «незримую жизнь за очевидной внешностью», «живую сущность» явлений, преобразить их в «душевной глубине», «в ясновидящие часы» (Бальмонт К. Горные вершины. М., 1904. С. 1, 206, 75–88). А.Блок услышал «дикий вопль души одинокой, на миг повисшей над бесплодьями русских болот» и пришел к открытию, которое он распознал и в творчестве Ф.Сологуба, отразившего «весь мир, всю нелепость скомканных плоскостей и сломанных линий, потому что среди них ему является преображенное лицо» (Собр. соч.: В 8 т. М.;Л., 1962. Т. 5. С. 81). Вдохновитель акмеистов Н.Гумилев оставил похожее высказывание о Сологубе, у которого «отражается весь мир, но отражается преображенным». Еще определеннее Гумилев выразил свое представление о поэтических достижениях этого времени в рецензии на «Кипарисовый ларец» Анненского: «он проникает в самые темные закоулки человеческой души»; «вопрос, с которым он обращается к читателю: «А если грязь и низость только мука по где-то там сияющей

красоте?» — для него уже не вопрос, а непреложная истина» (Собр. соч.: В 4 т. Вашингтон, 1968. Т. 4. С. 201, 236). В 1915 Сологуб писал о новейшей поэзии в целом: «Искусство наших дней... стремится преобразить мир усилием творческой воли... Самоутверждение личности и есть начало стремления к лучшему будущему» (Русская мысль. 1915. № 12. Отд. 2. С. 60). Эстетическая борьба разных течений вовсе не была забыта. Но она не отменяла общих тенденций развития поэтической культуры, что хорошо поняли русские эмигранты. Они обращались на равных к членам противоборствующих групп. Вчерашние соратники Гумилева (Оцуп, Г.Иванов и др.) не только выделили фигуру Блока в ряду его современников, но и избрали его наследие точкой отсчета своих достижений. По мнению Г.Иванова, Блок — «одно из поразительнейших явлений русской поэзии за все время ее существования» (Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 163). Оцуп нашел немалую общность между Гумилевым и Блоком в области сохранения традиций отечественной культуры: Гумилев — «поэт глубоко русский, не менее национальный поэт, чем был Блок» (Оцуп Н. Литературные очерки. Париж, 1961. С. 45). Г.Струве, объединив едиными принципами анализа творчество Блока, Сологуба, Гумилева, Мандельштама, пришел к заключению: «Имена Пушкина, Блока, Гумилева должны быть нашими путеводными звездами на пути к свободе»; «идеал свободы художника» выстрадан Сологубом и Мандельштамом, слышавшим, «как Блок, шум и прорастание времени» (Струве Г. О четырех поэтах. Лондон, 1981. С. 35, 36).

Большая временная дистанция отделила деятелей русского зарубежья от родной стихии. Забвению были преданы огрехи конкретных споров прошлого; в основу понятий С.в. был положен сущностный подход к поэзии, рожденный родственными духовными запросами. С такой позиции по-иному воспринимаются многие звенья литературного процесса начала века. Гумилев писал (апрель 1910): *символизм* «явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление»; «теперь мы не можем не быть символистами» (Собр. соч. Т. 4. С. 170). А в январе 1913 утвердил падение символизма и победу *акмеизма*, указав отличия нового течения от предшествующего: «Большее равновесие между субъектом и объектом» лирики, освоение «вновь продуманной силлабической системы стихосложения», согласованность «искусства символа» с «прочими способами поэтического воздействия», поиск слов «с более устойчивым содержанием» (Собр. соч. Т. 4. С. 171–173). Тем не менее даже в этой статье нет отъединения от священного для символистов провидческого назначения творчества. Гумилев не принял их увлечения религией, теософией, отказался вообще от области «неведомого», «непознаваемого». Но в своей программе наметил путь восхождения именно к этой вершине: «Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать то, что будет следующим часом для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение» (Там же. С. 173–174). Через несколько лет в статье «Читатель» (опубл. 1923) Гумилев утверждал: «Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии». Символисты мечтали о пробуждении божественного начала в земном существовании. Акмеисты поклонялись таланту, пересоздающему, «растворяющему» в художестве несовершенное, сущее, по определению Гумилева, «величественному идеалу жизни в искусстве и для искусства (Там же. С. 391). Параллель между творчеством двух направлений, их выразителями — Гумилевым и Блоком закономерна: они сходно обозначили высшую точку своих устремлений. Первый хотел причаститься «к мировому ритму» (Там же. С. 173); второй — включиться в музыку «мирового оркестра» (Собр. соч. Т. 5. С. 371). Труднее причислить к такому движению футуристов, с их поношением русской классики и современных мастеров стиха, искажением грамматики и синтаксиса родного языка, поклонением «новым темам» — «бессмысленности, тайно властной ненужности» («Садок судей. II». М., 1913. С. 3). Но члены самого многочисленного объединения «Гилея» называли себя «будетлянами». «Будетляне, — пояснил В.Маяковский, — это люди, которые будут. Мы накануне» (Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. т. 1. С. 329). Во имя человека будущего сам поэт и большинство участников группы славили «настоящее большое искусство художника, изменяющего жизнь по своему образу и подобию» (Там же. С. 284), мечтами о «чертеже зодчего» (Там же. С. 351) в своих руках, предопределяющего грядущее, когда восторжествуют «миллионы огромных чистых любвей» («Облако в штанах», 1915). Грозя устрашающими разрушениями, русские футуристы тяготели все-таки к общей для новейшей поэзии начала 20 в. направленности, утверждая возможность преобразить мир средствами искусства. Это «сквозное» русло творческих поисков, неоднократно и разновременно выраженных, сообщило самобытность всем течениям отечественного модернизма, отмежевавшегося от своего зарубежного предшественника. В частности, был преодолен искус *декаданса*, хотя многие «старшие» символисты сначала восприняли его влияние. Блок писал на рубеже 1901–02: «Есть два рода декадентов: хорошие и дурные: хорошие — это те, которых не следует называть декадентами (пока только отрицательное определение)» (Собр. соч. Т. 7. С. 25).

Эмигранты первой волны осознали этот факт глубже. В.Ходасевич, допустив спорные суждения по поводу позиции отдельных поэтов (В.Брюсова, А.Белого, Вяч.Иванова и др.), уловил суть тенденции: «Символизм очень скоро ощутил, что декаденство есть яд, бродящий в его крови. Все последующие гражданские войны его — были не чем иным, как борьбою здоровых символистских начал с больными, декаденскими» (Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 183). Трактовку Ходасевичем «упадочнических» черт можно вполне распространить и на опасные проявления в практике некоторых других модернистов, напр., футуристов: «бес декаденства» «спешил превратить свободу в разнузданность, оригинальность в оригинальничание, новизну в кривляние» (Там же. С. 185). Постоянный оппонент Ходасевича Г.Адамович, признавая у Маяковского «талант огромный, редкий», блестящий даже тогда, когда он «ломал русский язык в угоду своим футуристическим прихотям», сходно толковал отступления поэта (и его единомышленников) от священных основ подлинного вдохновения: «Развязность, поза, ходульное,

вызывающее панибратство со всем миром и даже с самой вечностью» (Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 156, 157). Оба критика близки в осмыслении художественных достижений. Ходасевич увидел их в символистском открытии «подлинной реальности» путем «преображения действительности в творческом акте» (Т. 2. С. 184). Адамович указал на стремление «из поэзии сделать важнейшее человеческое дело, привести к торжеству», «что символисты называли преображением мира» (С. 228). Деятели русского зарубежья многое прояснили в столкновениях модернизма и *реализма*. Создатели новейшей поэзии, бескомпромиссно отрицая позитивизм, материализм, объективизм, издевательски уязвляли либо не замечали современных им реалистов. Б.Зайцев вспоминал о творческом объединении, организованном Н.Телешевым: *«Среда»* был кружок писателей-реалистов в противность появившимся уже символистам» (Зайцев Б. В пути. Париж, 1951. С. 11). Грозным и ироничным развенчанием модернизма стала речь И.А.Бунина на 50-летнем юбилее газеты «Русские ведомости» (1913). Каждая сторона считала себя единственно правой, а противоположную — почти случайной. По-другому было расценено «раздвоение» литературного процесса эмигрантами. Г.Иванов, некогда активный участник гумилевского *«Цеха поэтов»*, назвал искусство Бунина «самым строгим», «чистым золотом», рядом с которым «наши предвзятые каноны кажутся досужими и ненужными домыслами «текущей литературной жизни» (Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 505). А.Куприна в России нередко низводили до «певца плотских побуждений», жизненного потока, а в эмиграции оценили духовную глубину и новаторство его прозы: он «как будто теряет власть над литературными законами романа — на самом же деле позволяет себе большую смелость принебречь ими (Ходасевич В. // Возрождение. 1932. 8 дек.). Ходасевич сопоставил позиции Бунина и раннего символизма, отмежевание от этого течения убедительно объяснил бегством Бунина «от декадентщины», его «целомудрием — стыдом и отвращением», вызванным «художественной дешевкой». Появление символизма, однако, истолковал «самым определяющим явлением русской поэзии» рубежа веков: Бунин, не заметив дальнейших ее открытий, утратил многие чудесные возможности в лирике. Ходасевич пришел к выводу: «Признаюсь, для меня перед такими стихами куда-то вдаль отступают все «расхождения», все теории и пропадает охота разбираться, в чем прав Бунин и в чем не прав, потому что победителей не судят» (Собр. соч. Т. 2. С. 188). Адамович обосновал естественность и необходимость сосуществования двух трудно совместимых русел в развитии прозы. В своих размышлениях он также опирался на наследие Бунина и символиста Мережковского, укрупнив это сравнение традициями соответственно Л.Толстого и Ф.Достоевского. Для Бунина, как и для его кумира Толстого, «человек остается человеком, не мечтая стать ангелом или демоном», чуждаясь «безумных блужданий по небесному эфиру». Мережковский, подчиняясь магии Достоевского, подвергал своих героев «любому взлету, любому падению, вне контроля земли и плоти». Оба типа творчества, считал Адамович, — равновеликие «веяния времени», так как углублены в тайны духовного бытия.

Впервые (середина 1950-х) русские эмигранты утверждали объективную значимость противоборствующих направлений в литературе начала 20 в., хотя была обнаружена их непримиримость: стремление модернистов преобразить действительность средствами искусства столкнулось с неверием реалистов в его жизнестроительную функцию. Конкретные наблюдения за художественной практикой позволили почувствовать существенные изменения в реализме новой эпохи, что обусловило своеобразие прозы и было осознано самими писателями. Бунин передал тревогу о «высших вопросах» — «о сущности бытия, о назначении человека на земле, о его роли в людской безграничной толпе» (Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 509). Трагическая обреченность на вечные проблемы в стихии повседневного существования, среди безразличного человеческого потока привела к постижению своего таинственного «я», каких-то неведомых его проявлений, самоощущений, интуитивных, трудно уловимых, порой никак не связанных с внешними впечатлениями. Внутренняя жизнь приобретала особую масштабность и неповторимость. Бунин остро переживал «кровное родство» с «русской древностью» и «тайное безумие» — жажду красоты (Там же. С. 346–348). Куприн томился желанием обрести силу, возносящую человека «в бесконечную высь», воплотить «непередаваемо сложные оттенки настроений» (Собр. соч.: В 9 т. М., 1973. Т. 9. С. 109, 99). Б.Зайцева волновала мечта написать «нечто без конца и начала» — «бегом слов выразить впечатление ночи, поезда, одиночества» (Зайцев Б. Голубая звезда. Тула, 1989. С. 351). В сфере самочувствия личности было раскрыто, однако, целостное миросостояние. Более того, как предполагал М.Волошин, история человечества предстала «в более точном виде», когда к ней подошли «изнутри», осознали «жизнь миллиарда людей, смутно рокотавшую в нас» (Волошин М. Средоточье всех путей. М., 1989. С. 411).

Писатели создали свою «вторую реальность», сотканную из субъективных представлений, воспоминаний, прогнозов, раскованной мечты, средствами расширения смысла слова, значения краски, детали. Предельное усиление авторского начала в повествовании сообщило последнему редкое разнообразие лирических форм, определило новые жанровые структуры, обилие свежих стилевых решений. Рамки классической прозы 19 в. оказались тесны для литературы последующего периода. В ней слились разные тенденции: реализма, *импрессионизма*, символизации рядовых явлений, мифологизации образов, романтизации героев и обстоятельств. Тип художественного мышления стал синтетическим.

Столь же сложный характер поэзии этого времени был раскрыт деятелями русского зарубежья. Г.Струве считал: «Блок, «романтик, одержимый», «тянется к классицизму»; нечто похожее отметил Гумилев (Собр. соч. Т. 4. С. 13, 28–29). Реализм, влечение к «трезвой воле» увидел К.Мочульский в творчестве Брюсова (Мочульский К. Валерий Брюсов. Париж, 1962. С. 15–16). Блок в статье «О лирике» (1907) писал, что «группировка поэтов по школам — «труд праздный». Этот взгляд отстаивали спустя годы эмигранты. «Поэтический ренессанс» Бердяев назвал «своеобразным русским романтизмом», опустив различия его течений («Самопознание». С. 154). Реалисты не приняли идею преображения мира в творческом акте, но они глубоко проникли во внутреннее человеческое влечение к божественной гармонии,

созидательному, возрождающему прекрасное чувству. Художественная культура эпохи обладала общим стимулом развития. С.Маковский объединил творчество поэтов, прозаиков, музыкантов одной атмосферой, «мятежной, богоищущей, бредящей красотой». Утонченное мастерство писателей по характеру, месту, времени своего расцвета неотделимо от этих ценностей.

Понятия «русская литература начала 20 столетия» и «С.в.» отнюдь не тождественны. Первое предполагает непосредственный, изменчивый, противоречивый процесс становления нового типа словесного искусства. С.в. — раскрывает его сущность, результат индивидуальных исканий, опыт многочисленных течений, высший смысл эстетических достижений, осмысленных спустя годы российскими эмигрантами.

Лит.: *Долгополов Л.* На рубеже веков. Л., 1977; Литературно-эстетические концепции в России конца 19 — начала 20 в. / Отв. ред. Б.А.Бялик. М., 1975; *Максимов Д.* Русские поэты начала века: В.Брюсов, А.Блок, А.Белый, А.Ахматова. Л., 1986; *Колобаева Л.А.* Концепции личности в русской литературе рубежа 19 — начала 20 в. М., 1990; Воспоминания о Серебряном веке / Сост. В.Крейд. М., 1993; *Гаспаров М.Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. М., 1993; *Смирнова Л.А.* Единство духовных устремлений в литературе Серебряного века // РЛЖ. 1994. № 5–6; *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000. *Л.А.Смирнова*

СЕРЕ́НА (пров. ser — вечер) — вечерняя песня провансальских *трубадуров* на тему запретной любви, аналогичная «утренней» *альбе*. В С. влюбленный призывал наступление вечера, находя день, разлучающий его с избранницей сердца, слишком уж продолжительным. В припеве в конце каждой строфы повторялось слово «ser». Расцвет провансальской придворной поэзии трубадуров, имевшей главным назначением эстетическое обслуживание знатных дам феодальных дворов, приходится на конец 11–12 в. Отличаясь своей грациозностью и простодушной меланхолией, С. явилась прототипом более позднего жанра, появившегося в Италии и Испании — *серенады*.

Лит.: *Матюшина И.Г.* Древнейшая лирика Европы. М., 1999. Кн. 1–2. *А.О.Тихомирова*

СЕРЕНА́ДА (фр. sérénade) — первоначально музыкальное произведение, исполняемое в вечернее или ночное время перед домом какого-нибудь лица в знак почитания или любви; большей частью песня в честь возлюбленной, обычно включающая мотив приглашения на свидание, любовный призыв. Вокальная С. с аккомпанементом на лютне, мандолине или гитаре, была распространена в быту южных романских народов; истоки ее — *серена*, в отличие от которой в С. тема запретной любви стала необязательной. В среднеевропейских странах 17–18 в. особенное распространение получила инструментальная С., которая первоначально также исполнялась под открытым небом. Твердых стихотворных форм С. не выработала. Со временем С. вошла в оперу («Дон Жуан», 1787, В.А.Моцарта; «Севильский цирюльник», 1816, Дж.Россини и др.), стала жанром камерной вокальной музыки.

Отголоски жанра С. слышатся в творчестве французского драматурга Э.Ростана (монолог Персине в комедии «Романтики», 1894, I, 9; признание Сирано в любви к Роксане — «Сирано де Бержерак», 1898, III, 7). В лирике А.А.Фета есть два стихотворения под названием «Серенада» (1840, 1844), включающие главные атрибуты вечерней приветственной песни: «сладострастную темноту», «звеняющие» струны, «звуки песнопенья», «трепещущее сердце» поэта, письмо любви, упавшее через перила балкона. Приближается к форме С. стихотворение А.С.Пушкина «Я здесь, Инезилья...» (1830). *А.О.Тихомирова*

СИБИ́РСКИЙ СОЮ́З ПИСА́ТЕЛЕЙ — объединение писателей, инициатива создания которого принадлежала авторскому активу журнала «Сибирские огни». 22 ноября 1925 в Новониколаевске (ныне Новосибирск) было проведено собрание 40 литераторов-сибиряков, признавшее необходимым созвать краевой писательский съезд и избравшее оргбюро местного союза писателей. Первый Сибирский съезд писателей состоялся в Новосибирске 21–24 марта 1926. В нем приняли участие делегаты от 12 литературных организаций края, объединявших ок. 200 профессиональных и начинающих литераторов. Съезд постановил учредить С.с.п. За основу устава новой организации был взят устав *Всероссийского союза писателей* (Москва). К 1927 С.с.п. объединял более 120 литераторов и журналистов; заявление о приеме в члены С.с.п. подали отдельные московские литераторы — выходцы из Сибири (А.А.Караваева, Р.И.Фраерман). Помимо Новосибирска, где находилось центральное правление союза, отделения С.с.п. открылись в Барнауле, Бийске, Владивостоке, Иркутске, Красноярске, Омске, Томске и некоторых других городах. Общество включало в свой состав национальные литгруппы, наиболее представительной из них оказалась группа бурято-монгольских писателей (П.А.Ойунский, А.И.Софронов).

«Платформа Сибирского союза писателей» (март 1926) была ориентирована на резолюцию ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925. Согласно этой платформе, С.с.п. не присоединялся ни к одной из существовавших в СССР литературных организаций. Союз не ограничивал своих членов «исключительно сибирскими темами». Несмотря на то, что первоначальная платформа союза требовала от его членов «прежде всего классовой искренности и верности в изображении лица революции, лица ее авангарда — пролетариата, ведущего за собой многомиллионное крестьянство», С.с.п. сформировался в основном как организация писателей-«попутчиков». Параллельно союзу в Новосибирске сформировалась местная ассоциация пролетарских писателей, ставшая его идеологическим противником. Лидеры ассоциации провозгласили борьбу с сибирской «литературной реакцией», проявлениями которой называли аполитичность, замкнутость и академичность С.с.п. Кампания по идеологической дискредитации С.с.п. усилилась в 1928 с возникновением новосибирской литгруппы «Настоящее»; члены этой группы («представители пролетарской общественности») объявили войну «правой опасности» в литературе. Полемика развернулась в основном вокруг журнала «Сибирские огни» — фактически печатного органа С.с.п. Редколлегия журнала и руководство союза подверглись нападкам. В июне 1928 последовала полная смена редколлегии журнала и отстранение писателя-коммуниста В.Я.Зазубрина от руководства союзом. Осенью 1929 М.Горький подвергся нападкам в сибирской печати со стороны группы «Настоящее» и местного Пролеткульта. 25 декабря 1929 ЦК ВКП(б) принял постановление «О выступлении части сибирских литераторов и литературных организаций против Максима Горького», указав-

шее на «грубые искривления литературно-политической линии партии» в деятельности «Настоящего», Сибирского Пролеткульта и Сибирской ассоциации пролетарских писателей. «Настоящее» объявило о самороспуске. Второй съезд С.с.п. проходил 26–29 января 1930. Решением съезда союз, реорганизованный в Сибирский отдел Всероссийского союза советских писателей, прекратил свое существование.

Лит.: Первый Сибирский съезд писателей // Сибирские огни. 1926. № 3; Художественная литература в Сибири (1922–1927): Сб. ст. и докладов. Новосибирск, 1927; Второй съезд Сибирского союза писателей // Сибирские огни. 1930. № 1; *Парамонов С.С.* Из истории литературных организаций Сибири 20-х годов // Проблемы литературы Сибири XVII–XX вв. Новосибирск, 1974. *В.Б.Кудрявцев*

СИЛЕ́ЗСКАЯ ШКО́ЛА ПОЭ́ТОВ (нем. Schlesische Dichterschule) — немецкие писатели 17 в. Старшее поколение силезских поэтов и драматургов (М.Опиц, А.Грифиус) считается первой силезской школой. Вторая С.ш. возникла в Бреславле (Вроцлав), объединив немецких писателей, сохранявших в своем творчестве черты *барокко* и прециозной литературы. Во главе второй школы стояли поэт Христиан Гофман фон Гофмансвальдау (1617–79) и поэт, романист, драматург Даниил Каспар фон Лоэнштейн (1635–83). Образцом для бреславских поэтов был итальянец Дж.Марино, следуя которому, они живописали яркими красками роскошь драгоценных камней, красоту южной природы. Вычурная риторичность описаний и пышность стали обязательными атрибутами их поэзии. Гофмансвальдау почитатели его таланта называли «немецким Овидием». В своих стихах он утверждал культ наслаждения, его лирика изобилует галантными намеками, библейскими, мифологическими и историческими реминисценциями. Однако сладострастье омрачено мыслью о неизбежности старости и смерти, и тогда в поэзии Гофмансвальдау возникает свойственное барокко восприятие реальности как призрачного фантома. Поэт использует все разнообразие стилистических приемов (риторические вопросы, *анафоры*, *антитезы*, *эпитеты*, *оксюмороны* и *метафоры*), дабы передать трагизм земного бытия, которое он трактует как краткий миг в вечности. Гофмансвальдау упрекали за формалистическую изощренность, игнорируя то обстоятельство, что поэтические *тропы* вошли в широкое употребление в немецкой лирике во многом благодаря именно ему, разработавшему 66 видов поэтической строфы. Излюбленным жанром его лирики был *сонет*, наряду с которым он создавал *мадригалы*, *эпиграммы*, *рондо* и прославившие его героиды, т.е. стихотворные послания, которыми обмениваются знаменитые влюбленные (Эней и Дидона, Абеляр и Элоиза). Гофмансвальдау стал одним из действующих лиц повести Гюнтера Грасса «Встреча в Тельгте» (1979). Лоэнштейн приобрел известность как поэт. Он издал антологию «Печальные и веселые стихи» (1680), в которой использовал символику цветов. Он автор одного из наиболее значительных прециозных романов, где поэтика галантного авантюрного романа перенесена на германскую почву, — «Арминий и Туснельда» (1689, посмертно), посвященного любви вождя херусков Арминия к прекрасной Туснельде. Творчество писателей второй силезской школы завершило период барокко в немецкой литературе.

Лит.: *Geibel H.* Der Einfluss Marinos auf Christian Hoffmann von Hofmannswaldau. Giessen, 1938. *В.А.Пронин*

СИЛЛАБИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (греч. syllabē — слог) — стихосложение, основанное на соизмеримости строк по числу слогов (*изосиллабизм*). Стихи различаются 4-сложные, 5-сложные и т.д.; в стихах свыше 8-сложных обычно бывает *цезура*, делящая стих на более короткие полустишия. Т.о., в основе С.с. лежит ритм *словоразделов* (цезур и стихоразделов); для усиления ритмического ожидания конец стиха или полустишия часто подкрепляется упорядоченным расположением долгот (напр., в индийской шлоке) или ударений (напр., в русском стихе А.Д.Кантемира). Распространяясь постепенно на весь стих, эта упорядоченность может повести к переходу С.с. в *метрическое стихосложение* или в *силлабо-тоническое стихосложение*. Устойчивее всего С.с. держится в языках с нефонологическим ударением (где фиксированное ударение в начале или конце слова служит лишь дополнительной приметой словораздела), но в целом распространено гораздо шире. Силлабическим является древнейшее стихосложение восточных групп индо-европейских языков: ведийское, авестийское, народное прибалтийское и славянское (здесь оно сохранилось в сербо-хорватском 10-сложнике, в чешском и болгарском 8-сложнике, тогда как на русской почве оно перешло в тоническое народное стихосложение; см. *Народный стих*). В романских языках С.с. развилось из метрического античного стихосложения, когда в латинском языке утратилась разница между долгими и краткими слогами: из ямбического триметра вышли французский 10-сложник и итальянский 11-сложник, из трохаического полу*тетраметра* — испанский 8-сложник, из ямбического диметра амброзианских гимнов — французский 8-сложник и, может быть, 12-сложник (*александрийский стих*). В германских языках С.с. держалось редко и недолго (напр., в стихе *майстерзингеров*), переходя в силлабо-тоническое. В западнославянских языках С.с. закрепилось прежде всего в виде 8-сложника (сочетание романской и народной традиций), затем из латинского триметра в польской поэзии развился 11-сложник, а из латинского «вагантского стиха» (7+6 слогов, дериват тетраметра) — 13-сложник. В русском стихосложении С.с. перешло из польского в середине 17 в. и держалось до силлабо-тонической реформы (1735–43) В.К.Тредиаковского — М.В.Ломоносова, а на литературной периферии — еще дольше; основными размерами были те же 8-, 11- и 13-сложник, но в песенных жанрах употреблялись и гораздо более сложные силлабические строфы. *М.Л.Гаспаров*

СИЛЛА́БО-ТОНИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (греч. syllabē — слог и tonos — ударение) — разновидность *тонического* стихосложения, основной на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов в стихе. В силлабо-тоническом стихе различаются сильные и слабые позиции (*икты* и междуиктовые интервалы; см. также *Сильное место* и *слабое место*), первые преимущественно ударны, вторые преимущественно безударны; ударение, попадающее на слабую позицию, считается *сверхсхемным ударением* и допускается лишь при некоторых ограничительных условиях; наоборот, пропуски ударения на сильных местах обычно свободны и регулируются лишь естественной длиной слов в языке. Повторяющееся сочетание икта и междуиктового интервала называется *стопой*; в зависимости от объема интервала различаются *двусложс-*

ные и *трехсложные размеры* (...— ∪ — ∪ — ∪ —... и ...— ∪∪ — ∪∪ —..., где — сильное, а ∪ слабое место); при наличии постоянной *анакрусы* среди первых различаются стопы хорея (— ∪) и ямба (∪ —), среди вторых — дактиля (— ∪ ∪), амфибрахия (∪ — ∪) и анапеста (∪ ∪ —). Эта терминология заимствована из античного *метрического стихосложения*: с ним С.-т.с. объединяет наличие *метра*, т.е. сетки сильных и слабых слоговых позиций с их предсказуемым заполнением; само С.-т.с. в 19 в. часто называлось «силлабо-метрическим» (современный термин утвердился с 1910-х).

С ослаблением строгости метра С.-т.с. дает переходные формы, лежащие на границе с чистым тоническим стихосложением (*логаэды, дольник, тактовик* — размеры с переменными междуиктовыми интервалами) и с чистым *силлабическим стихосложением* (стих с обилием *синкоп*). Обычно в С.-т.с. преобладают стихи равностопные (напр., 4-стопный ямб), реже — урегулированные разностопные (напр., чередование 4- и 3-стопного ямба) и *вольный стих*. В европейском стихосложении С.-т.с. формируется в результате взаимодействия силлабического стиха романских языков с разлагающимся тоническим *аллитерационным стихом* германских языков. В народной поэзии при этом сложился 4–3-иктный дольник английских и немецких народных баллад; в книжной поэзии сперва допускались колебания в сторону тоники (у английских поэтов 12–14 вв.) и силлабики (у немецких *майстерзингеров*); но к 15 в. в Англии (после Дж. Чосера) и в начале 17 в. в Германии (реформа М.Опица) С.-т.с. устанавливается в строгой форме: господствующие размеры — в Англии 4-стопный ямб (от французского 8-сложника) и 5-стопный ямб (от французского 10- и итальянского 11-сложника), в Германии 4-стопный ямб и 6-стопный ямб (от французского *александрийского стиха*). В 1735–43 (реформа В.К.Тредиаковского — М.В. Ломоносова) С.-т.с. входит в русскую поэзию, вытесняя в ней силлабическое стихосложение; в 19 в. под немецким и русской влиянием оно распространяется в польской, чешской, сербохорватской, болгарской, украинской поэзии, сосуществуя в них с силлабическим стихосложением. В русской С.-т.с. 18 в. господствуют 4- и 6-стопный ямб (по немецкому образцу), в меньшей степени 4-стопный хорей; с начала 19 в. осваиваются 5-стопный ямб и трехсложные размеры; с начала 20 в. — дольник. *М.Л.Гаспаров*

СИ́ЛЛЕПС (греч. syllepsis — захват) — стилистическая *фигура*: объединение неоднородных членов в общем синтаксическом или семантичном подчинении. Пример С. с синтаксической неоднородностью: «Мы любим славу, да в бокале топить разгульные умы» (А.С.Пушкин) — объединены дополнения, выраженные существительным и инфинитивом; с фразеологической: «У кумушки глаза и зубы разгорелись» (И.А.Крылов) — фразеологизм «глаза разгорелись» и внефразеологическое слово «зубы»; с семантической: «И звуков и смятенья полн» (Пушкин) — душевное состояние и его причина. В возвышенном стиле С. создает впечатление взволнованной небрежности, в «низком» — комизма («шли дождь и два студента»).

СИ́ЛЬНОЕ МЕ́СТО И СЛА́БОЕ МЕ́СТО — в *стихосложении* чередующиеся слоговые позиции в стихе, образующие его метр. Так, в русском силлабо-тоническом 4-стопном ямбе сильные (С) и слабые (с) места чередуются в последовательности сСсСсСсС, а в 3-стопном анапесте — ссСссСссС (где повторяющиеся сочетания сС и ссС называются *стопами*) и различаются тем, что на позицию С может приходиться ударение слова любой длины, а на позицию с — ударение только такого слова, границы которого не выходят за пределы данного слабого места с или сс. Иначе это формулируется как «запрет переакцентуации»: если ударный слог слова приходится на с, то ни один безударный его слог не может приходиться на С: так, стих «**Брат** упросил награду дать» в русском ямбе возможен, а «**Брату** просил награду дать» недопустим, стих «**Этой** уговорившею бабой» в русской анапесте возможен, а «**Этою** говорившею бабой» недопустим (хотя фонетически и в том и в другом случае они совершенно тождественны). См. также *Арсис* и *тезис*, *Икт*. *М.Л.Гаспаров*

СИ́МВОЛ (греч. symbolon — знак, опознавательная примета). — 1. В науке (логике, математике и др.) — то же, что знак; 2. В искусстве — универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление, с одной стороны, со смежными категориями художественного образа, с другой — знака и *аллегории*. В широком смысле можно сказать, что С. есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают и структуре С. как два полюса, немыслимые один без другого, но и разведенные между собой и порождающие С. Переходя в С., образ становится «прозрачным»: смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива. Принципиальное отличие С. от аллегории состоит в том, что смысл С. нельзя дешифровать простым усилием рассудка, он неотделим от структуры образа, не существует в качестве некой рациональной формулы, которую можно «вложить» в образ и затем извлечь из него. Здесь же приходится искать и специфику С. по отношению к категории знака. Если для чисто утилитарной знаковой системы многозначность есть лишь помеха, вредящая рациональному функционированию знака, то С. тем содержательнее, чем более он многозначен. Сама структура С. направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира.

Смысловая структура С. многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего. Смысл С. объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция; он не дан, а задан. Этот смысл, строго говоря, нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий. Если мы скажем, что Беатриче у Данте есть С. чистой женственности, а Гора Чистилища есть С. духовного восхождения, то это будет справедливо; однако оставшиеся в итоге «чистая женственность» и «духовное восхождение» — это снова С., хотя и более интеллектуализированные, более похожие на понятия. С этим постоянно приходится сталкиваться не только читательскому восприятию, но и научной интерпретации. Истолкование С. есть диалогическая форма знания: смысл С. реально существует только внутри человеческого общения, вне которого можно наблюдать только пустую форму С. «Диалог», в котором осуществ-

ляется постижение С., может быть нарушен в результате ложной позиции истолкователя. Такую опасность представляет собой субъективный интуитивизм, со своим «вчувствованием» как бы вламывающийся внутрь С., позволяющий себе говорить за него и тем самым превращающий диалог в монолог. Противоположная крайность — поверхностный рационализм, в погоне за мнимой объективностью и четкостью «окончательного истолкования» устраняющий диалогический момент и тем утрачивающий суть С.

Хотя С. столь же древен, как человеческое сознание, его философско-эстетическое осмысление приходит сравнительно поздно. Мифологическое миропонимание предполагает нерасчлененное тождество символической формы и ее смысла, исключающее всякую рефлексию над С. Новая ситуация возникает в античной культуре после опытов Платона по конструированию вторичной, т.е. «символической» в собственном смысле, философской мифологии. Платону важно было ограничить С. прежде всего от дофилософского мифа. Эллинистическое мышление постоянно смешивает С. с аллегорией. Существенный шаг к отличению С. от рассудочных форм осуществляется в идеалистической диалектике неоплатонизма. Плотин противопоставляет знаковой системе алфавита символику египетского иероглифа, предлагающего нашей интуиции целостный и неразложимый образ; Прокл возражает на платоновскую критику традиционного мифа указанием на несводимость смысла мифологического С. к логической или моралистической формуле. Неоплатоническая теория С. переходит в христианство благодаря Псевдо-Дионисию Ареопагиту, описывающему все зримое как С. незримой, сокровенной и неопределимой сущности Бога, причем низшие ступени мировой иерархии символически воссоздают образ верхних, делая для человеческого ума возможным нисхождение по смысловой лестнице. В средние века этот символизм сосуществовал с дидактическим аллегоризмом. *Возрождение* обострило интуитивное восприятие С. в его незамкнутой многозначности, но не создало новой теории С., а оживление вкуса к ученой книжной аллегории было подхвачено *барокко* и *классицизмом*. Только эстетическая теория немецкого *романтизма* сознательно противопоставила классицистической аллегории С. и миф как органическое тождество идеи и образа (Шеллинг). В многотомном труде Ф.Крейцера «Символика и мифология древних народов...» (1810–12) давалась классификация типов С. («мистический С.», взрывающий замкнутость формы для непосредственного выражения бесконечности, и «пластический С.», стремящийся вместить смысловую бесконечность в замкнутую форму). Как и Шеллинг, противопоставляя С. аллегории, Крейцер подчеркивает в С. его «мгновенную целокупность» и «необходимость», т.е. непосредственность воздействия и органичность структуры. Для А.В.Шлегеля поэтическое творчество есть «вечное символизирование». Немецкие романтики опирались в осмыслении С. на зрелого И.В.Гёте, который понимал все формы природного и человеческого творчества как значащие и говорящие С. живого вечного становления. В отличие от романтиков, Гёте связывает неуловимость и нерасчленимость С. не с мистической потусторонностью, но с жизненной органичностью выражающихся через С. начал. Г.В.Ф.Гегель, выступая против романтиков, подчеркнул в структуре С. более рационалистическую, знаковую сторону («С. есть прежде всего некоторый знак»), основанную на «условности». Научная работа над понятием С. во второй половине 19 в. в большой степени исходит из философии Гегеля (И.Фолькельт, Ф.Т.Фишер), однако романтическая традиция продолжала жить, в частности в изучении мифа у И.Я.Бахофена. В эстетическую сферу она возвращается к концу века благодаря литературной теории *символизма*, согласно которой истинный С., помимо неисчерпаемости смысла, передает на сокровенном языке намеков и внушения нечто невыразимое, неадекватное внешнему слову. Осмысление социально-коммуникативной природы С. сливалось в символизме (особенно немецком, идущем от традиции Р.Вагнера, и еще более в русском) с утопическими проектами пересоздания общества и мироздания через «теургическое» творчество С. В 20 в. неокантианец Э.Кассирер сделал понятие С. предельно широким понятием человеческого мира: человек есть «животное символическое»; язык, миф, религии, искусство и наука суть «символической формы», посредством которых человек упорядочивает окружающий его хаос. Психоаналитик К.Юнг, отвергший предложенное З.Фрейдом отождествление С. с психопатологическим симптомом и продолживший романтическую традицию, истолковал все богатство человеческой символики как выражение устойчивых фигур бессознательного (т.наз. *архетипов*), в своей последней сущности неразложимых. Опасной возможностью юнговской символологии является полное размывание границ между С. и мифом и превращение С. в лишенную твердого смыслового устоя стихию.

Лит.: *Флоренский П.А.* Символическое описание // Феникс. М., 1922. Кн. 1; *Губер А.* Структура поэтического символа // Труды гос. Академии художественных наук. 1927. Вып. 1; *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; *Schlesinger M.* Geschichte des Symbols. Berlin, 1912–30. Bd 1–2; *Cassirer E.* Philosophie der symbolischen Formen. Oxford, 1958; *Sørensen B.A.* Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen, 1963; *Sperber D.* Symbolisme en général. P., 1974; *Goodman N.* Languages of art: An approach to a theory of symbols. Indianapolis, 1976; *Todorov T.* Théories du symbole. P., 1977; Symbol as sense: New approaches to the analyses of meaning / Ed. M.Foter. N.Y., 1980.

С.С.Аверинцев

СИМВОЛИ́ЗМ (фр. — symbolisme, от греч. symbolon — знак, опознавательная примета) — явление культуры, заявившее о себе поначалу во Франции в 1870–80-е как о проблеме обновления поэтического языка. Этой теме был посвящен «Литературный манифест. Символизм», опубликованный Ж.Мореасом 18 сентября 1886 в «Фигаро»; еще в августе 1885 Мореас на основе знакомства со стихами П.Верлена, С.Малларме и опекаемых им с 1880 авторов утверждал, что «так называемые декаденты прежде всего ищут в своем творчестве Идею сущего и Символ непреходящего». Затем (или параллельно) С. через поэзию связал себя в разных странах (прежде всего Франции, Бельгии, Великобритании, Германии, Австро-Венгрии, России, Италии, Польше, Испании) не только с *прозой*, *драматургией*, *критикой* и *литературоведением*, но и с другими искусствами (живопись, музыка, оперный театр, танец, скульптура, оформление книги и интерьера) и модусами гуманитарного знания (философия, богословие), а также с рефлексией на тему «конца-начала века» (*декаданса-модернизма*), «гибели богов», кризиса индивидуализма (под влиянием секуляризации и становления массовой культуры). Нали-

чие в С. культурологического измерения, связанного с мифом «переходности», препятствует точному нахождению его историко-литературных границ и определенных черт поэтики. Линейное противопоставление С. *натурализму* Э.Золя, поэзии «*Парнаса*» мало что в нем объясняет и к тому же дробит то, что в реальности (у братьев Гонкуров, Верлена, Ж.К.Гюисманса, Г.де Мопассана, в 1880-е у Золя) сосуществует.

С. не столько дает системный ответ на ряд литературных, мировоззренческих или общественных вопросов (хотя иногда и пытается сделать это по примеру русских символистов — Вяч.Иванова, А.Белого), сколько в *слове* и сквозь слово вслушивается и всматривается в некие ведомые только ему одному сигналы и знаки, артикулирует вопросы, придает рельефность глубинному, развоплощает и перегруппировывает — вводит в сферу неясного, сумеречного, переливчатого, того, что Ф.Ницше, ключевая фигура в С. и воплощение его парадоксальности, назвал ситуацией «размыва контуров». В этом широком смысле к С. как открытой культурной эпохе принадлежат писатели рубежа 19–20 в. Все они и каждый по своему переживают различаемое ими брожение культуры как противоречивое единство утраты-обретения. В центре С. — миф о трагическом разрыве между видимостью и сущностью, «быть» и «казаться», коннотацией и денотацией, внешней и внутренней формой слова. С. настаивал, что образ мира как целостности, внешней по отношению к художнику, не совпадает с личным лирическим откровением о глубинном состоянии мира. Отсюда — представление о символистской гениальности как высшем типе природы, «сверхнатурализме», такой природе творчества, которая обособилась от природы «вообще» и продуцирует смысл сама по себе, как абсолютная творческая данность, «по ту сторону добра и зла». Разделение природы, намеченное С., утверждает дар улавливать в событиях, вещах, «готовом слове», входящих в творческое сознание и тем самым физиологизирующихся, одушевляющихся, некую предсознательность, «музыку», установку на выражение. Т.е. есть *символ*, это — сам поэт как среда некоей вербальной априорности. Он «не пользуется» словом — «не повествует», «не объясняет», «не учит», он в слове и слово в нем, квинтэссенция его человечности именно как творчества, вербальности, искусства («второй» природы). Символ в этом смысле — не столько готовый смысл, сообщение, сколько отрицательное усилие — сигнал о косности мира, который без художника, не отразившись в его слове, как бы не существует, не преображен красотой (в данном случае — мистическо-эротическим томлением слова, стихийной энергией творческого порыва, концентрацией «единственно точных слов в единственно точном месте). Символист не вполне знает, о чем говорит: он генерирует и направляет слово в русло, раскрывается навстречу энергии слова как цветок (образ Малларме из предисловия к «Трактату о слове» Р.Гиля, 1886), а не изобретает слова и рифмы. Самим фактом своего существования в слове, имясловия символист утверждает обретение подлинной реальности, подлинного времени, тождественного творческому акту, понятому как становление, суггестивность, танец, экстаз, прорыв, восхождение, епифания, гнозис, молитва.

Общим для обозначений творческой «тайны» («грезы», «красоты», «*чистой поэзии*», «имперсональности письма», «*точки зрения*», «*искусства для искусства*», «вечного возвращения») является идея «музыки». Ассоциируемая с *творчеством Р.Вагнера (одной из первых акций французского* С. стала публикация в январе 1886 восьми «Сонетов к Вагнеру» Малларме и его учениками) и его мечтой о синтезе искусств (Gesamtkunstwerk) по образцу древнегреческой трагедии, музыка стала обозначением «духа музыки», бессознательности слова, «слова в слове» и его дальнейшей дифференциации в поэте. Доведение тайны до сознания, пробуждение от сна жизни, явление красоты — глубоко трагическая тема о поэте, который то ли гибнет от пения, то ли от гибели поет (В.Ходасевич. «Сквозь дикий грохот катастроф...», 1926–27). Гамлет — одна из центральных мифологем С. (у Ницше, Малларме, Ж.Лафорга, О.Уайлда, Г.фон Гофмансталя, Р.М.Рильке, К.Гамсуна, А.Блока, И.Анненского, Б.Пастернака, Т.С.Элиота, Дж.Джойса). «Мир, вышедший из колеи» («Гамлет», 1, V) — это мир, который, на взгляд поэта, лишился эстетической достоверности (т.е. обуржуазился, стал глубоко плебейским и вульгарным, выставил все, в том числе творчество, на продажу, объявил поэта «безумцем») и превратился в своего рода декорацию, лжеценность, дурную бесконечность. Он должен быть искуплен художником, дерзновенно берущимся за личное искупление эстетического греха мира и идущим ради упразднения кажимостей на своего рода отцеубийство и самоубийство, жертвенное отречение от общезначимого.

Символ — не шифр, не иносказание (как часто ошибочно считают), а «жизнь», сама материя творчества, искры которой символисты ощущают в себе, а оттого пытаются вербализовать — отделить от себя, выразить, сделать «иконой», знаком непреходящего в преходящем. В этом амбициозность, но не заумность С., занятого одновременно «алхимией» слова и его инженерией, нахождением *«объективного коррелята»* (Элиот). Речь идет об утончении ткани творчества и предельной концентрации стиля, что выносит в центр поэзии не результат, а «плавание» за ним, которое в любом из своих проявлений (ныряние вглубь, озарение, «крик», автоматическое письмо, с одной стороны, и романсы без слов, арабеска, прекрасная ясность, «тишина», с другой) связано с насилием над своей музой и растерзанием Диониса-Орфея ради «чистоты» звука и тона. Романтическую *иронию*, связанную с фантазией и верой в бытие творимого, сменяет здесь специфический натурализм: «любовь-ненависть», самоотчуждение, амбивалентность противостояния «я» и «не-я», «человека» и «художника», «жизни» и «судьбы», «художника» и «бюргера», «бытия» и «небытия», «слова» и «мертвого слова». Мотивы искания любви в пределах смерти, гениальности как болезни, любви к року, смерти Пана, намеченные в философии А.Шопенгауэра, творчестве *«проклятых поэтов»*, операх Вагнера («Тристан и Изольда», 1859), усилены в творчестве и жизнетворчестве Ницше и, попадая через него к символистам, утверждают исключительно трагический и преимущественно посюсторонний характер современного идеализма как иллюзионизма «бытия к небытию».

В установке на предельную цену творческого акта, или «сверхчеловечество», С. раскрывается как преодоление позитивизма. Утверждая новый тип идеализма, С. размывает рамки «исторического» христианства и уподобляет самопознание в творчестве и философию языка богоискательству. Это искание Бога в личном языке может соотноситься с христианством более или менее прямо (в поэзии П.Клоделя, позднего Элиота) или образно (тема Христа как художника в уайлдовском «De profundis»),

опубл. 1905, и «Докторе Живаго», 1957, Пастернака), быть общественной позицией (критика безрелигиозности русской интеллигенции в «Вехах», 1909), а также трактоваться в плане религиозного модернизма (творчество Д.Мережковского, Н.Бердяева), мистической анархии (увлечение теософией у У.Б.Йейтса, Белого, ересями и розенкрейцерством у Блока, Вяч.Иванова; вера во вселенскую мощь таинственных сил, способных преобразить мир, у Э.Верхарна), пародийно (мотив снисхождения-восхождения в пьесе «Аксель» Вилье де Лиль-Адана, опубл. 1885–87; Жан-Кристоф как Иоанн Предтеча «неопалимой купины» искусства у Р.Роллана; поиски Грааля в «Волшебной горе», 1924, Т.Манна), но может и опровергать его с позиций или богоборческих (Ницше, А.Рембо), индивидуалистических («культ единицы» и героический призыв «будь тем, кто ты есть» в драмах Г.Ибсена; тема «бездн обнаженной души» в романах С.Пшибышевского), эстетских (С.Георге), неоязыческих (поздний Рильке, Д.Г.Лоуренс, Э.Паунд, начиная с 1920-х), почвеннических (поэзия Р.Дарио, А.Мачадо-и-Руис) или декларирующих подчеркнутое равнодушие к религии посредством стоической преданности Поэзии (противопоставленной «великому Ничто» и «все течет» у А.Франса, Малларме, П.Валери, М.Пруста), импрессионистическому декоративизму (поэзия М.Даутендея, Дж.Пасколи).

Инструментом самопознания у символистов стало не только искание Красоты (недовоплощенной, мучительно ускользающей, оборачивающейся своей противоположностью — «тайной трещиной», «чертом», «сердцем тьмы», «бездной», «броском игральных костей, который никогда не упразднит случая», «плачем ребенка у Царских врат», «волнами тошноты нездешней», безразличием «лазури» и «белизны»), осмысленное в качестве трагического парадокса природы творчества, но и виденье в приметах прогресса и его промышленных и идеологических институтов химерической надстройки над телом общества. На глубине оно жаждет сублимировать свои подавленные, поруганные, до какого-то момента дремлющие влечения и удовлетворить порывы «весны священной», биологического возмездия (роковая месть «низа» — «верху», «чрева» — «голове», «стихии» — «порядку», «женского и материнского начала» — «мужскому и отцовскому», дионисийства — аполлонизму), на поверхности все первобытно-стихийное, пройдя через фильтры разума, идеологии, цивилизации, способно стать своей противоположностью — самопоеданием революции («Боги жаждут», 1912, Франса), карикатурой и гротеском («Мелкий бес» у Ф.Сологуба, учитель Гнус и Роза Фрелих у Г.Манна, «великая мать» Молли Блум у Джойса), трагикомедией «вечного возвращения» («Улисс», 1922, Джойса), кошмаром истории («Процесс», 1915, Ф.Кафки), неразрешимым и сулящим гибель противоречием (Ашенбах в новелле «Смерть в Венеции», 1913, Т.Манна), трагической невозможностью любви («Пан», 1894, Гамсуна).

С мотивом расщепления природы в символистскую прозу входит мотив «другой страны». Это и «магический экран» воображения, позволяющий разыграть на подмостках условного исторического сюжета вневременную драму любви и смерти («Огненный ангел», 1907–08, В.Брюсова), декадентская фантазия (образ принцессы Илайали в «Голоде», 1890, Гамсуна), изотерическое измерение («второе пространство» в «Петербурге», 1913–14, Белого; инициация в своего рода рыцарство в «Волшебной горе» Т.Манна), «дорога вовнутрь» (тема «Степного волка», 1927, Г.Гессе), перверсия (нарциссизм творческой памяти и искусства любви «В поисках утраченного времени», 1913–27, Пруста), ритуал и личный кодекс (от корриды в «И восходит солнце», 1925, Э.Хемингуэя до шахмат в «Защите Лужина», 1929–30, В.Набокова).

Как в символистской поэзии (Византий в стихотворениях Йейтса), так и в символистском театре (поздний Ибсен, М.Метерлинк, Э.Дюжарден, Вилье де Лиль-Адан, Э.Ростан, Йейтс, А.Шницлер, Гофмансталь, поздний Ю.А.Стриндберг, Г.Д'Аннунцио, Л.Пиранделло, С.Выспяньский, Блок, ранняя М.Цветаева) наличие пространства в пространстве намечает движение к пробуждению сознания (открытию, откровению, снятию покровов, преодолению некоей стеклянной преграды), которое трактуется как борьба с самим собой, со «сном» жизни. Оно направляется не столько исходным текстом пьесы, сколько постановщиком (эпоху С. в театре определили О.Люнье-По, М.Рейнхардт, Г.Крейг, А.Аппиа, В.Комиссаржевская, В.Мейерхольд в конце 1900-х — 10-е) и его установкой на яркую театральность — отказ от «прозаизма» пьесы, иллюзорного единства сцены, служебного характера оформления спектакля. Идея Метерлинка (трактаты «Сокровище смиренных», 1896; «Мудрость и судьба», 1898) о том, что жизнь — мистерия, в которой человек играет непонятную для его разума, но постепенно открывающуюся его внутреннему чувству роль, предоставляла богатые сценические возможности. Это касалось обыгрывания парадоксов (на тему зрячести слепых, здравия безумцев, тождества любви и смерти, конфликта между любовью-привычкой и любовью-призванием, правды души и условности морали), введения элементов «пластического театра» в психодрамы, фантазии, *миракли*, «сказки», одноактные драматические поэмы или символистской интерпретации Ибсена, обнаружения чудесного в повседневном (линия «Синей птицы», 1908, Метерлинка). Сталкивая между собой внешнее и внутреннее (концепция «двух диалогов» у Метерлинка), движение и контрдвижение в виде волн прихотливо отражающегося в себе самом, и тем самым неготового смысла, символистский театр, подобно С. в целом, кивает на обнаружение «иного» в «данном», придавая в то же время «иному» и «данному» переменное, а не фиксированное значение.

Символ в С. поэтому соотносим со всеми стилевыми программами рубежа 19–20 в. (*натурализмом*, *импрессионизмом*, С., *неоромантизмом*, *неоклассицизмом*, *имажизмом*, *вортицизмом*, *сюрреализмом*, *экспрессионизмом*, *футуризмом*), которые в нем не столько преодолеваются одна ради другой, сколько в различных сочетаниях варьируются. Это косвенно выражено, к примеру, в названии автобиографии Белого «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития» (опубл. 1982) или в «отрицательной диалектике» (постоянного преодоления себя, пародирования и самопародирования) творческой судьбы Ницше, Малларме, Блока, Джойса. «Улисс» — заявка на создание книги книг, «я», вмещающего в себя все коллективное бессознательное литературы (в котором при необходимости может быть выявлена любая разновидность романа от времен античности до эпохи романтизма, натурализма, символизма, экспрессионизма), но в перспективе «Поминок по Финнегану» (1939) — и пролог к признанию

смерти романа, связанной с его дальнейшей неисполнимостью, исчезновением даже малейшей, почти что на уровне фонемы, возможности обрести поэтическую самость и добиться отчуждения «я» от «другого я», общего тела литературы, всех видов «готовых слов».

Поиск символа применительно к открытой романтиками ненормативности стиля и заявленной эпохой С. «переоценки ценностей», «смерти богов» радикально изменил восходящее еще к Аристотелю представление о *мимесисе*. Подражание идеальной целесообразности космоса, Идее, уступает место идеализму «наоборот» — сверхнатурализму, подражанию личной природе творчества. С. ставит вопрос о посюсторонней религиозности отрицательно, движется в условиях открытой романтизмом всеобщей изменчивости от одной недостоверности творчества к другой. Идеал С. — первоматериальность мира, обретаемая в поэтическом слове и творимая им, а вне него либо фатально искаженная, либо утраченная, либо никогда не существовавшая.

Эпоха С. (1870–1920) завершает актуализацию и кодификацию романтизма, делая его мифологему кризиса цивилизации центральной проблемой культуры Запада. Если в некоторых странах С. раскрылся в терминах 19 в. и мироощущения «конца» (различная романтичность стилей декаданса: натурализма, импрессионизма, С., декадентства), то в других — в терминах 20 в. и мироощущения «начала» (различная неоромантичность стилей модернизма и его идей «прорыва» жизнестроительства, примитива, деконструкции, авангарда, *монтажа*). Общим для стилей эпохи С., варьирующих методом отрицаний и утверждений различные подходы к обретению подлинности слова (поставленного перед самим собой), — оно соотносится то с «верхом» («духом») и «низом» («плотью»), «внешним» и «внутренним», то с преодолением подобного дуализма на некоем третьем пути «имперсональности письма», декоративизма стиля, перспективизма (у Х.Ортеги-и-Гассета) — является опыт отделения природы творчества от природы вообще. Цель символистского творчества связана с желанием во что бы то ни стало говорить своим языком и ни с кем в «имясловии» не смешиваться. С. прежде всего — проблема языка, «поэзии», искр слова как самости, слова в слове. Отвоевание нетварного, искусственного у заведомо тварного, максимальное сокращение дистанции между активностью творческого бессознательного и сознанием, между «искусством» и «жизнью» современники С. нередко именовали религиозностью творчества, красотой, теургическим преображением мира, восхождением, «чистой поэзией», «искусством для искусства», демонизмом. Не в меньшей степени они имели при этом в виду обостренный страх поэтического небытия, гибели Орфея (то растерзанного «компактным большинством», чуждым поэзии и резкости света ее одиночества и свободы, то поглощенного дионисийской стихией, разбуженной поэтом в самом себе, то наказанного природой за то, что он, противоестественно истончив себя, стал нежизнеспособным) и даже саму невозможность поэзии, и тем самым «европейскую ночь», «распад атома». С какими бы внешними приметами ни связывал свое слово символист, всегда он вглядывается в себя и анатомирует личный опыт («убивая», как считает Уайлд, того, кого любит, то есть себя), свое сверхзнание, посвящая творчество трагедии — мукам слова и его вечной неподлинности, уходу поэта (оставляющего после себя, как казалось Малларме, лирические «надгробия»), «вечно осекающейся исповеди идеализма» (Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 681).

В последовательности отрицаний С. из чего-то очень личного, из позы двух-трех «проклятых поэтов» (декадентов), из нескольких кружков (к ним следует отнести многочисленные *салоны*, академии, собрания) и серии формализмов стал школой и литературным поколением, затем — конфликтом нескольких поколений («романтиков» и «*классиков*», старших символистов и младосимволистов, «германцев» и «романцев»). Постоянно возвращаясь к себе в новом качестве, но не изменяя при этом индивидуализму и идее сверхнагрузки творчества, С. способствовал становлению неевклидова, в чем-то случайного, литературного пространства. Не имея литературного центра, огибая литературу, вплетаясь в самые разные, в том числе «архаичные» и нормативные стили, С. упразднил сплошную вертикаль истории литературы и ее деление на эпохи «большого стиля», создал новый тип культурного образования. Это — не пространственно-временная завершенность, а несинхронно обозначившее себя в масштабе «мировой литературы» (и свойственной для нее «философии становления», множественности литературных голосов, разбегания литературной вселенной) неправильной формы образование, обозначающее себя в горизонтальном разрезе времени, имеющим к тому же в разных странах и творчестве разных писателей разный темп актуализации. Наличие неравномерного (как бы искривленного, волнообразного) литературного времени затрудняет виденье в С. общего плана.

В США С. отсутствует в исторически смежном с Францией литературном пространстве 1880–90-х. Но это не означает, что его нет там вовсе; синтезировав символистские, постсимволистские и контрсимволистские решения, оригинальный американский С., перестроив общезападную конфигурацию символистской литературы, вполне может быть обнаружен в 1910–20-е в творчестве Р.Фроста, Х.Крейна, У.Стивенса, У.К.Уимсата, Хемингуэя, У.Фолкнера. Каждый последующий С. менял представление о предыдущем С. и одни тексты выталкивал из сферы своего притяжения, делая их авторов предтечами С., «символистами вне С.», даже антиподами С. (жесткие характеристики «романтизма» 19 в., данные Т.Э.Хьюмом, Паундом, Элиотом; восприятие поэзии Блока и Вяч.Иванова 1900-х акмеистами 1910-х), а другие, часто явно несимволистские, притягивал к ней. Бодлер до С. — романтик середины столетия (а в чем-то и специфический классицист), после — то «постромантик», то «декадент», то «символист», то «модернист», — переменный масштаб французской (и через нее западной) поэзии от Э.А.По до У.Х.Одена и Г.Бенна. Через каждую литературную точку в эпоху С. может быть проведено несколько литературных линий. Так уже зрелые романы Золя имеют множество измерений (романтическо-натуралистическое, импрессионистическо-натуралистическое, натуралистическо-натуралистическое, символистско-натуралистическое). С другой стороны, «новое» в С. преобразует всю цепь «старого» и точка вместо развертывания в спектр и линию начинает описывать круги, возвращаться к самой себе. В 1928 Ходасевич вынужден был заметить: «В сущности, не установлено даже, что такое символизм... Не намечены его хронологические границы: когда начался? когда кончился? По-настоящему мы не знаем даже имен... при-

знак классификации еще не найден... это не связь людей одной эпохи. Они — свои, «поневоле братья» — перед лицом своих современников-чужаков... Потому-то... так легко и вступают они в разные союзы, что для них все «чужие», в последнем счете, равны. Люди символизма «не скрещиваются»... Я бы решился еще сказать, что есть нечто таинственное в том, что для символиста писатель и человек суть окружность и многоугольник, одновременно и описанные и вписанные друг в друга» (Ходасевич В. Символизм // Он же. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 174–75, 177). Литературные памятники в С. уступают место «вечным спутникам», одновременности голосов, к каждому из которых подходит характеристика фрагмента, данная Ф.Шлегелем в «Критических фрагментах» (№ 22): «субъективный зародыш становящегося объекта». Валери иронически заметил в своих «Тетрадях» (1894–1945. Т. 1–29), что С. — совокупность людей, поверивших, что в слове «символ» есть смысл. Тем не менее, именно сами символисты, став в независимости от своей специализации «рассуждающими поэтами» и создателями философии языка, оказались лучшими комментаторами С., раскрыв в «отражениях» принципы своей творческой эстетики: Малларме («Кризис стиха», 1895; «Тайна в поэзии», 1896); «Разглагольствования», 1897), Р.де Гурмона («Книга масок», 1896–98; «Культура идей», 1900; «Проблемы стиля», 1902), Пруста («Подражания и смесь», 1919; «Против Сент-Бева», опубл. 1954); Валери («Положение Бодлера», 1924» «Письмо о Малларме», 1927; «Чистая поэзия», 1928; «Существование символизма», 1938), Уайлда («Замыслы», 1891), Йейтса («Поэтический символизм», 1900; «Общее предисловие к моим стихам», 1937), Хьюма («Романтизм и классицизм», 1913; «Размышления», опубл. 1924), Элиота («Гамлет и его проблемы», 1919; «Традиция и творческая индивидуальность», 1919; «Назначение поэзии и назначение критики», 1933), Паунда («Серьезный художник», 1913; «Ретроспектива», 1918; «Провокации», 1920), Гофмансталя («Поэзия и жизнь», 1896; «Поэт и наше время», 1907; «Оноре де Бальзак», 1912), Рильке («Огюст Роден», переписка с Цветаевой), Анненского («Книги отражений», 1906–09), Блока («О современном состоянии русского символизма», 1910; «Трагедия гуманизма», 1919), Белого («Символизм», 1910; «Луг зеленый», 1910), Вяч.Иванова (от «Двух стихий в современном символизме», 1908, до «Simbolismo», 1936), Эллиса («Русские символисты», 1910); Ходасевича («Символизм», 1928; «Некрополь», 1939), Пастернака («Символизм и бессмертие», 1913; «Поль-Мари Верлен», 1944).

Желание «раздуть» в себе «мировой пожар творчества» и через постоянное преодоление себя (других в себе) реализовать проект абсолютной свободы творчества (в этом многие символисты солидаризовались с политическим радикализмом и видели себя авангардистами), стать всем и вся, «родным и вселенским», «далеким и близким», током древа культуры и жизни (образ Вяч.Иванова в «Переписке из двух углов», 1921), и даже «аэропланом» (у Т.Маринетти), в какой-то степени осуществлено С. При достижении намеченного им утопического прорыва он оказался причастным к целой серии революций, переворотов, гражданских войн. Однако на рубеже 1920–30-х С. вместо дальнейшего расширения «горизонтов» творчества вынужден был констатировать «молчание». Среди множества причин «европейской ночи» назывались резкая политизация общества, трагическая исчерпанность возможностей субъективизма и «новизны» в творчестве, которые при отвержении образцовости и условности *классицизма* в начале 19 в. казались Гёте необозримыми, а также вытеснение «высокой литературы» из центра культурной жизни массовым искусством (прежде всего кино), предполагавшим не только невысокий образовательный уровень зрителя и манипулирование им через разного рода клише, но и возможность технического воспроизведения даже самого уникального произведения искусства. Это поражение индивидуализма к тому же было подчеркнуто враждебностью к элитарному искусству тоталитарной власти, восстановившей в государственном масштабе принципы своего рода нормативного творчества.

Сделав литературную историю символом («вортексом» у Йейтса, системой окружностей у Вяч.Иванова и Белого), эпоха С. поставила по-своему неразрешимые задачи перед гуманитарной мыслью 20 в. Если советская теория литературы свела С. к чему-то частному и декадентскому (при этом Г.Лукач, живший в 1930-е в СССР, был причастен С. в работах «Душа и форма», 1911; «Теория романа», 1916), привычно для себя выпятив специфически трактуемый «реализм» и сделав его центральным событием рубежа 19–20 в., а независимые западные марксисты (В.Беньямин) и постмарксисты (Т.Адорно), не принимая символистского эстетизма и мало интересуясь конкретикой С., писали прежде всего о Ш.Бодлере как провозвестнике модернизма и одном из создателей идеи «отрицательной диалектики», то позитивистское литературоведение, собрав значительный материал, не нашло тем не менее структурных подходов к нему и, поверив символистским самодефинициям, выпрямило С. (жестко отделив от натурализма и «модернизма»), свело вне Франции к сфере направленного французского влияния, а также закрепило за ним образ «грезы» и «мистики». К тому же после второй мировой войны интерес к С. и тем, кто развивал его интуиции в философии (немецкая герменевтика), на время упал по политическим причинам. Характерны в этом отношении пропуски важнейших имен в «Истории современной критики» (т. 7, 1991) Р.Уэллека и воинствующая либеральная критика иррационализма у Р.Рорти («Прагматизм, релятивизм и иррационализм», 1980). На Западе историко-литературное изучение С. в последние десятилетия сменилось общим изучением теории символа («Теории символа» Ц.Тодорова, 1977; «Философия символического в литературе» Х.Эдамса, 1983) и репрезентации.

Лит.: *Обламиевский Д.* Французский символизм. М., 1973; *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; *Свасьян К.А.* Голоса безмолвия. Ереван, 1984; *Великовский С.И.* В скрещенье лучей. Групповой портрет с Полем Элюаром. М., 1987; *Аникст А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988; *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989; *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989; *Валери П.* Об искусстве. М., 1993; *Косиков Г.К.* Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993; История русской литературы. XX век: Серебряный век / Под ред. Ж.Нива и др. М., 1995; *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994; *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994; *Толмачёв В.М.* Утраченная и обретенная реальность // Три символистских романа. М., 1995; *Гурмон Р. де.* Книга масок. Томск, 1996; *Эллис.* Русские символисты. Томск, 1996; *Пайман А.* История русского символизма. М., 1998; *Тодоров Ц.* Теории символа. М., 1998; *Толмачёв В.М.* К вопросу о типологии символа // Лосевские чтения: Образ мира — структура и целое. М., 1999; *Он же.* Творимая легенда // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж.Кассу и др. М., 1999; *Минц З.Г.* Поэтика символизма. СПб., 2000; *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. P., 1947; *Delevoy R.L.* Symbolists and Symbolism. L., 1982; *Coates P.* Words after speech: A comparative study of romanticism and symbolism. L., 1986; Symbolist art theories / Ed. H.Dorra. Berkeley, 1994. *В.М.Толмачёв*

СИ́МПЛОКА (греч. symploke — сплетение) — *повтор* начальных и конечных слов в смежных стихах или колонах (т.е. сочетание *анафоры* и *эпифоры*): «Во поле березонька стояла, во поле кудрявая стояла...». *М.Л.Гаспаров*

СИМПО́СИОН (греч. symposion — пиршество) — в античности пир с возлиянием, сопровождавшийся учеными беседами на темы культуры, литературы, языка, философии, искусства, а также пением застольных песен — сколионов, и разного рода развлечениями, в которых принимали участие гетеры, танцоры, мимы. Как литературный жанр — изложение серьезных тем в форме диалогов на пиру — С. возникает в 4 в. до н.э. в творчестве Платона (в посвященном проблеме эроса диалоге «Пир») и Ксенофонта («Пир»), получая широкое распространение как в греческой, так и в римской литературах. Среди С. — «Пирующие софисты» (3 в.) Афинея, «Сатурналии» (начало 5 в.) Макробия; элементы С. присутствуют в произведениях Лукиана, Петрония. В средние века особой популярностью пользуется появившийся между 5 и 8 в. и представлявший собой *священную пародию* латинский С. «Вечеря Киприана». Традиции жанра продолжают жить в литературе *Возрождения* (П.Браччолини, «Застольный спор о жадности», 1428–29) и Нового времени (философский диалог венского богослова А.Гюнтера «Пир Перегрина», 1830; см. также *Застольная беседа*).

С., наряду с *Менипповой сатирой* и некоторыми другими античными жанрами, отличительными чертами которых, как показал М.М.Бахтин, были построение образа в ценностном поле современности, опора на опыт и свободный вымысел, появление изображенного слова и стилистическое разноголосие, сыграл значительную роль в становлении романа: «Диалогическое пиршественное слово обладало особыми привилегиями первоначально культового характера: правом на особую вольность, непринужденность и фамильярность, на особую откровенность, на эксцентричность, на амбивалентность, то есть сочетание в слове хвалы и брани, серьезного и смешного» (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 138–139). Специфика литературы С. состоит в том, что она содержит, как правило, множество цитат из часто несохранившихся сочинений, являясь важным источником сведений по истории культуры древности.

Лит.: *Martin J.* Symposion: Geschichte einer literarische Form. Paderborn, 1931. *Т.Ю.*

СИНЕ́КДОХА см. *Метонимия*.

СИНЕРЕ́ЗА см. *Стяжение*.

СИНКО́ПА (греч. synkopē, букв. — отрубание, усечение) — 1. В лингвистике — выпадение звука или группы звуков из середины слова («**перк**реститься» вместо «**перек**реститься»); 2. В стиховедении — сдвиг ударения с сильного места стиха (см. *Икт*) на слабое; в классической русской метрике не допускается (см. *Сверхсхемное ударение*), но обычен в русской частушках, украинских коломыйках и их литературных имитациях:

Опанасе, наша доля
Тума́ном повита...
Э.Г.Багрицкий.

Термин не общепринят; иногда вместо С. говорят о «ритмической инверсии» или переакцентуации. *М.Л.Гаспаров*

СИНКРЕТИ́ЗМ (греч. synkretismos — соединение) — в широком толковании — изначальная слитность различных видов культурного творчества, свойственная ранним стадиям его развития; применительно к искусству означает первичную нерасчлененность разных его видов, а также — разных *родов* и *жанров* поэзии. С усложнением общественного бытия и общественного сознания С. постепенно утрачивает универсальный характер: вычленяются, самостоятельно развиваясь, разные виды искусства и разные роды поэзии. Однако фольклор долгое время сохраняет синкретичность, обретая новые ее формы.

На первоначальную слитность поэзии, музыки и танца обратили внимание уже в античной эстетике (Платон, Лукиан). Для синкретических видов искусства в эстетике древнего мира были соответствующие термины: «хорея» (Греция), «сангит» (Индия), «юэ» (Китай). Идею неразрывной связи музыки, поэзии и танца на ранней стадии истории культуры впервые теоретически обосновал в 1763 английский просветитель Дж.Браун, который полагал, что нерасчлененность искусства обладала большой силой этического воздействия на народ, в то время как разделение искусства на обособленные виды ослабило его общественное значение. Идея С. была воспринята некоторыми современниками Брауна в Англии, во Франции и в Германии. Ратуя за синтетическое искусство нового типа, Д.Дидро, как на исторический прецедент, ссылался на нерасчлененную культуру прошлого. В России мысль о первичной слитности поэзии и музыки, сохранившейся в народных песнях, высказали Г.Р.Державин, В.Г.Белинский и др.

Развитая и обогащенная данными сравнительной этнографии, теория С. заняла важное место в трудах т.наз. историко-этнографической и энтнопсихологической школ 19 в. (см. *Психологическая школа*). На основе идеи «первобытного С.» строились различные теории происхождения поэзии, ее разных родов и видов. Теория С. была подхвачена В.Шерером («Поэтика», 1888); приобрела характер стройной концепции у А.Н.Веселовского («Три главы из исторической поэтики», 1899). Выясняя первопричину С., ряд исследователей ограничивается указанием на изначальную связь искусства с религиозно-магическим обрядом. Выявление конкретных форм С. и его восприятия требует историко-сравнительного комплексного изучения искусства, особенно фольклора.

Лит.: *Гачев Г.Д.* Развитие образного сознания в литературе // Теория литературы. М., 1962. Т. 1; *Гусев В.Е.* Проблемы фольклора в истории эстетики. М.; Л., 1963. *В.Е.Гусев*

СИНО́НИМ (греч. synōnymos — одноименный) — слова или выражения, обозначающие одно и то же понятие, но различающиеся по оттенкам значения или стилистической окраской. С. могут быть как лексические, так и фразеологические («тянуть канитель», «переливать из пустого в порожнее», «толочь воду в ступе» и др.).

Лит.: Словарь синонимов русского языка. Л., 1970–71. Т. 1–2; *Александрова З.Е.* Словарь синонимов русского языка. 10-е изд. М., 1999.

СИРВЕ́НТА (прованс. sirventes, от sirven — состоящий у кого-либо на службе) — строфическая песня в лирике *трубадуров* 12–15 вв., в которой разрабатывались темы политического или общественного характера. С. провансальского поэта Пейре Карденаля (ок. 1180 — ок. 1278), направленные против феодальных распрей и лицемерия духовенства, носили сатирический характер. Во

многих С. прославлялись крестовые походы рыцарей. В С., написанных Бертраном де Борном (ок. 1140–1215), выражено презрение к горожанам и крестьянам. В С., созданных в связи с нашествием марокканцев на Испанию (13 в.), горько оплакивается разорение земель захватчиками. Во время альбигойских войн (1206–15 и 1216–29) трубадур Монтар Сартр в С. выразил возмущение сеньором, предавшим народ. Закат провансальской лирики в 13 в. повлек за собой и упадок С.

Лит.: *Матюшина И.Г.* Древняя лирика Европы. М., 1999. Кн. 1–2.

А.Ф.Головенченко

СИЦИЛИА́НА (ит. siciliana) — 8-стишная *строфа* на две рифмы по схеме abababab. Развилась из народных песен; канонизирована в 13 в., но распространения не получила и уступила место родственной ей *октаве*. Пример аналогичной строфы — стихотворение А.А.Блока «Май жестокий с белыми ночами!..» (1908). *М.Л.Гаспаров*

СИЦИЛИ́ЙСКАЯ ШКО́ЛА (ит. scuola siciliana) — первая поэтическая школа в истории итальянской литературы, сложившаяся при дворе императора Фридриха II (1220–50) в Палермо и просуществовавшая до конца 1270-х. Поэты (Дж.Пульезе, Якопо де Лентини, Ринальдо Д'Аквино, Гвидо делле Колонне) сочетали провансальские, арабские и византийские культурные традиции, пришедший от *трубадуров* культ куртуазной любви; их поэзию отличает изысканность поэтических приемов и богатство метрических форм. В творчестве Лентини в 1220-е рождается форма *сонета*. Поэты С.ш. писали на местном сицилийском диалекте: они хотели выработать норму литературного итальянского языка, что смог сделать позднее только Данте на основе флорентийского диалекта. *А.Н.*

СКАЗ — повествование от лица персонажа-рассказчика. При этом «чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция, необходимая ему для ведения рассказа» (Бахтин, 89). Таков С. у Н.С.Лескова. Рассказчик может быть и простой композиционной заменой автора-повествователя, как у И.С.Тургенева («Первая любовь», 1860), без *стилизации* чужой манеры рассказывания. В отечественном литературоведении проблему С. рассмотрел Б.М.Эйхенбаум («Как сделана «Шинель» Гоголя», 1919).

Лит.: *Виноградов В.В.* Проблема сказа в стилистике (1925) // Он же. О языке художественной прозы. М., 1980; *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского (1929) // Он же. Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2.

СКА́ЗКА — вид фольклорной прозы, известный у всех народов. В отличие от несказочной прозы (*преданий*, *легенд*, *быличек*) С. воспринимались как «нарочитая и поэтическая фикция» (Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 87). Содержание С. не вписано в реальное пространство и время, однако они сохраняли жизненное правдоподобие, наполнялись правдивыми бытовыми деталями. Развлекательный характер не противоречил выражению сочувствия к беззащитным и невинно гонимым. С. отражают исторические и природные условия жизни каждого народа; в то же время сюжетные типы большинства С. интернациональны. В основе С. всегда лежит антитеза между мечтой и действительностью, которая получает полное, но утопическое разрешение. Персонажи С. контрастно распределяются по полюсам добра и зла (их эстетическим выражением становится прекрасное и безобразное). Сюжет С. строго последователен, однолинеен, развивается вокруг главного героя, победа которого обязательна. Герои С., внутренне статичные образы-типы, полностью зависят от своей сюжетной роли, раскрываются в действии: С. максимально используют время как художественный фактор, выражая этим свою эпическую сущность. Устойчивая повторяемость однотипных персонажей позволяла контаминировать сюжеты. С. обладают предельно ясной *композицией*, специфика которой определяется членением сюжета на мотивы — «простейшие повествовательные единицы» (Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 500). В композиции С. развит принцип повтора. Кумулятивные С. накапливают цепочки из вариаций одного и того же мотива с приращением нового звена: а+(а+в)+(а+в+с)... («Терем мухи»). Другой тип композиции — линейная повторяемость мотива: а + в + с... Таковы С. для детей («Коза-дереза») и ряд анекдотических С. («Набитый дураю»). «Маятниковый» повтор развивается в «дурную бесконечность» («Журавль и цапля»). В более сложных С. (напр., волшебных) мотивы имеют разное содержание и располагаются в порядке, позволяющем выразить общую идею сюжета. Его главный структурный признак — центральный мотив, соответствующий *кульминации* (напр., бой со змеем). Другие мотивы по отношению к сюжету являются закрепленными, слабо закрепленными или свободными. Мотивы могут излагаться как лаконично, так и в развернутом виде; могут трижды повторяться в сюжете (бой с 3-, 6-, 9-головым змеем). В.Я.Пропп разложил мотив на составляющие его элементы, особо выделив сюжетно необходимые действия персонажей С. — функции. Он пришел к выводу, что сюжеты волшебных С. основаны на одинаковом наборе и последовательности функций.

С. — это система жанров и жанровых разновидностей. Вопрос об их выделении должен решаться конкретно, с учетом национальной специфики, а также исторического состояния фольклора как художественной системы. Предпосылкой создания С. было разложение первобытнообщинного строя и упадок мифологического мировоззрения, когда религиозно-магическое содержание обрядов и мифов эволюционировало в поэтическую форму С. У всех народов существовали ранние формы С. (близкие *мифам*) и более поздние, классические. Классический период в развитии С. означал «самоосознание» жанров, их отмежевание от др. повествовательных форм, в конечном счете — разрушение архаичного синкретизма. Типологический характер имеют следующие жанры классического фольклора: С. о животных, волшебные и бытовые.

В мировом фольклоре известно ок. 140 сюжетов С. о животных, в русском — 119, причем значительная их часть оригинальна («Лиса-повитуха», «Кот, петух и лиса», «Терем мухи»). Если у народов Севера, Африки, Латинской Америки С. о животных распространены широко, то у русских они составляют ок. 10% репертуара С. У многих народов на формирование этого жанра оказали влияние архаичные мифы о зооморфных культурных героях, вместе с тем в С. о животных отражен быт древних охотников (загонная яма, обман зверя). При этом применяется фантастический прием наделения зверей речью и разумом, а человек выступает как равноправный участник событий. У многих народов мира популярны комические С. о животных, где в качестве хитрецов выступают заяц, лиса, паук, черепаха, койот. Часть русских С. о животных, связанных со смехом, натуралистическими подробностями и грубым эротизмом, предназначалась

исключительно для мужской аудитории и фактически перешла в группу анекдотических С. В 18 в. под влиянием переводных басен Эзопа в русских С. о животных заметно усилилась сатирическая струя, появилась тема социального обличения.

Волшебные (мифические, чудесные, фантастические) С. основаны на чудесном вымысле: их герой — молодой человек — прежде чем вступить в брак, должен преодолеть испытания, соприкоснуться с разнообразными чудесными силами. Две трети сюжетов волшебных С. являются международными. Всего учтено 225 сюжетов и сюжетообразующих мотивов этого жанра, в русском фольклоре наиболее популярны «Победитель змея», «Бой на калиновом мосту»; «Три подземных царства», «Смерть Кащея в яйце», «Чудесное бегство», «Звериное молоко», «Мачеха и падчерица», «Сивко-Бурко», «Конек-горбунок», «Незнайка», «Волшебное кольцо». Исторические корни волшебных С. восходят к раннему земледельческому периоду, на что указывают отчетливые следы мифологических культов солнца, земли, воды. С. трансформировали и более древние, тотемные представления: сюжеты о супруге-тотеме, о тотемах-прародителях. Чудесными помощниками героя являются конь, корова и другие животные, некогда тотемы. Чудесные предметы восходят к фетишизму (дубинка, жерновки). Перевоплощения персонажей С. связаны с мифологическим представлением о единстве и бессмертии живых существ. Волшебная С. — одна из самых крупных повествовательных форм классического фольклора. Ее сюжеты сохраняют единообразие композиции: путешествие героя в «иное царство», приобретение там сказочных ценностей и чудесной невесты; возвращение в «свое царство». Генетически это связано с обрядами инициации, заключавшимися в испытаниях посвящаемого, якобы посещавшего загробный мир. К мифологическим представлениям восходят образы чудесных противников сказочного героя: Змей, Кащей Бессмертный, Баба Яга (на архаичную амбивалентность которой указывают многие сюжеты, где Яга выступает не противником, а помощником). Исключительно универсальный характер имеет сюжет о похищении женщины змеем (драконом) — т.наз. «основной сюжет». Он разработан в разных фольклорных жанрах почти всеми народами в разные исторические эпохи и связан с некогда реальными жертвоприношениями женщин. С. выразили исторически прогрессивное стремление преодолеть этот обычай, их главная тема — освобождение женщины. Жанровая форма волшебных С. определилась довольно поздно, после распада родового общества. Их социально-бытовой основой оказались противоречия между членами патриархальной семьи. Новый конфликт (семейный) напластовался на древний (мифологический). Героем стал невинно гонимый член семьи (младший брат, младшая сестра, падчерица), появилась группа его реальных противников (старшие братья, старшие сестры, мачеха). Два конфликта разной исторической глубины соединились в рамках одного жанра благодаря образу главного героя, который во всех своих модификациях (богатырь, дурачок, царевич) сочетал мифологические и реальные признаки.

В основе вымысла бытовых С. лежат не чудеса, а действительность, народный повседневный быт. Их события разворачиваются в одном, условно реальном пространстве. Эстетика бытовых С. требует необычного, неожиданного, внезапного развития действия. Фантастические образы (чёрт, Горе), появляющиеся иногда в бытовых С., нужны только для того, чтобы выявить реальный жизненный конфликт. Сюжет развивается благодаря столкновению героя не с волшебными силами, а со сложными жизненными обстоятельствами, из которых он выходит невредимым благодаря неожиданной удаче или собственной изворотливости. Бытовые С. образуют самостоятельный подвид, в котором выделяются два жанра: С. анекдотические и новеллистические. Анекдотические С. (сатирические, сатирико-комические) — это веселый фарс, логика развития их сюжета — логика смеха. В них использовались приемы реалистического *гротеска*, реализованной *метафоры*, пародирования. Конфликт анекдотических С. построен на одурачивании, тип главного героя — глупец или прикидывающийся простаком плут. Выделяют анекдотические С. о ловком воре, ловких и удачливых отгадчиках, шутах, глупцах, злых женах, хозяине и работнике, попах, суде и судьях. Жанр оформлялся в период разложения родового строя параллельно С. волшебным и независимо от них, своеобразие его историзма определялось столкновением эпохи родового единства с новым миропорядком сословно-классового общества (распространенные у всех народов С. о ловком воре опирались на древние имущественные отношения). В известном нам виде анекдотические С. сложились в средние века, впитав поздние сословные противоречия. В Европе многие их сюжеты входили в сборники *фацеций*, *шванков*, *фаблио*, были связаны с демократической литературой средневекового города. Под влиянием литературы формировался и поздний жанр новеллистических С., которые внесли в повествовательный фольклор новое качество: интерес к внутреннему миру человека. Их тематика — личная жизнь, конфликт — поколебленные основы феодального быта. Герои связаны любовными или родственными отношениями. Основные сюжетные группы: о женитьбе или замужестве («Приметы царевны»), об испытании женщин («Спор о верности жены»), о разбойниках («Жених-разбойник»), о предсказанной судьбе («Марко Богатый»). Многие сюжеты — «бродячие» (см. *Бродячие сюжеты*), разрабатывавшиеся у разных народов. В русском фольклоре бытовые С. составляют более половины С. репертуара. Сюжетов анекдотических С. — 646, новеллистических — 137. Среди анекдотических много сюжетов, не известных другим народам. Отмеченные жанры не исчерпывают художественного многообразия фольклорных С. Так, у восточных славян еще выделяют С. авантюрные, богатырские, легендарные, солдатские. Особый тип представляют собой докучные С. («Про белого бычка») — короткие *пародии* на сказочное повествование.

В обогащении сказочного репертуара многих народов большую роль сыграла книга, которая способствовала круговороту устной и письменной повествовательной традиции. Т.Бенфей показал это на примере сборника басен и притч «Панчатантра», созданного в Индии в 3–4 вв. и через посредство персов (6 в.) и арабов (8 в.) ставшего достоянием всемирной литературы (Benfey Th. Das Pantschatantra. Leipzig, 1859). В 18 в. на французский, а с него на все европейские языки (и на русский) был переведен свод восточных С. «Тысяча и одна ночь», в результате эти народы начали рассказывать С. «Дух в бутылке», «Лампа Аладдина», «Два брата и сорок разбойников». В России уже с 16 в. печатались переводные *повести*, *притчи*, *ры-*

царские романы, становившиеся источником устных С. В 17 в. появились дешевые картинки для народа (лубок), которые со второй половины 18 в. выходили с текстами. Через лубок в русскую устную С. пришли сюжеты «Финист — ясный сокол», «Иван-царевич и серый волк», «Ёрш Ершович», «Шемякин суд».

С. содержат богатый материал для историков культуры. Возникновение фольклористики как научной дисциплины во многом было связано с изучением С. (см. *Мифологическая школа*, *Миграционная школа*). Сказковедение оформилось в 19–20 вв. в русле разных научных направлений: труды В. и Я.Гриммов, Бенфея, И.Больте (Германия), П.Себийо, Э.Коскена, Ж.Бедье, П.Сентива (Франция), А.Н.Афанасьева, А.Н.Веселовского, Проппа (Россия), а также ряда исследователей из других стран. Насущной задачей была выработка принципов международной систематизации С. Заметный вклад в ее решение внес финский ученый А.Аарне, который в 1910 создал «Указатель сказочных типов». В его основу он положил С. европейских народов, разделив их на следующие группы: С. о животных, собственно С. (волшебные, легендарные, новеллистические, об одураченном чёрте), анекдоты. В 1910 в Хельсинки была основана Международная федерация фольклористов (FFC), которая на протяжении нескольких десятилетий издает периодическую серию монографий и указателей типов С. разных народов. В 1928 американский фольклорист С.Томпсон совместно с Аарне создал многонациональный сводный «Указатель сказочных сюжетов». В 1929 был составлен русский «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне» Н.П.Андреева, а в 1979 по системе Аарне – Томпсона — «Сравнительный указатель сюжетов» восточнославянских сказок Л.Г.Барага, И.П.Березовского, К.П.Кабашникова, Н.В.Новикова. С 1957 в Берлине выходит в свет международный журнал исследователей фольклорной прозы «Fabula». С 1975 в Берлине и Нью-Йорке издается на немецком и английском языках многотомная «Энциклопедия сказок», основанная К.Ранке. На русском языке написаны многочисленные труды о С. и опубликованы: сборники С. народов бывшего СССР, серия «Сказки и мифы народов Востока», С. европейских, американских и др. народов. Важнейшие издания русских С.: сборники Афанасьева, И.А.Худякова, Д.Н.Садовникова, Н.Е.Ончукова, Д.К.Зеленина, братьев Б.М. и Ю.М.Соколовых, А.М.Смирнова. В 20 в. вышел ряд сборников, составленных из репертуара одного сказочника. (А.К.Барышниковой, И.Ф.Ковалёва, А.Н.Корольковой, Д.Асламова.). С 1990-х издается серия «Русские сказки Сибири и Дальнего Востока». Со времени появления письменной литературы С. привлекали внимание писателей, которые, используя их поэтику, а также темы, сюжеты, образы, прошли путь от переработок фольклорных С. до создания новых жанровых форм С. литературных (стихотворных и прозаических). С. для детей писали Х.К.Андерсен, В.Гауф, братья В. и Я.Гримм, Ш.Перро; С. для взрослых — Э.Т.А.Гофман, Э.А.По, О.Уайлд. В России разнообразные литературные С. создали В.А.Жуковский, А.С.Пушкин, В.И.Даль, П.П.Ершов, М.Е.Салтыков-Щедрин, А.Н.Толстой. К С. обращались художники, композиторы, драматурги, кинематографисты.

Лит.: *Веселовский А.Н.* Статьи о сказке (1868–1890) // Он же. Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16; *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки: Происхождение образа. М., 1958; *Померанцева Э.В.* Судьбы русской сказки. М., 1965; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М., 1969; *Он же.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996; *Новиков Н.В.* Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974; Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост.: Л.Г.Барag, И.П.Березовский, К.П.Кабашников, Н.В.Новиков. Л., 1979; *Крук И.И.*. Восточнославянские сказки о животных. Минск, 1989; *Зуева Т.В.* Волшебная сказка. М., 1993; *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994; *Корепова К.Е.* Русская лубочная сказка. Н.Новгород, 1999; *Bolte J., Polivka G.* Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Br. Grimm. Leipzig, 1913–32. Bd 1–5.

Т.В.Зуева

СКАЛЬД (исл. skáld — поэт) — в древней Исландии и Норвегии человек, владеющий мастерством слагать стихи. Поэзия С. (9–13 в.) — явление более позднее по сравнению с эддической поэзией. В отличие от эддических песен стихи С. всегда приписывались определенным авторам. Авторское самосознание С. было гораздо выше, чем у эпических певцов, однако оно распространялось только на форму. Отсюда характерное для С. стремление к изощренности стиля, приверженность сложным фигурам (*кеннингам* и *хейти*), трудным размерам и, как следствие — герметизм их поэзии. При этом даже в области формы поэзия С. является состязанием со своими предшественниками строго в рамках канона. Главным «учебником» по скальдическому искусству наряду с *сагами* стала «Младшая Эдда» (1222–25) Снорри Стурлусона. Основными жанрами С. были разнообразные хвалебные и хулительные песни. Самый знаменитый из С. — исландец Эгиль Скаллагримсон (10 в.), о котором рассказывается в «Саге об Эгиле».

Лит.: *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия // Он же. Древнескандинавская литература. М., 1979.

М.А.Абрамова

«СКАМА́НДР» (польск. Skamander — по названию бога троянской реки в «Илиаде» Гомера) — поэтическая группа, сложившаяся в Варшаве вокруг одноименного ежемесячника (1920–28, 1935–39) и еженедельника «Вядомости литерацке» (1924–39). Основное ядро группы составили К.Вежиньский, Я.Ивашкевич, Я.Лехонь, А.Слонимский, Ю.Тувим, с ним были связаны К.Иллакович, М.Ясножевская-Павликовская. «С.» не имели общей теоретической программы, ограничившись декларацией о свободном развитии каждого таланта, а также лозунгом «поэзия повседневности», поначалу обозначавшим оптимистическое, в духе витализма, восприятие авторами разнообразных, в первую очередь биологических, проявлений повседневной жизни. Позднее обращение к «повседневности» привело к появлению в поэзии «скамандритов», особенно у Тувима, нового лирического героя, т.наз. «простого человека» — рядового обывателя, городских мотивов, разговорного языка улицы, а также *иронии*, *сатиры*, абсурдного юмора (в высмеивании правящей клики и самодовольного мещанства). Несмотря на некоторые общие стремления, в «С.» с самого начала не было идейного и художественного единства, поэтому уже в 1930-е пути «скамандритов» расходятся. «С.» был наиболее значительным литературным объединением межвоенного периода, оказавшим значительное влияние на развитие польской поэзии в 20 в.

Лит.: *Stradecki J.* W kręgu «Skamandra». Warszawa, 1977; *Zacharska J.* «Skamander». Warszawa, 1977; «Skamander». Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich / Red. I.Opacki. Katowice, 1978.

В.А.Хорев

СКАНДИ́РОВАНИЕ (лат. scando — поднимаюсь) — декламационный прием — подчеркнутое выделение в произношении всех метрических признаков стиха (сильных мест — *иктов*, *цезур*, концевых пауз), напр. «Уте́шится́ — безмо́лвная́ печа́ль — — И ре́звая́ — заду́мае́тся ра́дость» (А.С.Пушкин). Употребляется обычно в целях педагогических, для облегчения распознавания *размеров стихотворных*. *М.Л.Гаспаров*

«СКВОЗЬ» (нем. Durch) — литературное объединение писателей-натуралистов, основанное в Берлине в 1886 Ц.Кюстером, Л.Бергом и Е.Вольфом. Участниками объединения были Х. и Я.Харт, Б.Вилле, А.Хольц, В.Больше, Я.Шлаф, Г.Гауптман и К.Хенкель. Основной задачей члены «С.» считали развитие теоретических оснований литературы *натурализма*. *Д.М.Новожилов*

«СКИТ» («Скит поэтов») — литературное объединение молодых русских поэтов (позднее и прозаиков) в Праге (1922–40). Его бессменным руководителем был А.Л.Бем. Предшественник — «Литературно-художественный кружок», основанный С.Рафальским и Н.Дзевановским, просуществовал всего несколько месяцев (конец 1921 — начало 1922). После переезда Бема в Прагу Рафальский пригласил его на собрание кружка. 26 февраля 1922 в одном из эмигрантских общежитий в Праге Бем прочитал доклад на тему «Творчество как вид активности». Этот день стал датой основания «Скита поэтов». После 1928 название постепенно модифицируется в «С.», что более соответствовало составу участников объединения, т.к. с самого начала в нем участвовали и прозаики, а в конце 1922 была основана, хотя и формально, прозаическая секция «Мастерская слова». Идею названия Бем объяснял стремлением объединения идти своим самостоятельным путем, сохраняя собственное творческое лицо, что вызвало на начальном этапе определенную замкнутость в характере его работы. Характер названия объединения отразился и во взаимоотношениях его членов: сами скитовцы шутливо называли себя «монахами», «монашками», «отцами». В записях заседаний Бем фигурирует как «отец-настоятель», гости и «друзья Скита» — «братья и клир». За все 19 лет существования объединения через него прошло около 50 человек, не считая гостей и «друзей С.», но, согласно сохранившемуся списку под названием «Четки», официальными членами стало только 36 участников. По бытовавшему в содружестве ритуалу «посвящения» скитовцы после тайного голосования и оглашения результатов потирали руки. Л.Гомолицкий, который жил в Варшаве, был заочным членом «Скита». Лишь несколько членов «С.» жили до конца своих дней в Чехии, остальные разъехались по разным странам Европы и Америки. Часть скитовцев вернулась в Советский Союз, многие из возвратившихся в СССР, в т.ч. и в прибалтийские страны, были репрессированы (А.Эйснер, Г.Хохлов, Б.Семёнов). *Л.Н.Белошевская*

«СКИ́ФЫ» — общественно-литературная группа, заявившая о себе двумя одноименными сборниками (1917 и 1918), политически тяготевшая к партии левых эсеров, но не формулировавшая никаких строгих предписаний для своих членов. В группу входили: А.Белый, С.А.Есенин, Н.А.Клюев, А.М.Ремизов, Е.И.Замятин, О.Д.Форш, М.М.Пришвин, П.В.Орешин, художник К.С.Петров-Водкин (автор художественного оформления сборников «Скифы» и марки одноименного книгоиздательства), писатели и деятели искусства и культуры, объединившиеся вокруг литературного критика и публициста Р.В.Иванова-Разумника. Создание группы относится к 1916, когда был в основном собран первый литературный сборник «Скифы», вышедший в 1917 после Февральской революции. Первое организационное «скифское» собрание состоялось в Петрограде на квартире прозаика и публициста С.Д.Мстиславского (см. об этом: Ремизов А.М. Взвихренная Русь), одного из редакторов (наряду с Ивановым-Разумником, Белым и А.И.Иванчиным-Писаревым) сборников «Скифы». В сборнике издания 1917 были опубликованы произведения Белого (главы из романа «Котик Летаев», стихи, статья «Жезл Аарона»), Есенина (поэмы «Марфа Посадница» и «Голубень»), а также В.Я.Брюсова, Клюева, Ремизова, Пришвина и др. Идеология «С.» базировалась на общественно-социологических построениях ее лидера Иванова-Разумника, который еще накануне первой мировой войны подошел к обоснованию идейно-максималистской позиции «скифства», своеобразного «почвенничества» с революционным уклоном, тесно связанного со взглядами А.И.Герцена, в т.ч. с его убеждением в невозможности приобрести духовную свободу без предшествующей ей политической и социальной революции. Общие контуры «скифства» были намечены Ивановым-Разумником в статье «Человек и культура (Дорожные мысли и впечатления)» (Заветы. 1912. № 6. Подпись: Скиф), в которой противопоставлялись понятия подлинной культуры и буржуазной цивилизации.

Своеобразным манифестом группы стало пронизанное романтическими революционными настроениями введение к первому сборнику «Скифы», написанное Мстиславским (глава первая) и Ивановым-Разумником (глава вторая), где уделом «мятущихся духовных скифов» провозглашалась «неудовлетворенность и непримиримость», а «проповеди тихого, умеренного приятия жизни, тихого, размеренного житейского горения» противопоставлялась «вечная революционность» исканий «непримиренного и непримиримого духа», «благоразумию» — «святое безумие». Главным врагом «С.» объявлялся «всесветный», «интернациональный», «вечный» «Мещанин», «бескрылый и серый», который «рядится в одежды Эллина, чтобы бороться со Скифом, но презирает обоих». Именно «Мещанин», «поклоняясь духу Компромисса», по мнению идеологов «скифства», «губит искусство — в эстетстве, науку — в схоластике, жизнь — в прозябании, революцию — в мелком реформаторстве». В разной степени «скифское» мироощущение Иванова-Разумника разделяли Белый, Блок, который, как отмечал в своих воспоминаниях Иванов-Разумник, только из-за отсутствия в Петрограде не примкнул к «С.» в 1916 (Иванов-Разумник. Вершины: Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923. С. 223–224), а также Есенин, Клюев, Ремизов и другие авторы сборников. «Скифская» идея, оказавшаяся близкой и символизму Блока и Белого, и мифотворчеству Ремизова, Есенина и Клюева, и «жизнетворчеству» Пришвина, и даже «беспочвенничеству» Л.Шестова, проявилась прежде всего в апологии русской стихии, духовного бунта как основы индивидуально-всеобщего творчества. Все «скифы» были едины во мнении, что революция — это начало нового мира, начало Царствия Божьего на земле, а ду-

ховный максимализм, катастрофизм и динамизм «скифства», соединившись с достижениями русской революции, должны открыть новый путь к «настоящему освобождению человечества, которое не удалось христианству».

Исследователи выделяют три периода в деятельности группы: первый, охватывающий подготовку к печати и публикацию сборников «Скифы» (1916–18); второй — сотрудничество с левоэсеровскими газетой «Знамя труда» и журналом «Наш путь» (1918–19); третий — участие членов группы в работе *Вольной философской ассоциации* (1919–24). Своеобразным продолжением «скифского» движения стали деятельность берлинского издательства «Скифы» (1920–25), а также направление русской эмигрантской мысли 1920–30-х «Евразийство». «С.» оказались в числе немногих, принявших Октябрьскую революцию, которую они восприняли в духе восточной стихии и «крестьянского социализма» с анархо-утопической окраской. Тем более, что политическая и общественная революция, по мнению «С.», должна была быть только шагом на пути к настоящей «скифской» духовной революции. В 1918 Иванов-Разумник являлся заведующим литературным отделом левоэсеровской газеты «Знамя труда» и редактором литературного отдела журнала «Наш путь». Здесь при его ближайшем содействии увидели свет главные «скифские» произведения Блока (поэма «Двенадцать», стихотворение «Скифы», статья «Интеллигенция и революция»), историческая концепция которого была основана на осознании всеобщего неблагополучия и убеждении в неизбежности катастрофического разрешения трагических противоречий, на ожидании стихийных очистительных перемен. Однако общественно-политическая позиция «С.», их культурное сотрудничество с силами, победившими в революции, все более нуждались в морально-философском оправдании выбора. Так, на страницах второго сборника «Скифы» (1918, вышел в конце 1917) центральное место занимала полемика Иванова-Разумника с опубликованным там же «Словом о погибели Русской земли» Ремизова. И если для Ремизова не существовало никакой высшей цели, способной оправдать царившее братоубийство, то Иванов-Разумник, сравнивая победу Октября с приходом благой вести, в статье «Две России» толковал неприятие революции как проявление душевной слабости, что стало важным мотивом «скифской» публицистики. Со временем же почти все «скифы» отошли от морального релятивизма. Белый уже в статье 1921 «Так говорит правда» прямо призывал к возврату к традиционным этическим ценностям.

Лит.: *Белоус В.Г.* «Скифское» или Трагедия «мировоззрительного» отношения к действительности // Звезда. 1991. № 10; Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре / Под ред. В.Г.Белоуса. СПб., 1996; *Hoffman S.* Scythian theory and literarure: 1917–1924 // Art, Society, Revolution, Russia. 1917–1921 / Ed. N.A.Nilsson. Stockholm, 1979; *Dobringer E.* Der Literaturkritiker R.V.Ivanov-Razumnik und sein Konzeption des Scythentums. München, 1991. *Г.Н.Воронцова*

СКОМОРО́Х — русский средневековой бродячий актер, одновременно автор большинства исполнявшихся им словесно-музыкальных и драматических произведений. Возникнув не позже середины 11 в., скоморошество достигло расцвета в 15–17 вв., а в 18 в. постепенно угасло. Репертуар С. включал шуточные песни, сценки, социальную сатиру — «глумы», исполняемые в масках и «скоморошьем платье» под аккомпанемент домры, волынки, бубна. Подвергались гонениям со стороны церкви; в 1648 и 1657 были изданы указы о запрещении скоморошества.

Лит.: *Белкин А.А.* Русские скоморохи. М., 1975.

СКОН, г л и м е н (англ. scon — придворный шут) — англосаксонский *менестрель* раннего *Средневековья*, профессиональный дружинный поэт в древней Англии, хранитель исторических преданий рода. С. был одним из приближенных вождя или короля, на пирах сидел у его ног и под звуки арфы исполнял старинные сказания. Король англосаксонского королевства Уэссекс Альфред Великий (9 в.), как рассказывает его биограф и современник Ассер, любил наслаждаться «саксонскими эпическими песнями», исполнявшимися С. В древнейшей англосаксонской поэме «Виксид» («Скиталец», 7 в.) повествуется о С., побывавшем у многих славных властителей. Жизнь придворного певца по имени Деор представлена в виде его лирического монолога в стихотворении «Сетование Деора» (8–9 в.). *А.Н.*

СКОРОГОВО́РКА — краткое народно-поэтическое произведение, построенное на *аллитерациях*; заключается в подборе слов, трудных для правильного произношения при быстром и многократном повторении всей фразы. Содержание С. обычно юмористическое: «Карл у Клары украл кораллы», «Колпак сшит не по-колпаковски, его надо переколпаковать», «На дворе трава, на траве — дрова, не руби дрова на траве двора».

«СКРИБЛЕ́РУСА КРУЖО́К» (англ. Scriblerus club) — литературный клуб английских писателей эпохи *Просвещения*, в который входили Александр Поуп, Джонатан Свифт, Джон Арбетнот (в доме которого в 1714 собирались члены клуба), Джон Гэй, Уильям Конгрив, Томас Парнелл и др., выступавшие против Дж.Аддисона и журналистов его лагеря. Основан в 1713 и назван по имени вымышленного любителя древностей Мартина Скриблеруса, немца из Мюнстера, который читал все книги, но не имел суждений о прочитанном. Цель «С.к.» — сатира на педантизм и лжеученость, воплощением которых являлся Скриблерус-Писака. По словам Поупа, членам кружка хотелось высмеять ложные вкусы, создав образ человека, который углубляется во все виды искусства и науки, но оказывается профаном в каждом из них (аналогом в русской литературе выступает отчасти Козьма Прутков). Плодом деятельности «С.к.» стали «Мемуары Мартина Скриблеруса», написанные в основном Арбетнотом и изданные (т. 1) в 1741, уже после его смерти. Имя «Мартин Скриблерус» иногда использовали в качестве псевдонимов Поуп и Дж.Крабб в своих ранних поэмах. К замыслам, возникшим в «С.к.», восходят третья книга «Путешествий Гулливера» (1726) Свифта и «Дунсиада» (1728) Поупа. *А.Н.*

СЛАВЯНОФИ́ЛЬСТВО — направление в общественной, литературной и философской мысли России середины 19 в. Основные идеологи С. — А.С.Хомяков, И.В.Киреевский, К.С. и И.С.Аксаковы, Ю.Ф.Самарин. Вокруг этих людей сложился литературно-философский кружок, который своей целью ставил выработку основных начал самобытного национального («православно-славянского») мировоззрения. С. идейно сформировалось в спорах с *западничеством*, и было радикально

оппозиционно революционным и либеральным идеям последнего.

Предвосхищением С. в 1820-е в Москве был кружок «*Любомудров*», куда вместе с писателем В.Ф.Одоевским и поэтом Д.В.Веневитиновым входили будущие славянофилы И.Киреевский и А.И.Кошелев. Интерес к философии Шеллинга, идеализация национального прошлого, оппозиция просветительским (в смысле идейного течения) принципам утилитаризма, рационализма и эмпиризма, стремление к построению мировоззренческой основы русской культуры на этических, эстетических и религиозных началах, критика европейской цивилизации, осознание миссионерской роли России — это то, что связывает С. с его романтическими корнями. Шеллингом были во многом инициированы духовные искания славянофилов. Согласно теории немецкого мыслителя, народ, чтобы иметь право на историческое значение, должен выполнять самостоятельную миссию, нести в себе часть той истины, которая досталась ему со времен первобытной цельности человечества. Шеллинг отказался от доминирующей роли рационализма в философии и перенес акцент на эстетическое и мифологическое освоение действительности. Близки славянофилам оказались также философия сердца Б.Паскаля и размышления Г.Стефенса о единстве науки и религии. Вторым источником С. являлось наследие отцов Православной Церкви (восточная *патристика*). Славянофилы большое внимание уделяли мистико-аскетической традиции православия (или исихазму, понимаемому в широком смысле слова), которая имеет своим содержанием умную молитву, а целью — достижение духовного видения. Творцами данной традиции были Симеон Новый Богослов, Максим Исповедник, Исаак Сирин и др. С. идейно оформилось в 1839, когда Хомяков в салоне А.П.Елагиной прочитал доклад «О старом и новом». Киреевский откликнулся статьей «В ответ А.С.Хомякову», которая не предназначалась для печати (опубл. 1861). Оба эти документа стали для С. программными. С. не представляет собой философской школы, однако, авторов доктрины объединяют общие предпосылки творчества: убеждение в том, что базисом человеческой культуры является религиозная вера, которая формирует народные обычаи, искусство, литературу, науку. Славянофилы шли от Православия к народу, а не наоборот: «Иван Васильевич Киреевский... точно обратился от философии к Православию, но не вследствие стараний добиться сближения с русским народом, а путем строго научного искания истины, путем философского анализа систем западноевропейской философии, и также вследствие живого, почти случайного столкновения с некоторыми проявлениями русской религиозной жизни» (И.С.Аксаков. Письмо к издателю по поводу предыдущей статьи, 1873). В православном миросозерцании славянофилы выделяли два отличительных принципа. Первый — принцип цельности духа, гармоничного единства всех способностей человека на основе веры. Эту концепцию разрабатывал на протяжении всей своей жизни Киреевский. Второй — принцип *соборности*, предполагающий гармоничное единство Церкви во множестве ее членов. Разрабатывая учение о соборности, Хомяков имел в виду свободную общность людей, которая пребывает в единомыслии веры и взаимной любви. Истинная соборность может быть только в Церкви, вместе с тем «соборность подразумевает оцерковление социальной жизни. Общество, чтобы стать соборным, должно восстановить атрибуты первохристианской апостольской Церкви начала новой эры» (Благова, 67–68). Принципу цельности духа славянофилы противопоставляли западный рационализм, который видит в рассудке единственный верный инструмент познания, а в конечном итоге ведет к духовной раздробленности и утилитаризму. Принципу соборности в С. противополагается западный индивидуализм. Славянофилы ратовали за сохранение народных корней, из которых должна вырасти высшая образованность нации, и резко критиковали психологию бездумного заимствования.

Киреевский первый распознал народность в поэзии А.С.Пушкина: «Мало быть поэтом, чтобы быть народным: надобно быть воопитанным, так сказать, в средоточии жизни своего народа, разделять надежды своего отечества, его стремление, его утраты, — словом, жить его жизнию и выражать его невольно, выражая себя» (И.В.Киреевский. Нечто о характере поэзии Пушкина, 1828). П.В.Киреевский, младший брат И.В.Киреевского, был собирателем русских народных песен; его сборник вышел в 1860–74 в 10 т. Близким к славянофилам был поэт Н.М.Языков, который в 1844 обрушился на западников с гневным посланием «К не нашим». В кружок славянофилов входил историк-архивист Д.А.Валуев, издавший в 1845 «Сборник исторических и статистических сведений о России и народах ей единоверных», одно из первых в России серьезных исследований о славянстве. Первым печатным изданием славянофилов был журнал «Московский сборник», который в 1852 закрыли сразу после выхода первого номера за статью И.Киреевского «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России». Обвинения министра народного просвещения касались того, что автор статьи не отдает должной справедливости реформам Петра I, высказывает мысли о чуждости западного просвещения, которые не соответствуют видам правительства и доводит до опасной крайности понятие народности. Всем славянофилам было предписано печататься только с особого согласия Главного управления цензуры. Ограничение было снято лишь в 1856, и тогда стал регулярно выходить журнал «Русская беседа» (1856–60). В 1861–65 И.С.Аксаков издавал газету «День». В историко-культурной перспективе С. трансформировалось в *почвенничество* и панславизм.

Лит.: *Градовский А.Д.* Первые славянофилы // Он же. Национальный вопрос в истории и литературе. СПб., 1873; *Миллер О.Ф.* Основы учения первоначальных славянофилов // Русская мысль. 1880. № 1, 3; *Барсуков Н.П.* Жизнь и труды Погодина. СПб., 1888–1910. Т. 1–22; *Киреев А.А.* Славянофильство и национализм. СПб., 1890; *Максимович Г.А.* Учение первых славянофилов. Киев, 1907; Славянофильство и западничество: Консервативная и либеральная утопия в работах Анджея Валицкого. М., 1991–1992. Вып. 1–2; *Благова Т.И.* Родоначальники славянофильства. А.С.Хомяков и И.В.Киреевский. М., 1995; *Walicki A.* The Slavophile controversy: History of a conservative utopia on nineteenth-century Russian thought. Oxford, 1975.

А.В.Гвоздев

СЛЁЗНАЯ КОМЕ́ДИЯ см. *Комедия слезная.*

СЛОВАРИ́ И ЭНЦИКЛОПЕ́ДИИ ЛИТЕРАТУ́РНЫЕ (греч. enkyklopaideia — обучение по всему кругу знаний) — издания справочного характера, включающие биобиблиографические очерки о писателях, литературоведах, критиках (а также философах, культурологах, эстетиках, занимавшихся вопросами истории и теории литературы),

описание литературных явлений и процессов, разъяснение литературоведческих терминов и категорий литературного процесса. Могут называться также лексиконами, путеводителями, гидами, вademекумами, тезаурусами; статьи в таких изданиях располагаются по алфавитному или алфавитно-тематическому принципу. Основные типы С. и э.л.: универсальные (включают творческие портреты писателей, критиков, литературоведов, обзоры национальных литератур и раскрытие литературоведческих понятий и терминов — «Краткая литературная энциклопедия»: В 9 т. М., 1962–78), биографические (биобиблиографические), посвященные описанию жизненного и творческого пути писателей, часто принадлежащих к определенному периоду или национальной культуре («Словарь русских писателей XVIII века» / Под ред. А.М.Панченко. Л., 1988–99. Вып. 1–2, издание продолжается; «Русские писатели. 1800–1917» / Под ред. П.А.Николаева. М., 1989–1999. Т. 1–4, издание продолжается), терминологические («Словарь литературоведческих терминов» Л.И.Тимофеева и С.В.Тураева. М., 1974), персональные («Лермонтовская энциклопедия» / Под ред. В.А.Мануйлова. М., 1981), проблемно-тематические серии «Энциклопедий литературных героев» по русской и зарубежным литературам, региональные («Писатели русского зарубежья» / Под ред. А.Н.Николюкина. М., 1997). Энциклопедические издания могут дифференцироваться также по читательскому адресу (детская или взрослая аудитория, специалисты или широкая публика), цели (краткая справка или полное представление о предмете) и характеру подготовки издания (коллегиальному или индивидуальному).

Истоки С. и э.л. традиционно возводят к труду древнегреческого поэта и грамматика эпохи эллинизма Каллимаха «Таблицы тех, кто прославился во всех областях знания, и того, что они написали» (3 в. до н.э.). Издание литературных С. и э.л. началось с эпохи *Возрождения*; среди наиболее известных в настоящее время — итальянский «Словарь современных писателей» (1879) А.де Губернатиса, словари французских писателей Ж.Малиньяна (1971) и немецкой литературы (1949–58) В.Коша, итальянский «Литературный словарь Бомпиани» (1947–52, дополнительные тома — 1964–66); «Киндлеровский литературный лексикон», изданный в Швейцарии в 1970–74, «Литературный Брокгауз» в 3 т. (1988), лексиконы мировой литературы Геро фон Вильперта (Германия), а также одной из старейших английских книгоиздательских фирм «Кэссела»; литературоведческие лексиконы немецкой фирмы Й.Метцлера. Среди многочисленных кратких и полных персональных энциклопедий выделяются посвященные Данте, У.Шекспиру, И.В.Гёте, Ф.Кафке, М.А.Булгакову и др. Давняя и прочная традиция издания С. и э.л.существует также в Китае, Японии, странах Востока.

Среди отечественных С. и э.л. 19–20 вв. заслуживают упоминания «Словарь древней и новой поэзии» (СПб., 1821. Ч. 1–3) Н.Ф.Остолопова, «Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России» (Киев, 1845. Т. 1–2) Е.А.Болховитинова (митрополита Евгения), незавершенные фундаментальные справочники С.А.Венгерова (в т.ч. «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. От начала русской образованности до наших дней». СПб., 1886–1904. Т. 1–6; 2-е изд. 1915–18, Т. 1–2; Он же. «Источники словаря русских писателей». 1900–17. Т. 1–4; «Русская поэзия». 1893–1901. Вып. 1–7), «Литературная энциклопедия» под ред. В.М.Фриче, затем А.В.Луначарского (Т. 1–9, 11, 1929–39; Т. 10. Мюнхен, 1991), биобиблиографические многотомные справочники «Русские советские писатели. Прозаики» (Л., 1959–72. Т. 1–7) и «Русские советские писатели. Поэты» (1977–98. Т. 1–21, издание продолжается), «Литературный энциклопедический словарь» (М., 1987), «Русские писатели. XX век» в 2 ч. под ред. Н.Н.Скатова (М., 1998), «Писатели современной эпохи» под ред. Б.П.Козьмина, Н.А.Богомолова (М., 1992–95. Т. 1–2), «Русские писатели 20 века» под ред. П.А.Николаева (М., 2000). Современной русской литературе посвящены также «Словарь русской литературы» под ред. В.Терраса, изданный в 1985 на английском языке в США; «Лексикон русской литературы XX века» В.Казака, изданный на немецком (1992) и русском (1996) языках.

Лит.: *Кауфман И.М.* Русские биографические и биобиблиографические словари. 2-е изд. М., 1955; *Кандель Б.Л.* Путеводитель по иностранным библиографиям и справочникам по литературоведению и художественной литературе. Л., 1959; *Он же.* Библиография русских библиографий по зарубежной художественной литературе и литературоведению. Л., 1962; *Якушева Г.В.* Концепция русской и советской литературы в энциклопедиях Запада // Освобождение от догм: История русской литературы: Состояние и пути изучения: В 2 т. М., 1997. Т. 2; *Она же.* Пушкин в энциклопедиях Запада: (XX век) // Вестник МГУ. Сер. Филол. 2000. № 5; Biographical dictionaries and related works / Ed. Slocum R.B. Detroit, 1967; *Lenz W.* Kleine Geschichte Grosser Lexika. 3. Aufl. Gütersloh, 1980.

Г.В.Якушева

СЛО́ВО — 1. В Древней Руси название произведения, относящегося к эпидиктическому (торжественному) красноречию (см. *Проповедь*); 2. Лексема, используемая в названии ряда древнерусских литературных памятников («Слово» Даниила Заточника, «Слово о полку Игореве», «Слово о погибели Русской земли», «Слово о житии великого князя Дмитрия Ивановича...»), но не являющаяся жестко закрепленным жанровым определением (что можно допустить в случае со «Словом о полку Игореве» и «Словом о погибели Русской земли...», которые исследователи относят к одному жанру), в основном употребляемая в жанрово-нейтральном значении «произведение» или «сочинение». *О.В.Гладкова*

СЛОВОРАЗДЕ́Л — междусловная граница (пауза) в речи художественной, важный элемент строения *стиха*: строки: «Весна, весна! пора любви» и «Обманы, сплетни, кольца, слезы» (обе А.С.Пушкина) тождественны по расположению ударений и не тождественны по расположению С. и оттого звучат очень различно (в первой строке С. подчеркивают стопоразделы, во второй — сглаживают их). Обычно самые сильные С. в стихе приходятся на строфоразделы, потом на стихоразделы, потом на *цезуры*, потом на начальную, потом на конечную часть стиха; нарушение этой иерархии ощущается как выразительный прием. В поэзии 20 в. сравнительная сила С. иногда задается графическими приемами («лесенка» В.В.Маяковского и т.п.). *М.Л.Гаспаров*

СЛОГ см. *Стихосложение*.

СМЕХ — специфическая форма культуры: поведенческая, мимическая и словесная реакция на жизненные явления и ситуации; в ее основе — акт духовного преодоления разнообразных внешних и внутренних границ (игра различиями своего и чужого и смена связанных с ними

точек зрения, по Жан Полю). В частности, речь идет о нарушении разнообразных запретов. Антиподы С. — страх и серьезность, напротив, утверждают всевозможные нормы и запреты в качестве необходимого условия существования культуры. В системе идей М.М.Бахтина С. — мировосприятие *Средневековья* и *Возрождения*, восходящее к *мифу* и *ритуалу* и в дальнейшей истории культуры почти утраченное. Поэтому в центре внимания ученого — именно С., но не категория *комического*, характерная для классической эстетики (ее антипод вовсе не «серьезное», а трагическое) и охватывающая, по его мнению, лишь исторически поздние и разрозненные явления, которые не могли сохранить прежний подлинный смысл вне рамок единой народной смеховой культуры. Отсюда и предпочтение слова «смеховой». Наоборот, с точки зрения классической эстетики, Бахтин создал «теорию комического», одна из заслуг которой — «оправдание» той особой «области смешного, которая носит название грубой комики» (Манн Ю.В. Карнавал и его окрестности // ВЛ. 1995. Вып. 1. С, 154).

В основе «смеховой» концепции мира — идея «народного (или родового) тела» и «веселого телесного избытка», избытка плодородия и роста. Она выражается в системе образов «гротескного реализма», т.е. образов «неготового тела» с характерным акцентированием «телесного низа», в разнородных «словесных смеховых произведениях» (в частности, в *пародиях*), а также в множестве проникнутых этой образностью внеофициальных форм праздничного публичного поведения и высказывания (карнавальное действо, народный театр, фамильярно-площадной жест и слово). Все эти формы — обрядово-зрелищные, словесно-смеховые и, наконец, формы и жанры фамильярно-площадной речи образуют в своей совокупности «карнавальную культуру». Специфические черты средневекового и ренессансного С. — всенародность и праздничность как универсальность и даже космичность, отсутствие разделения на субъект и объект осмеяния (С. направлен на самих смеющихся, в карнавале «нет рампы»), амбивалентность — одновременно умерщвляющий и возрождающий характер (С. «хоронит», но могила отождествляется с рождающим лоном, осмеяние приобщает к бессмертному «родовому телу»). По Бахтину, средневековый С., будучи проявлением мифологического субстрата народной культуры (и в первую очередь — атрибутом идеи-образа «родового тела»), в то же время воплощает особую — критическую и вместе с тем возрождающую, обновляющую — реакцию этой культуры на исторически сложившуюся «отвлеченную духовность» (т.е. на определенную тенденцию культуры христианской). Многовековая стабильность средневековой культуры и особенно ее кратковременный высший расцвет в эпоху Возрождения были связаны для Бахтина с ролью смеха в обеспечении ее равновесия и целостности. Этот аспект концепции ученого связан с общеевропейским кризисом христианской этики рубежа 19–20 вв., отразившимся в книгах Ф.Ницше «Антихристианин» (1888, опубл. в 1906) и В.В.Розанова «Темный лик» и «Люди лунного света» (оба 1911), а также в ряде работ З.Фрейда, из которых непосредственно с проблемой смеха связано исследование «Остроумие в его отношении к бессознательному» (1905, рус. пер. 1925). Идеи Бахтина о стабилизирующей роли С. в средневековой культуре получили продолжение в исследованиях Д.С.Лихачева, А.М.Панченко, где показано, что средневековый, в частности, древнерусский С., будучи направлен в первую очередь на самих смеющихся (или являясь, по М.И.Стеблин-Каменскому, вообще «ненаправленным»), вполне уживается с положительным отношением к высшим религиозным ценностям.

Лит.: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Пропп В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре: (По поводу сказки о Несмеяне) // Он же. Фольклор и действительность: Избр. статьи. М., 1976; *Он же.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976; *Стеблин-Каменский М.И.* Апология смеха // Он же. Историческая поэтика. Л., 1978; *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984; *Пинский Л.Е.* Комическое // Он же. Магистральный сюжет. М., 1989; *Тамарченко Н.Д.* М.Бахтин и В.Розанов: (идея «родового тела» и кризис христианской этики на рубеже XIX–XX вв.) // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995; Das Komische / Hrsg. W.Preisendanz, R.Warning. München, 1976. *Н.Д.Тамарченко*

«СМОГ» (аббревиатура: «Смелость. Мысль. Образ. Глубина»; иронически расшифровывается как «Самое Молодое Общество Гениев») — литературная группа, основанная в 1964 В.Д.Алейниковым (р.1946) вместе с Л.Г.Губановым (1946–83) и Ю.М.Кублановским (р. 1947). Единственный манифест «С.», написанный Губановым, — «Чу!» (1964). «С.» противостоял поэтическому безвременью и был ориентирован на поиски «потока бессознания», апеллирующего к подсознательному. Потому так важна была форма, облекающая художественное содержание. Лидеры «С.» использовали «имитативную» поэтику как «способ самосохранения внутри упомянутого потока» (Величанский, 241), но каждый самоопределялся в том, что именно он избрал предметом имитации. Губанов имитировал экстравагантность визуальных образов, идущих от эпатажных интонаций С.Есенина; у Кублановского «поток бессознания» имитировал исповедальную лирику; для Алейникова были важны поиски «имитации» в содержании самого звука. За период существования с 1964 по 1968 публикаций «С.» практически не было, за исключением подборки в «Гранях» (1966. № 61). Печатный бум «С.» начался в 1990 публикацией трех книг Алейникова: «Путешествие памяти Рембо» (стихи, 1965–66), «Отзвуки праздника» (стихи, 1969–73), «Звезда Островитян» (стихи, 1979–80). Публикация сборника «Избранное» (Вашингтон, 1981) Кублановского посужила причиной его эмиграции в 1982. Первая публикация подборки стихов Кублановского в «Огоньке» после возвращения в 1989 (№ 6) позволила А.Вознесенскому представить его как «значимую фигуру русского зарубежья». К группе «С.» были близки поэты Аркадий Пахомов, Владимир Батшев, Алена Басилова, прозаик Саша Соколов, художник Николай Недбайло, историк, критик Вадим Делоне, искусствовед Михаил Соколов.

Лит.: *Величанский А.* Грядущий благовест // НЛО. 1996. № 20; *Сергеенко В.* «...И всех надо помнить...»: Субъективные заметки о СМОГе и СМОГистах // НЛО. 1996. № 20. Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. С.Б.Джимбинов. М., 2000. *О.В.Быстрова*

СОБО́РНОСТЬ — религиозно-философская категория, имманентная русской литературе и культуре. Является одним из четырех атрибутов Церкви, принятых на Втором Вселенском Соборе (381) и входящих в Никейский «Символ Веры» (325). Однако в русской религиозной философии именно С. понимается как «душа Православия» (Булгаков С.Н. Православие. М., 1991. С. 145). Постепенно С. осознается как формула, выражающая само ядро православной религиозности: «Одно

это слово содержит в себе целое исповедание веры» (Хомяков А.С. Полн. собр. соч. Прага, 1867. Т. 2. С. 282). Хомяков же определил С. как «единство... органическое, живое начало которого есть Божественная благодать взаимной любви (Там же. С. 101). Так, по мысли П.А.Флоренского, нарушение линейной перспективы изображения в русских иконах («обратная перспектива») свидетельствует именно о глубинной С., стоящей за таким видением мира, поскольку являет собой «собирание точек зрения и утверждает, тем самым, объективно сущее» и «вечное» (Флоренский П.А. Соч. М., 1990. Т. 2. С. 343–344). Ту же С. философ находит в многоголосии русской песни, где единство достигается внутренним взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками (Там же. С. 30), а также в русском философствовании. По мысли М.М.Пришвина, С. «есть лишь результат более утонченной личности» (Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1986. Т. 8. С. 33). Отсюда совершенно особое отношение к личности Другого, поскольку личность Другого так или иначе отражает лик Бога. С., основываясь на утверждении «Ты еси» (Вяч.Иванов), в равной мере противостоит индивидуализму «я» и коллективному, утверждающему безличное «мы».

В «Слове о Законе и Благодати» митрополита Илариона автор последовательно разграничивает приверженность Закону и обретение Благодати. В этом разграничении можно увидеть «ключ» к пониманию С., поскольку благодать «не один из атрибутов, но самый источник С., ее онтологическая предпосылка и конститутивный принцип» (Хоружий, 23). Действие Благодати митрополит Иларион относит не только к отдельной личности, но и к народу в целом, одновременно в этом тексте наличествует и вектор духовности, ограничивающий позднейшие произвольные манипуляции с толкованием С. Закон, основанный на несвободном подчинении необходимости, находится за пределами С. Это означает, что попытки свести С. к позднейшему «тоталитаризму» неосновательны. Несвободное подчинение (рабство) противоположно идее С. Оппозиция Закона и Благодати проходит через всю историю православной культуры в России. С. выражает новый принцип человеческого единения — не безличное равенство перед лицом Закона, но благодатное единство людей во Христе. Актуализация С. при конкретной литературоведческой *интерпретации* русской классики позволяет приоткрыть ее духовный подтекст. Проясняется вселенское ликование в финале «Слова о полку Игореве», когда торжествует весь православный мир. Для автора отказ князя Игоря от начальной богоборческой позиции (невнимание к знамению), спасение им души иерархически важнее земной военной неудачи и достойно итогового прославления. Вселенская здравица живому князю Игорю и почившей дружине — совершенно будто бы неуместная после одинокого возвращения героя — как бы воскрешает и полк Игорев, поскольку для Бога нет мертвых. В древнерусской словесности С. проявляется эксплицитно. Русская литература Нового времени чаще всего рассматривается как продукт светской культуры, однако сами границы между светским и духовным могут пониматься не только как разделяющие, но и как соединяющие различные явления национальной жизни в их существенном единстве. В данном контексте понимания актуализируется православный строй русской национальной культуры, который только еще начинает осваиваться гуманитарными дисциплинами.

В поэтике Ф.М.Достоевского особо значима оппозиция права и благодати, представляющая собой продолжение древнерусского противопоставления Закона и Благодати. Истинная вина Раскольникова не столько в том, что он совершил убийство, т.е. правовое преступление, но в том, что он лишился благодати, выпал из соборного единения людей, противопоставил себя другим в своей «гордости сатанинской», самовольно пытаясь определить «ценность» своей и чужой жизни. В художественном мире Достоевского доминирует представление о соборной вине и соборном спасении. Финал «Братьев Карамазовых» представляет собой изображение такого всечеловеческого братства, которое, как и видение Алешей «Каны Галилейской», манифестирует православный *архетип* торжествующего пасхального воскресения, отличающийся представлением о благодатной основе соборного единения, преодолевающего физическую смерть отдельной личности. Бахтинская концепция *полифонии* онтологически родственна идее православной С. и вряд ли может быть адекватно воспринята без учета этого родства. Расцвет русской светской культуры *Серебряного века* был стимулирован во многом именно «русским религиозным возрождением». При этом понятие С. активно использовалось не только представителями «нового религиозного сознания», но и эстетикой *символизма* в качестве одной из центральных категорий, однако теургическая С. в истолковании символистов кардинально отличается от С. православной, проявляющей себя в русской литературе 19 в. Для Вяч. Иванова истоком С. являются дионисийские оргии с их круговыми чашами, поэтому можно говорить о трансформации православной С. в эстетике символизма, о замене ее иным теургическим началом, связанным с традициями тамплиерства, масонства, розенкрейцерства. Но это уже вторая в истории русской литературы попытка трансформации С. — после прокатолической доминанты в эстетике русского *барокко* 17 в. — на столь же болезненном для русской культуры переходе от *Средневековья* к Новому времени. Религиозный вектор советской литературы, направляемый доктриной коллективизма и верой, противоположной христианской, определяется третьим этапом трансформации С.

Лит.: *Хоружий С.С.* После перерыва: Пути русской философии. СПб., 1994; *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. *И.А.Есаулов*

СОБРА́НИЯ РУ́ССКИХ И ФРАНЦУ́ЗСКИХ ПИСА́ТЕЛЕЙ проходили в Париже в 1929–30. Организация С.р.и ф.п. была связана с попыткой установления контактов с французскими литераторами и преодоления изоляции русских писателей в эмиграции. С русской стороны инициаторами создания франко-русской студии были молодой поэт и журналист, один из редакторов парижского журнала «Новый дом» В.Б.Фохт и писательница Н.Д.Городецкая; с французской — Робер Себастьен и редакции журналов «France et Monde» и «Cahiers de la Quanzaine». В Собраниях принимали участие русские литераторы старшего и молодого поколений, философы, общественные и религиозные деятели. Среди них были Г.В.Адамович, М.А.Алданов, Г.И.Алексинский, Н.Н.Берберова, Н.А.Бердяев, И.А.Бунин, В.В.Вейдле, Б.П.Вышеславцев, Г.И.Газданов, И.Н.Голенищев-Кутузов, А.Ф.Даманская, Б.К.Зайцев, К.И.Зайцев, Н.К.Кульман, И.В.де Манциарли, Ю.Л.Сазонова, М.Л.Слоним, Т.Л.Сухотина-Толстая, Н.А.Тэффи, М.И.Цветаева, М.О.Цетлин

и др. Французская сторона была представлена литературными именами: Александр Арну, Жорж Бернанос, Андре Бюклер, Поль Валери, Луи Жиле, Леон Пьер Кент, Пробюс Корреар, Бенжамен Кремье, Андре Мальро, Марсель Соваж, Андре Терив, Станислас Фюме, критик Рене Лалу, поэт Эмиль Люц, редактор журнала «Cahiers de l'étoile» Бланше и др. Собеседования, включавшие в себя чтение докладов и их последующее обсуждение, были публичными и собирали, помимо непосредственных участников, большое число слушателей. Как правило, выступали два содокладчика — с русской и французской стороны. Темы собеседований посвящались русским и французским писателям, а также современному состоянию литературы, взаимовлиянию русской и французской литератур. Отчеты о первых четырех собраниях были опубликованы по-французски в издательстве «Cahiers de la Quinzaine»: Sebastien R., Vogt W. Rencontres, soirées franco-russes des 29 octobre 1929 — 29 novembre 1929 — 18 décembre 1929 — 28 janvier 1930. P., 1930. *Т.Л.Воронина*

СОБЫ́ТИЕ — перемещение персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт), через границу, разделяющую части или сферы изображенного мира в пространстве и времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее, а также столкновение персонажа с препятствием. По мысли Гегеля, необходимо «сначала установить различие между тем, что просто происходит, и определенным действием, которое в эпическом произведении принимает форму С. Просто происходящим можно назвáть уже внешнюю сторону и реальность всякого человеческого действия, что не требует еще осуществления особенной цели, и вообще любое внешнее изменение в облике и явлении того, что существует. Если молния убивает человека, то это всего лишь внешнее происшествие, тогда как в завоевании вражеского города заключено нечто большее, а именно исполнение намеченной цели» (Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1971. Т. 3. С. 470). Следовательно, речь идет об изменении сюжетной ситуации в результате собственной активности персонажа (путешествие, новая оценка мира) или «активности» обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические перемены). С., наряду с ситуацией, — важнейший элемент сюжета литературного произведения. С этой точки зрения, сюжет — ряд С. и одновременно — последовательность «частных» ситуаций. В отличие от ситуации, С. — обозначение динамического начала сюжета, т.е. выражение конфликта, либо временного, как в эпике, либо постоянного, как в драме. Понятие С., как и понятие ситуации, лежит в основе определений не только *сюжета*, но и *мотива*.

Лит.: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.

Н.Д.Тамарченко

СОВЕ́ТСКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — обозначение многонациональной литературы СССР. Понятие возникло в конце 1920-х в связи с подготовкой к празднованию 10-летия советской власти (На литературном посту. 1927. № 20). В 1928 был издан первый «Краткий курс советской литературы: Конспект-тезисы» (автор М.Г.Майзель). Термин С.л. утвердился к Первому съезду советских писателей (1934).

Лит.: История советской многонациональной литературы: В 6 т. М., 1970–74. Т. 1–6.

СОВРЕМЕ́ННАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — подвижный термин, который до недавнего времени означал *всемирную литературу* после второй мировой воины; в более узком смысле — литература последних десятилетий, в России — после распада СССР.

СОДЕРЖА́НИЕ см. *Форма и содержание*.

СОИЗМЕРИ́МОСТЬ см. *Изометрия*.

СОЛЕЦИ́ЗМ (греч. soloikismos, от назв. г. Солы, греч. колонии в Малой Азии, жители которой нечисто говорили по-аттически) — неправильный языковой оборот как элемент стиля (обычно — «низкого»): употребление нелитературного слова (варваризм, диалектизм, вульгаризм) или сочетания слов (*плеоназм, эналлага, анаколуф*). Сочетания слов могут рассматриваться как частный случай морфолого-синтаксических фигур (см. *Фигуры* стилистические). Граница между С. и собственно фигурами соответствует разнице между ощущением «неправильности» и ощущением «выделенности», т.е. очень зыбка. Собственно фигуры в отличие от С. используются обычно для создания высокого стиля. *М.Л.Гаспаров*

СОНЕ́Т (ит. sonetto, от прованс. sonet — песенка) — твердая стихотворная форма (см. *Твердые формы*): стихотворение из 14 строк, образующих два *катрена* (на две рифмы) и два *терцета* (на две или три рифмы), чаще всего во «французской» последовательности abba abba ccd eed (ccd ede) или «итальянской» — abba abba cde dcd (или cde cde); среди различных отклонений от этих канонических форм (дополнительные строки в «С. с *кодой*», иной порядок рифм и пр.) наиболее известен «английский С.» — abab cdcd efef gg. Рекомендовались, но не стали всеобщими и некоторые «правила» для содержания С.: *строфы* должны кончаться точками, слова — не повторяться, последнее слово — быть «ключевым», четыре строфы соотноситься как тезис — развитие — антитезис — синтез или как завязка — развитие — кульминация — развязка и пр.

С. возник в Италии в 13 в. на основе строфы *канцоны*, упрощенной под влиянием строфики народных песен; широкую популярность получил благодаря Ф.Петрарке, став одной из основной форм итальянской лирики 15–18 вв., из итальянской поэзии в 16 в. переходит в испанскую, португальскую, французскую, английскую поэзию, в 17 в. — в немецкую, в 18 в. — в русскую поэзию (В.К.Тредиаковский); в эпоху *классицизма* и *Просвещения* менее употребителен; в эпоху *романтизма* и *символизма* оживает вновь, преимущественно в немецких, английских и отчасти славянских литературах как жанр философской, описательной и любовной лирики (У.Вордсворт, А.Мицкевич, Я.Коллар, А.А.Григорьев, Ш.Бодлер, Ж.М.де Эредиа, Р.М.Рильке, В.Я.Брюсов, Вяч.Иванов и др.). В русской поэзии 20 в. интересны опыты И.Л.Сельвинского с *венком сонетов*.

Лит.: Русский сонет. XVIII — начало XX в. / Сост., послесл. В.С.Совалина. М., 1986. *Schlütter H.J., Borgmeier R., Wittschier H.W.* Sonett. Stuttgart, 1979. *М.Л.Гаспаров*

«41°» («Компания 41°»; «Университет 41°») — русское литературно-художественное содружество футуристического направления, действовавшее в Тифлисе в 1917–20. Основными участниками группы и инициаторами создания объединения были поэты и литера-

торы: Илья Зданевич, Алексей Кручёных, Игорь Терентьев, Николай Чернявский, художник Кирилл Зданевич. Группа заявила о себе в октябре — ноябре 1917, первоначально приняв название «Синдикат футуристов». В феврале 1918 было провозглашено образование содружества «41°» с одноименным издательством при нем. Своим происхождением название «41°» обязано географическому положению города Тифлиса — 41° северной широты. Но для самих участников содружества — футуристов, придававших большое значение «слову как таковому», «самовитому слову» — важным представлялся и многозначный подтекст такого названия, весь ассоциативно-омонимический смысловой ряд, инициируемый им: высокий градус творческой активности, энергии; высшая, кризисная температура человеческого тела на грани бреда, сумасшествия, самой жизни; крепость алкогольного напитка. Группа «41°» проповедовала принципы футуризма (русского кубофутуризма), представляя одно из его наиболее радикальных, «левых», художественно-эстетических проявлений. В литературной, поэтической практике это означало заумный язык, обращение к бессознательному, эксцентричность, абсурдизм, рисунок и игру словом и шрифтом. Важную организующую и пропагандистскую роль для содружества играло литературно-музыкальное кабаре, оборудованное в небольшом подвале дома Зданевичей на Головинском (Руставели) проспекте. Получив сначала название «Студия поэтов», оно вскоре было переименовано в «Фантастический кабачок». Здесь встречались русские, грузинские, армянские поэты, художники, актеры, проходили дискуссии. Открылся и своеобразный лекторий — «футур-всеучбище (университет) 41°». Группа «41°» оставалась открытой для широких контактов со многими деятелями как близких, так и иных творческих взглядов, проживавших или приезжавших в Тифлис. С группой сотрудничали поэты Т.Вечорка, Н.Васильева, Ю.Деген, В.Каменский, В.Катанян, А.Чачиков, Г.Шайкевич, армянский поэт-футурист Кара-Дервиш (А.М.Гаджан), драматург и режиссер Н.Евреинов, грузинские поэты объединения «Голубые роги» — Г.Робакидзе, Т.Табидзе, П.Яшвили, художники Н.Гончарова, С.Валишевский, А.Бажбеук-Меликов, Л.Гудиашвили, ученый-искусствовед Д.Гордеев. В «Фантастическом кабачке» выступала актриса театра миниатюр С.Г.Мельникова, ставшая своеобразной «музой футуристов». Под маркой тифлисского издательства «41°» вышло более десятка книг (брошюр) Кручёных, Терентьева, И.Зданевича. Выпущена газета «41°» (Тифлис. 1919. 14–20 июля; вышел единственный номер с манифестом группы). Событием стал выход литературно-художественного альманаха «Софии Георгиевне Мельниковой — Фантастический кабачок» (Тифлис: 41°, 1919), где были представлены работы не только всех участников группы «41°», но и многих примыкавших к объединению поэтов, литераторов, художников. Среди лекций, читавшихся и обсуждавшихся в «всеучбище — университете 41°»: Кручёных: «Тайные пороки академиков», «Азеф — Иуда — Хлебников», «Буква как таковая», «Любовное приключение Маяковского»; И.Зданевич: «Об итальянском футуризме», «О заплетающихся языках Ф.Тютчева и В.Брюсова», «Лорнет Доди Бурлюка»; Терентьев: «Грамматика заумного языка», «А.Кручёных — грандиозарь», «Трактат о сплошном неприличии» и др. Многие тексты, апробированные в дискуссиях «Фантастического кабачка», были затем опубликованы авторами.

В 1920, ввиду отъезда основных участников, тифлисское содружество «41°» прекратило свою деятельность. Уехавший в Баку Кручёных выпустил там (1920), а затем и в Москве (1921–23) несколько книг-брошюр под маркой издательства «41°». Переселившийся к 1921 во Францию Илья Зданевич, взявший псевдоним Ильязд, стал одним из организаторов группы *«Через»*, а в 1923 и 1930 опубликовал две книги, обозначив в выходных данных — «Париж: Издательство 41 градус». В 1940-х он вновь воссоздал в Париже издательство «41°», в котором вышло несколько книг, оформленных художниками П.Пикассо, А.Дереном, А.Матиссом, Ф.Леже, Л.Сюрважем, М.Шагалом.

Лит.: *А.[Брюсов В.]* <Рец.> «Софии Георгиевне Мельниковой». Тифлис, 1919 // Художественное слово. М., 1921. № 2; *Терентьев И.* Леф Закавказья: (Компания 41°) // ЛЕФ. М., 1923. № 2; *Васильев И.Е.* Русский литературный авангард начала XX века: (группа «41°»). Екатеринбург, 1995; Поэзия русского футуризма / Сост. В.Н.Альфонсов, С.Р.Красицкий. СПб., 1999; *Никольская Т.Л.* «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М., 2000; L'Avanguardia a Tiflis / Eds. L.Magarotto, M.Marzaduri, G.Pagni Cesa. Venezia, 1982. *В.Н.Дядичев*

СОТИ́ (фр. sotie от sot — дурак) — жанр средневековой светской драматургии во Франции, восходящий к традициям карнавального праздника дураков и *священной пародии*. Расцвет С. — 15–16 вв. Являлся жанром сниженным, комическим. Основные персонажи С. — дураки. С. обычно разыгрывались перед *мистерией* или *моралите*; они близки *фарсу*, однако отличаются от него большей степенью символичности персонажей и содержания, наличием элементов фантастики, большей склонностью к *сатире*, а не к *комическому*.

Лит.: *Мурашкинцева Е.Д.* Средневековый театр: Основные жанры комической драмы // Суфлер. М. 1993. № 4; *Ardeu H.* Fool's play: A study of satire in the sottie. Cambridge, 1980. *М.А.Абрамова*

СОФИ́СТИКА (греч. sophisme — рассуждение, основанное на преднамеренном нарушении законов логики) — учение, возникшее в среде софистов. Первоначально в Древней Греции софистами называли людей, сведущих в той или иной области знания, в т.ч. легендарных «семерых мудрецов». Состав их со временем менялся, но неизменно включал в себя Фалеса и Солона Афинского (оба — 6 в. до н.э.), прославившихся этическими сентенциями (*гномами*) — правилами жизненной мудрости, отличавшимися от близких им по жанру фольклорных *пословиц* ярко выраженной авторской позицией («ничего слишком» Солона), а также Писистрата, правителя Афин в 6 в. до н.э., знаменитого своими хозяйственными и культурными достижениями и стремлением к справедливости. Софисты — платные учителя философии, красноречия, математики и других наук. В их среде возникла т.наз. С. первая (вторая половина 5 в. — первая половина 4 в. до н.э.). Ее создатели и приверженцы (Протагор, ок. 480 — ок. 410 до н.э.; Горгий, ок. 483–375 до н.э.; Гиппий, вторая половина 5 в. до н.э.) — авторы многочисленных *диалогов* (чей взгляд на мир и нравственные принципы земного бытия отличались крайним релятивизмом) считали своей задачей научить человека «мыслить и говорить» и с помощью риторики выстраивали «убедительную речь» с самой парадоксальной цепью доказательств — формально (логически) правильных, но по сути абсурдных. Скептический рационализм софистов был сходен с учениями Аристотеля и Сократа в том,

что именно человек признавался «мерой всех вещей». Сократ, выступавший (как и его ученик Платон) с критикой морального нигилизма и глубинной безосновности софистов, был в качестве одного из них высмеян в комедии Аристофана «Облака» (423 до н.э.).

Истоки С. второй (С. новой) восходят к эпохе эллинизма (3–2 вв. до н.э.), когда актуальным для культурного развития явилось обращение к греческой философии и литературе 6–4 вв. до н.э. и начали развиваться «ученая поэзия», малый эпос («эпиллий»), направления *азианизма* (3 в. до н.э.) и *аттикизма* («аттицизма», 2 в. до н.э.). Окончательно формируется к началу 2 в. н.э. С. вторая стремилась обобщить опыт античной риторики, возродить традиционную эллинскую культуру слова; в ее русле, наряду с парадным красноречием (Аристид, 2 в.; Либаний, или Ливаний, 314 — ок. 393), культивировались как «малые» жанры (описание статуй, картин), так и определяющие для позднеантичной эпохи: диалоги, в т.ч. прозванного позднее «Вольтером своего времени» Лукиана (ок. 120–200 н.э.), романы (Лонга, 2–3 вв. и Гелиодора, 3 или 4 в.), исторические сочинения (Плутарха, ок. 46 — ок. 127). Приверженцы С. второй были запечатлены в энциклопедическом труде Афинея (3 в.) — *симпосионе* «Пирующие софисты» (предположительно состоял из 30 книг, дошло 15), где по образцу «Пира» Платона изображены софисты, излагающие свои взгляды на пиру у богатого римлянина. Некоторые исследователи выделяют т.наз. позднюю С. (4 в.), обусловленную последним этапом борьбы язычества против христианства (Либаний, Юлиан Отступник). Следы влияния С. второй можно обнаружить в ранневизантийской литературе (Иоанн Дамаскин, Либаний, Иоанн Златоуст).

Лит.: *Gomperz H.* Sophistik und Rhetorik. Stuttgart, 1965.

Г.В.Якушева

СОЦИАЛИСТИ́ЧЕСКИЙ РЕАЛИ́ЗМ — творческий метод литературы и искусства 20 в., познавательная сфера которого ограничивалась и регламентировалась задачей отражать процессы переустройства мира в свете коммунистического идеала и марксистско-ленинской идеологии. С.р. — основной официально (на государственном уровне) признанный метод *советской литературы* и искусства, цель которого — запечатлеть этапы строительства советского социалистического общества и его «движения к коммунизму». В течение полувека существования во всех развитых литературах мира С.р. стремился занять ведущее положение в художественной жизни эпохи, противопоставляя свои (якобы единственно верные) эстетические принципы (*принцип партийности*, народность, исторический оптимизм, социалистический гуманизм, интернационализм) всем иным идейно-художественным принципам.

Отечественная теория С.р. берет начало с «Основ позитивной эстетики» (1904) А.В.Луначарского, где искусство ориентируется не на сущее, а на должное, и творчество приравнивается к идеологии. В 1909 Луначарский один из первых назвал повесть «Мать» (1906–07) и пьесу «Враги» (1906) М.Горького «серьезными работами социального типа», «знаменательными произведениями, значение которых в развитии пролетарского искусства когда-нибудь учтется» (Литературный распад. СПб., 1909. Кн. 2. С. 88). Критик первый привлек внимание к ленинскому принципу партийности как определяющему в строительстве социалистической культуры (статья «Ленин» // Литературная энциклопедия. М., 1932. Т. 6). Термин «С.р.» впервые появился в передовой статье «Литературной газеты» от 23 мая 1932 (автор И.М.Гронский). И.В.Сталин повторил его на встрече с писателями у Горького 26 октября того же года, и с этого момента понятие получило широкое распространение. В феврале 1933 Луначарский в докладе о задачах советской драматургии подчеркивал, что С.р. «насквозь отдается борьбе, он весь насквозь — строитель, он уверен в коммунистическом будущем человечества, верит в силы пролетариата, его партии и вождей» (Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. М., 1958. С. 239). На Первом всесоюзном съезде советских писателей (1934) своеобразие метода С.р. обосновывали А.А.Жданов, Н.И.Бухарин, Горький и А.А.Фадеев. Политическую составляющую советской литературы акцентировал Бухарин, который указывал, что С.р. «отличается от просто-реализма тем, что он в центре внимания неизбежно ставит изображение строительства социализма, борьбы пролетариата, нового человека и всех многосложных «связей и опосредований» великого исторического процесса современности... Стилевые особенности, отличающие социалистический реализм от буржуазного... ближайшим образом связаны с содержанием материала и целеустремлений волевого порядка, диктуемого классовой позицией пролетариата» (Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографич. отчет. М., 1934. С. 501). Фадеев поддерживал высказанную раньше Горьким мысль о том, что в отличие от «старого реализма — критического... наш, социалистический, реализм — утверждающий (с. 233). Речь Жданова, его формулировки: «изображать действительность в ее революционном развитии»; «при этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма» (с. 4), — легли в основу определения С.р., данного в Уставе Союза советских писателей. Программным явилось и его утверждение, что «революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть» С.р. (там же). В преддверии съезда, узаконившего термин, поиски его определяющих принципов квалифицировались как «Борьба за метод» — под таким названием в 1931 вышел один из сборников рапповцев. В 1934 была опубликована книга «В спорах о методе» (с подзаголовком «Сборник статей о социалистическом реализме»). В 1920-х шли дискуссии о художественном методе пролетарской литературы между теоретиками *Пролеткульта*, *РАПП*, *ЛЕФа*, *ОПОЯЗа*. Пафосом борьбы были «насквозь» пронизаны выдвигавшиеся теории «живого человека» и «производственного» искусства, «учебы у классиков», «социального заказа». Острые споры продолжалась в 1930-х (о языке, о формализме), в 1940–50-х (главным образом в связи с «теорией» бесконфликтности, проблемой типического, «положительного героя»). Характерно, что дискуссии по тем или иным вопросам «художественной платформы» часто касались политики, были связаны с проблемами эстетизации идеологии, с обоснованием авторитаризма, тоталитаризма в культуре. Десятилетия длился спор о том, как соотносятся романтизм и реализм в социалистическом искусстве. С одной стороны, речь шла о романтике как «научно обоснованной мечте о будущем» (в этом качестве романтику на определенном этапе стал подменять «исторический оптимизм»), с другой — предпринима-

лись попытки выделить особый метод или стилевое течение «социалистического романтизма» со своими познавательными возможностями. Эта тенденция (обозначенная еще Горьким и Луначарским) вела к преодолению стилевой монотонности и к более объемной трактовке сущности С.р. в 1960-х.

Стремление к расширению понятия С.р. (а вместе с тем и к «расшатыванию» теории метода) обозначилось в отечественном литературоведении (под влиянием аналогичных процессов в зарубежной литературе и критике) на Всесоюзном совещании по вопросам С.р. (1959): И.И.Анисимов подчеркнул свойственную эстетической концепции метода «большую гибкость» и «широту», что диктовалось стремлением преодолеть догматические постулаты (ВЛ. 1959. № 6. С. 90). В 1966 в ИМЛИ проходила конференция «Актуальные проблемы социалистического реализма» (см. одноименный сборник — М., 1969). Активная апологетика С.р. одними докладчиками, критико-реалистического «типа творчества» — другими, романтического — третьими, интеллектульного — четвертыми, — свидетельствовала о явном стремлении раздвинуть рамки представлений о литературе социалистической эпохи. Отечественная теоретическая мысль находилась в поисках «широкой формулировки творческого метода» как «исторически открытой системы» (Д.Ф.Марков). Итоговая дискуссия развернулась в конце 1980-х (ЛГ. 1988. 13 апр., 25 мая, 20 июня, 1 сент.). К этому времени был окончательно утрачен авторитет уставного определения (оно стало ассоциироваться с догматизмом, некомпетентным руководством в сфере искусства, диктатом сталинщины в литературе — «заказным», государственным, «казарменным» реализмом). Опираясь на реальные тенденции развития отечественной литературы, современные критики считают вполне правомерным говорить о С.р. как о конкретно-историческом этапе, художественном направлении в литературе и искусстве 1920–50-х. К С.р. относили В.В.Маяковского, Горького, Л.Леонова, Фадеева, М.А.Шолохова, Ф.В.Гладкова, В.П.Катаева, М.С.Шагинян, Н.А.Островского, В.В.Вишневского, Н.Ф.Погодина и др. Новая ситуация возникла в литературе второй половины 1950-х на волне XX съезда партии, заметно подточившего основы тоталитаризма и авторитарности. Из социалистических канонов «выламывалась» русская *«деревенская проза»*, изображавшая крестьянскую жизнь не в ее «революционном развитии», а напротив, в условиях социального насилия и деформации; литература рассказывала и страшную правду о войне, разрушая миф о казенной героике и оптимизме; по-иному предстали в литературе гражданская война и многие эпизоды отечественной истории. Дольше всех цеплялась за догматы С.р. «производственная проза». Важная роль в наступлении на сталинское наследство принадлежит в 1980-е т.наз. «задержанной», или «реабилитированной», литературе — не опубликованным в свое время произведениям А.П.Платонова, М.А.Булгакова, А.А.Ахматовой, Б.Л.Пастернака, В.С.Гроссмана, А.Т.Твардовского, А.А.Бека, Б.А.Можаева, В.И.Белова, М.Ф.Шатрова, Ю.В.Трифонова, В.Ф.Тендрякова, Ю.О.Домбровского, В.Т.Шаламова, А.И.Приставкина и др. Разоблачению С.р. способствовал отечественный *концептуализм* (соц-арт). Хотя С.р. «исчез как официальная доктрина с крушением Государства, частью идеологической системы которого он являлся», этот феномен остается в центре исследований, рассматривающих его «как составной элемент советской цивилизации», — полагает парижский журнал «Revue des études slaves» (P.,1998. № 4. P. 909). Популярный на Западе ход мыслей — попытка связать истоки С.р. с авангардом, как и стремление обосновать сосуществование двух тенденций в истории советской литературы: «тоталитарной» и «ревизионистской».

Лит.: Генезис социалистического реализма в странах Запада / Ред. Т.В.Балашова и др. М., 1965; Проблемы художественной формы социалистического реализма / Ред. Н.К.Гей и др. М., 1971. Т. 1–2; *Голубков М.М.* Утраченные альтернативы. М., 1992; *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // ВЛ. 1992. Вып. 1; *Добренко Е.* Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993; Знакомый незнакомец: Социалистический реализм как историко-культурная проблема. М., 1995; Соцреалистический канон: Сб. статей / Ред. Х.Гюнтер, Е.Добренко. СПб., 2000; *Robin R.* Le réalisme socialiste: Une estétique impossible. P., 1986; Socialist realism without shores / Ed. T.Lahusen, E.Добренко. Darham; L., 1997; *Aucouturier M.* Le réalisme socialiste. P., 1998. *А.А.Ревякина*

СОЦИОЛОГИ́ЧЕСКИЙ МЕ́ТОД см. *Марксистское литературоведение.*

СОЮ́З МОЛОДЫ́Х ПИСА́ТЕЛЕЙ И ПОЭ́ТОВ — создан в Париже в 1925 на одном из поэтических вечеров в кафе Ла Болле с целью объединения разрозненных писательских сил младшего поколения «первой волны» русских эмигрантов. Инициаторы и организаторы — Ю.К.Терапиано, Д.Кнут, А.П.Ладинский, В.А.Мамченко. В январе 1925 С.м.п. и п. (в декабре 1931 переименован в *Объединение писателей и поэтов*) был зарегистрирован и обосновался в доме № 79 по улице Данфер-Рошро. Первым председателем Союза стал Терапиано (впоследствии председателями избирались Ладинский, Ю.Б.Софиев, Ю.В.Мандельштам, В.А.Смоленский, Ю.Фельзен, Л.Ф.Зуров). При С.м.п. и п. был создан Клуб молодых литераторов. Свои страницы для публикации произведений молодых поэтов и прозаиков предоставлял сборник «Перекресток» (1930. № 1–2). В конце 1920-х и 30-х молодая эмигрантская литература Парижа начинает приобретать все большую известность и влияние. Журнал «Современные записки», эмигрантские газеты Парижа помещают рецензии почти на все выходящие книги молодых писателей. Литературному признанию всемерно содействовал журнал «Числа», который, по словам П.Пильского, напомнил «о судьбе неприюченной и забытой литературной молодости, забитой в темный угол молчания, общего невнимания, равнодушия редакторов. Казалось, что это — обреченное поколение. Оно бы и стало бы обреченным, многие бы не увидели своих строк в печати: эти имена спасены «Числами» (Оцуп Н.А. Современники. Париж, 1961. С. 121).Творческая деятельность Союза оборвалась с началом фашистской оккупации Франции в 1940. *Л.Г.Голубева*

«СОЮ́З РО́ЩИ», Гёттингенский союз поэтов «Гёттингенская роща» (нем. Hainbund) — поэтический кружок, основанный студентами Гёттингенского университета И.Г.Фоссом, Л.К.Г.Хёлти, И.М.Миллером в 1772. К кружку примкнули также братья Х. и Ф.Л.Штольберги, И.А.Лейзевитц, Г.А.Бюргер, М.Клаудиус. Поэтическим идеалом для «С.р.» был Ф.Г.Клопшток, чья ода «Холм и роща» (1771), противопоставившая «ахейскому холму» античной поэзии «тевтонскую рощу» как метафорическое урочище германских бардов, дала имя кружку. Анти-

рационалистическая направленность «С.р.» имела более мягкий и спокойный характер, нежели в движении *«Бури и натиска»*; сентименталистские настроения — культ дружбы, мечтательно-восторженная любовь к природе и родине нашли выражение в малых лирических формах: небольших *одах*, *песнях*, стихотворениях, нередко окрашенных в тона *идиллии* и имитирующих фольклорную безыскусность. Главное достижение «С.р.» — создание литературной *баллады* на основе исторической народной песни (особенно «Ленора», 1773, Бюргера). Большинство произведений поэтов напечатаны в гёттингенском «Альманахе муз» (1770–1804). «С.р.» постепенно, по мере завершения участниками учебы в университете, распадался после 1775.

Лит.: *Prutz R.E.* Der Göttinger Dichterbund. Bern, 1970. *А.М.*

СОЮ́З РУ́ССКИХ ЖУРНАЛИ́СТОВ И ЛИТЕРА́ТОРОВ В ГЕРМА́НИИ был организован 9 сентября 1920 в Берлине. Под председательством И.В.Гессена прошло учредительное собрание, утвержден устав Союза, проведены выборы в правление и в ревизионную комиссию. 12 октября 1920 состоялось первое заседание правления Союза, его председателем был избран Гессен, секретарем Б.С.Оречкин, казначеем В.Я.Назимов. Гессен занимал должность председателя с октября 1920 по февраль 1924, затем в разное время Союз возглавляли А.А.Яблоновский, Ю.И.Айхенвальд, В.М.Зензинов, С.П.Мельгунов, В.Е.Татаринов, А.А.Боголепов и др. Основные цели Союза определял пункт первый устава: «а) объединение работников русской печати; б) охрана их профессиональных интересов; в) материальная помощь нуждающимся членам Союза» (РГАЛИ. Ф. 2227. Оп. 1. Ед. хр. 216). Правление Союза всеми возможными способами оказывало русским журналистам и литераторам материальную и правовую поддержку, принимало участие в их трудоустройстве, в ходатайстве о въезде в Германию писателей-эмигрантов (по ходатайству правления германское правительство разрешило въезд эмигрировавшему из России А.М.Ремизову в сентябре 1921). На первых заседаниях обсуждался вопрос о создании в Берлине русской кооперативной типографии, обеспечивающей издание литературных трудов сочленов. Был разработан устав кассы взаимопомощи Союза. Считая необходимым утверждение своего правового статуса, руководство Союза обратилось к германским властям с просьбой узаконить устав «Профессионального Союза русских журналистов и литераторов в Германии». В марте 1921 устав был утвержден (Руль. 1921. 2 марта). Обсуждались вопросы охраны авторских прав членов Союза, участия его представителей в Совете русских благотворительных организаций, учреждаемых при миссии российского общества Красного Креста в Берлине, в русском третейском суде. По инициативе Союза была учреждена берлинская секция Всероссийского союза работников печати (27 января 1923).

20 ноября 1920 в Союзе состоялся первый литературный вечер, посвященный памяти Л.Н.Толстого. Толстовские торжества явились значительным событием в культурной жизни Берлина, в них приняли участие, кроме представителей русской общественности, президент рейхстага Лебе, депутаты рейхстага, члены германского правительства. Значительным событием в жизни Союза явился Первый зарубежный съезд русских писателей и журналистов, открывшийся в Белграде 25 сентября 1928. Боголепов выступил с докладом, в котором обосновал идею создания объединения всех существующих зарубежных организаций русских писателей и журналистов с последующим его вхождением в международную федерацию журналистов. С приходом Гитлера к власти деятельность Союза становится все менее интенсивной. В печати сведения о деятельности Союза обрываются в 1933. Но, как свидетельствуют архивные данные, Союз продолжал функционировать и в 1934–35. В РГАЛИ (Ф. 2227) сохранились сведения о проведении вечера совместно с Русским академическим союзом (декабрь 1934), а также выборов правления (июль 1935). *Л.Г.Голубева*

СОЮ́З РУ́ССКИХ ПИСА́ТЕЛЕЙ И ЖУРНАЛИ́СТОВ В ПАРИ́ЖЕ создан в июле 1920 в (до декабря 1922 — Союз русских литераторов и журналистов). На первом организационном заседании было выбрано правление в составе А.Н.Толстого, М.Л.Гольдштейна, С.Л.Полякова (Литовцева), Б.С.Мирского и др. Первым председателем Союза избран И.А.Бунин. В октябре того же года был принят устав Союза. С 1921 Союз возглавил П.Н.Милюков, в течение многих лет почти бессменным его председателем. Функции секретаря Союза многие годы исполнял В.Ф.Зеелер. Ежегодно производилось переизбрание правления Союза, которое постоянно пополнялось новыми членами. В правление Союза за время его существования входили также А.А.Яблоновский, К.Д.Бальмонт, В.Ф.Булгаков, А.И.Куприн, М.Л.Слоним, С.И.Варшавский, С.Я. Эфрон, Б.К.Зайцев, И.С.Шмелев, М.А.Алданов, Дон-Аминадо, Н.А.Тэффи, Саша Черный, К.И.Зайцев, В.В.Руднев и др. Бунин 24 ноября 1933 был избран почетным членом Союза. 25 сентября 1928 в Белграде открылся Первый зарубежный съезд русских писателей и журналистов. Парижская делегация на съезде была самой многочисленной. На съезде был утвержден проект организации Зарубежного союза русских писателей и журналистов, состоящего из местных союзов (Парижского, Берлинского, Варшавского, Белградского, Пражского). Органы управления — съезд Союза, совет Союза, президиум совета, правление Союза. Председателем совета был избран член правления парижского Союза писателей и журналистов — Яблоновский. Президиум совета составляли делегаты Парижского Союза с его местопребыванием в Париже. В правление Зарубежного союза русских писателей и журналистов от парижской делегации были избраны Зеелер, К.И.Зайцев, Руднев, К.К.Парчевский, П.Б.Струве и др. Указом югославского короля Александра за вклад в развитие литературы были награждены парижские писатели-эмигранты: Д.С.Мережковский — орденом Св. Саввы 1-й степени; Куприн, Б.К.Зайцев, З.Н.Гиппиус — орденом Св. Саввы 2-й степени; Яблоновский, Руднев — орденом Св. Саввы 3-й степени. По решению съезда при Сербской академии наук была создана специальная издательская комиссия, что дало возможность парижским писателям Куприну, Бунину, Шмелеву, Тэффи, Мережковскому, Гиппиус, Бальмонту, А.М.Ремизову издать свои сочинения в серии «Русская библиотека». Средства на издание были выделены югославским правительством. Парижский Союз русских писателей и журналистов не имел своего печатного органа, своего издательства. Члены Союза печатались главным образом в издательстве «Петрополис», а также в издательствах при журнале «Современные записки» и газете «Возрождение». После съезда Союз пытался на-

ладить творческие связи с союзами русских писателей в других странах. В мае 1931 в Париж на заседание правления Союза был приглашен председатель пражского Союза писателей Н.И.Астров с докладом о его деятельности. Мероприятия такого рода были крайне редки, и заявленная на съезде консолидация писательских сил эмиграции на деле не осуществилась.После вступления фашистских войск в Париж Союз прекратил свою работу. По окончании войны его деятельность была возобновлена. *Л.Г.Голубева*

СОЮ́З РУ́ССКИХ ПИСА́ТЕЛЕЙ И ЖУРНАЛИ́СТОВ В ПО́ЛЬШЕ организован в Варшаве в 1930, существовал до 1939. Председателем Союза был писатель, генерал П.Н.Симанский, затем А.М.Хирьяков. Количество членов Союза немногочисленно и в разные годы не превышало 30–40 человек. Литературная жизнь русской эмиграции в Варшаве протекала не так оживленно, как в Берлине, Париже или Праге; активно участвовали в работе Союза М.П.Арцыбашев, А.А.Кондратьев, П.М.Пильский. Союз устраивал литературные вечера и конкурсы, «устные газеты», собрания (посвященные годовщине смерти Л.Н.Толстого, 70-летию Д.С.Мережковского, памяти Арцыбашева, Вас.И.Немировича-Данченко и др.), благотворительные спектакли. Осуществлялось это при минимальных денежных средствах (см. кассовые отчеты Союза — РГАЛИ. Ф. 2480. Ед. хр. 2). Одной из наиболее значительных акций Союза стало издание на средства авторов брошюры, включавшей стихотворения 35 участников русских литературных кружков и объединений, существовавших в Польше: «*Таверна поэтов*» (В.С.Байкин, В.В.Бранд, О.Воинов, Б.Евреинов, С.Жарин, О.Колодий, М.Константинович, А.Топольский), «Литературное содружество» (Хирьяков, С.Л.Войцеховский, С.Киндякова, С.П.Концевич-Семёнова, С.И.Нальянч-Шовтенов, П.Прозоров, Г.Соргонин); «Священная лира» (Кондратьев, Л.Н.Гомолицкий, Г.Клингер), а также авторов-одиночек, живших в Варшаве, Вильно, Львове, Дубно, Ровнах, Сарнах, Пинске, Луцке и др. (Антология русской поэзии в Польше. Варшава: Изд. Союза русских писателей и журналистов в Польше, 1937).

К концу 1935 Союз разослал писателям русского зарубежья составленную им анкету, которую заполнили (и свои автобиографии прислали) 33 писателя (среди них: М.А.Алданов, А.В.Амфитеатров, Н.Н.Берберова, К.Д.Бальмонт, Г.Д.Гребенщиков, Н.Д.Городецкая, Б.К.Зайцев, Л.Ф.Зуров, Д.М.Кнут, А.П.Ладинский, С.Р.Минцлов, И.Ф.Наживин, Вас.И.Немирович-Данченко, Н.А.Оцуп, А.М.Ремизов, М.Л.Слоним, В.А.Смоленский, Ю.К.Терапиано, Н.А.Тэффи, В.Ф.Ходасевич, К.А.Чхеидзе, С.И.Шаршун, И.С.Шмелев, В.С.Яновский). На основании этих материалов а также других источников секретарем Союза Гомолицким был задуман Словарь русских зарубежных писателей. Работа эта была передана для пополнения и выпуска в свет Русскому заграничному историческому архиву в Праге; туда же были переданы и оригиналы анкет и автобиографий. Словарь увидел свет в 1993 в Нью-Йорке: Булгаков В. Словарь русских зарубежных писателей / Ред. Г.Ванечкова. *С.В.Шумихин*

СОЮ́З РУ́ССКИХ ПИСА́ТЕЛЕЙ И ЖУРНАЛИ́СТОВ В ЧЕХОСЛОВА́КИИ. — В апреле 1921 в Праге был создан Союз русских журналистов и литераторов. Его учредителями были З.Г.Ашкинази, А.С.Гурович, К.П.Бельговский, В.Л.Магеровский, В.Менцель-Волынец, О.Марков, А.Котомкин. В Союз («первый» Союз) не вошли журналисты, группировавшиеся вокруг журнала «Воля России». Председателем был избран Ашкинази, секретарем Бельговский. После приезда в Прагу С.К.Маковского на собрании 2 августа 1921 он был избран председателем Союза русских журналистов и литераторов. В 1922 в состав правления Союза входили: председатель — Маковский, секретарь — Бельговский, казначей — Магеровский, члены правления — Менцель-Волынец, В.А.Амфитеатров-Кадашев. Осенью того же года была предпринята попытка объединить группировки литературной колонии (условно — правую и левую), закончившиеся образованием единой организации — С.р.п. и ж. в Чехословацкой республике. Некоторое время в нем еще существовали левая и правая «фракции» и группа нейтральных членов («диких»), но постепенно грани эти стирались, и Союз приобрел характер профессиональной организации, которая сочетала свою деятельность с Комитетом по улучшению быта русских писателей и журналистов при МИД ЧСР (его первым председателем был Е.Чириков). Устав Союза утвержден 10 декабря 1922. В состав первого правления Союза (1922–23) входили: П.Сорокин — председатель, Маковский и Е.Ляцкий — заместители, Менцель-Волынец — секретарь, М.Слоним — казначей, а также П.Потемкин, П.Струве, В.Сухомлин, Чириков. Деятельность Союза велась в трех основных направлениях: 1) работа по сохранению и пропаганде русского культурного и литературного наследия и изучение современной литературы; 2) участие в современном литературном процессе; 3) международное сотрудничество с другими аналогичными организациями. Союз также вел работу по организации литературных, литературно-музыкальных и литературно-театральных вечеров. Событиями особой важности для Союза стали празднования Дня русской культуры в день рождения Пушкина. Союз отмечал юбилейные даты Л.Н.Толстого (1928), А.С.Пушкина (1937), Ф.М.Достоевского (1931) и других русских писателей (некрасовский, тургеневский, чеховский вечера). С.р.п.и ж. участвовал в устройстве публичных диспутов (дискуссия по докладу Д.Лутохина о художественной литературе в советской России, диспут по докладу П.Савицкого «Новая русская литература в евразийском понимании»). Популярностью пользовались т.наз. литературно-судебные диспуты («Убийство Шатова» по роману Достоевского «Бесы», 1935). Союз стремился предоставить слово и своим коллегам, жившим в других странах. В Праге выступали с чтением своих произведений и докладами И.Бунин, В.Набоков, С.Франк, И.Шмелев, П.Милюков, М.Осоргин и др. Союз прекратил свое существование в 1941.

Л.Н.Белошевская

СОЮ́З РУ́ССКИХ ПИСА́ТЕЛЕЙ И ЖУРНАЛИ́СТОВ В ЮГОСЛА́ВИИ образован 1 октября 1925 в Белграде, в Королевстве сербов, хорватов и словенцев (название Югославии до 1929). Учредители Союза сообщали в информационном письме, что Союз не ограничится только профессиональными целями: он берет на себя также инициативу создания центра, «который объединял бы все немногочисленные русские культурные силы» (РГАЛИ. Ф. 2482. Оп. 1. Ед. хр. 1). Председателем Союза был избран бывший сотрудник газеты «Новое время» А.И.Ксю-

нин. Союз устраивал литературные конкурсы, вечера, издавал книги русских писателей-эмигрантов. В его фонде сохранились афиши, позволяющие судить о проводимых Союзом мероприятиях. Союз стал инициатором Первого съезда русских зарубежных писателей и журналистов, прошедшего в Белграде в сентябре 1928, в котором приняли участие представители союзов русских писателей и журналистов в Берлине, Париже, Праге и Варшаве. Точную дату ликвидации Союза на основе материалов его архивного фонда установить не удалось. Последняя из сохранившихся афиш о мероприятиях Союза датирована 1 ноября 1937; вскоре после этого Союз прекратил свое существование. Печатным органом Союза был журнал «Призыв» (Белград, 1926. № 1–5). *С.В.Шумихин*

СПЕ́НСЕРА ШКО́ЛА (англ. School of Spencer) — группа английских религиозных поэтов начала 17 в., находившихся под влиянием поэзии Э.Спенсера (ок. 1552–99), подражавших его образности, темам, поэтическим формам. Главными представителями С.ш. были Финеас Флетчер (1582–1650), его брат Джайлс Флетчер (ок. 1588–1623), У.Браун (1591–1643), Дж.Уитер (1588–1667), шотландец У.Дреммонд Хоторнден (1585–1649), сэр У.Александер (ок. 1567–1640). Поэты С.ш. модифицировали *спенсерову строфу*, пользовались *аллегориями* и стилистическими оборотами, заимствованными из «Королевы фей» (1590–96) Спенсера. С.ш. повлияла на поэзию Дж.Мильтона, позднее — Дж.Китса. *А.Н.*

СПЕ́НСЕРОВА СТРОФА́ — строфа из девяти строк (восемь стихов 5-стопного *ямба* и один 6-стопного) с расположением рифм ababbcbcc. Создана Э.Спенсером для поэмы «Королева фей» (1590–96) на основе строфы французской *баллады*; возрождена английскими романтиками («Паломничество Чайльд-Гарольда», 1809–18, Дж.Байрона и др.); в других литературах употреблялась лишь в стилизациях.

Лит.: *Maynard T.* The connection between the ballad, Chaucer's modification of it, rime royal and the Spenserian stanza. Washington, 1934. *М.Л.Гаспаров*

СПИРИ́ЧУЭЛ (англ. spiritual — духовный) — фольклорно-музыкальный жанр, хоровые духовные религиозные песни, возникшие в среде негров США в эпоху плантационного рабства 18–19 вв. С. сочетал блюзовые (см. *Блюз*) мелодии и интонации с африканским стилем «призыв-ответ» и библейскими текстами. В них отразился духовный эмоциональный облик темнокожих американцев. Связанные с библейскими сказаниями и *легендами*, нередко воссоздающие образы страдающего народа, С., как правило, выражали наивную веру, настроения грусти, горя. Среди наиболее известных: «Теки, Иордан, теки», «Иди, Моисей, иди». С. обычно состоит из строфы, в которых одна строка повторяется несколько раз, а также *рефрена*, играющего организующую роль. В своей работе «Программа негритянской литературы» (1937) Р.Райт подчеркивал, что фольклор призван стать кладезем сюжетов, настроений и форм для черных писателей, обогащать их поэтику. Негритянские авторы (Дж.Болдуин, Л.Хьюз, Р.Эллисон, Т.Моррисон и др.) использовали *стилизацию* под С. как особую форму и прием. Финал новеллы Райта «Протяжная негритянская песня» (из сборника «Хижина дяди Тома», 1938) построен как внутренний монолог молодой негритянки Сары, напоминающий интонацию и стилистику С.

Лит: *Райт Р.* Программа негритянской литературы // Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 2; *Lovell J.* Black song: The forge and the flame. The story of how the Afro-American spiritual was hammered out. N.Y., 1972. *Б.А.Гиленсон*

СПИ́СОК — в древнерусской литературе любой источник текста (см. *Извод*). В новой литературе С. — рукопись (машинопись), в изготовлении которой нет установки на точность соответствия с другими С. Отражает ход работы писателя над текстом. С., изготовленный другим лицом (копия), может быть авторизован, нести следы дополнительной авторской правки и является одним из источников текста. Напр., комедия А.С.Грибоедова «Горе от ума» (1822–24) имеет различные С. или *редакции* текста. А.Ахматова называла С. выправленные ею различные машинописные копии «Поэмы без героя» (1940–62). *А.Н.*

СПОНДЕЙ (греч. spondeios) — 1. В *метрическом стихосложении — стопа* из двух долгих слогов, употреблялась как замена *дактиля*, *анапеста* и убыстренного *ямба* и *хорея* (— ⏑⏑ , ⏑⏑ — , ⏑ — , — ⏑); 2. В *силлабо-тоническом стихосложнении* — условное название *сверхсхемного ударения* в стопе ямба (**Швéд, ру́сский, колет, рубит, режет**»). Термин был в ходу в 18–19 вв. (выражение «замена ямба С.» и т.п.), теперь выходит из употребления. *М.Л.Гаспаров*

СПОР О «ДРЕ́ВНИХ» И «НО́ВЫХ» — многоступенчатая литературно-эстетическая дискуссия, развернувшаяся во Франции в конце 17 — начале 18 в. Ее началом считают 27 января 1687, когда Шарль Перро выступил на заседании Французской академии и зачитал свою поэму «Век Людовика Великого». Истоки дискуссии следует искать во Франции 16 в., в «Защите и прославлении французского языка» (1549) Ж.Дю Белле, а также и в итальянской литературе начала Сейченто («Различные мысли», 1608–20, А.Тассони). Во второй половине 17 в. дискуссия начиналась со спора о «христианских чудесах», развернувшегося в 1653–74; его участники — Ж.Скюдери, Ж.Шаплен и особенно Демаре де Сен-Сорлен (автор поэмы «Хлодвиг», 1657, весьма резко критиковавший Гомера и Вергилия). Приверженцы «новых» утверждали необходимость отказаться от приоритетной роли латинского языка, подшучивали над ренессансными гуманистами, утверждали приоритет светского знания. Демаре полагал, во многом вслед за Т.Тассо, что в *эпопее* уместны именно христианские, а не языческие чудеса. В защиту «древних», т.е. непререкаемости античных авторитетов, а также с утверждением о кощунственности христианских чудес выступали Н.Буало и Р.Рапен. Вторая часть Спора — дискуссия о надписях, развернувшаяся в 1676–77. Речь шла о том, следует ли продолжать украшать памятники латинскими надписями или можно перейти на французский язык. Победа была за «новыми», чью позицию выразил академик Франсуа Шарпантье.

Третий — и наиболее громкий — акт дискуссии как раз и открыло выступление Перро, восхвалявшего современность и прогресс, особенно в науке. Для Перро век Людовика был ознаменован ничуть не меньшим расцветом науки и техники (а следовательно, по его логике, и словесности), чем античность. Поэма «Век Людовика

Великого» явилась эйфорическим славословием «новым». Разгневанный Буало покинул зал во время выступления Перро; развернулась настоящая война язвительнейших *эпиграмм*. В поддержку «новых» выступил поэт и философ, чья апология венчает «Век Людовика Великого» — Б.Фонтенель («Свободное рассуждение о древних и новых», 1688), в качестве дополнительного аргумента осудившей языческие суеверия. В ответ на это приверженец «древних» Ж.Лабрюйер выступил с «Характерами» (1688), где (особенно в первой главе) утверждались неизменные константы человеческой личности. В пространных «Параллелях между древними и новыми в вопросах искусства и наук» (1688–97, пять диалогов между Председателем судебной палаты, Аббатом, выражающим позицию автора, и Шевалье) Перро укрепил свою аргументацию, поставил под сомнение принцип подражания в искусстве и четко обозначил свою антиавторитарную, рационалистическую позицию. Сопоставление охватывает архитектуру, скульптуру, живопись, красноречие, поэзию и науку. Симпатизировавшие «древним» Ж.Лафонтен и Ж.Расин фактически устранились от спора, Буало же в «Критических размышлениях о некоторых местах из сочинений Лонгина» (1694) попытался опровергнуть Перро. И хотя вскоре этих крупных писателей примирили, каждый остался при своем.

Четвертым актом (1713–14) дискуссии можно считать спор о Гомере, развернувшийся уже после кончины основных участников третьего Спора. Эллинистка Анн Дасье осуществила новый, приближенный к первоисточнику перевод «Илиады»; плохо знавший греческий язык поэт Удар де Ла Мот составил на его основе собственный — сокращенный более чем наполовину вариант поэмы Гомера, осовременив мысли и переживания героев в соответствии с классицистическими представлениями. Честь, благородство, деликатность чувств — вот что вышло на первый план в версии Удара де Ла Мота. В программном предисловии к переводу он критикует непоследовательность характеров, незапланированный комизм отдельных ситуаций и стилистические огрехи «Илиады». Дасье ответила Удару де Ла Моту резко критическим трактатом «О причинах испорченности вкуса» (1715), но тот не остался в долгу и, по словам Вольтера, «ответил г-же Дасье отменно». Ф.Фенелон в «Письме о занятиях Французской академии» (1714) занял компромиссную позицию: греческая поэзия выше французской, но можно превзойти античных авторов, прилежно усвоив их достижения. В дальнейшем дискуссия перешла на уровень массового сознания — о «древних» и «новых» спорили на страницах газет, в кафе, салонах и пр. В 1716 стараниями друзей состоялось примирение Дасье с Ударом де Ла Мотом, и спор был формально закончен. На самом деле «новые» одержали верх не в последнюю очередь потому, что шло время и массовый художественный вкус уже был на их стороне. В социальном плане группа «новых» была достаточно пестрой, однако доминировали в ней приверженцы абсолютизма; среди «древних» было немало ученых-педантов, аристократов старого закала, высших судейских чиновников (таков Председатель в «Параллелях...» Перро). «Спор...» подчас переходил в склоку, что не украсило ни одну из спорящих сторон, но это не умаляет его значения для французской культуры: утверждение и даже абсолютизация рационализма и представления о неуклонном прогрессе искусств; акцент на познании политических, этических, религиозных аспектов современной цивилизации; осознание приоритетной роли национальной литературы; возрастающая роль женщин в культурной эволюции — все эти феномены, характерные для культуры *Просвещения*, в той или иной степени с ним связаны.

Лит.: *Сигал Н.А.* «Спор древних и новых»: (У истоков французского Просвещения) // Романо-германская филология: Сб.ст. в честь академика В.Ф.Шишмарёва. Л., 1957; Спор о древних и новых. / Сост. В.Я.Бахмутский. М., 1985; *Rigault H.* Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes. P., 1856; *Gillot H.* La Querelle des Anciens et des Modernes en France. P., 1914, 1968; *Kortum H.* Charles Perrault und Nicolas Boileau: Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur. Berlin, 1966; Religion, érudition et critique à la fin du XVII siècle et au début du XVIII. P., 1968; *Santangelo G.S.* La «Querelle des Anciens et des Modernes» nella critica del Novecento. Bari, 1975; D'un siècle à l'autre, Anciens et Modernes. Marseille, 1987.

К.А.Чекалов

СРАВНЕ́НИЕ (лат. comparatio) — 1. Сопоставление объектов с целью выявления их сходства или различия; 2. Вид *тропа*, основанный на уподоблении соотносимых явлений. Может быть простым, как ряд С., характеризующих Ольгу Ларину: «Всегда как утро весела, / Как жизнь поэта простодушна, / Как поцелуй любви мила» (А.С.Пушкин. Евгений Онегин. Гл. 2. XXIII), и развернутым, когда второй компонент С. выстраивается в самостоятельный *художественный образ*, как в описании смерти Ленского: «И падает... / Так медленно по скату гор, / На солнце искрами блистая, / Спадает глыба снеговая» («Евгений Онегин». Гл. 6. XXXI). Отношения соответствия (аналогии) лежат в основе и т.наз. отрицательных С., особенно распространенных в народной поэзии и ее стилизациях: «Не тростник высок колышется, / Не дубровушки шумят, / Молодецкий посвист слышится, / Под ногой сучки трещат» (Н.А.Некрасов. Коробейники, 1861). С. по природе метафорично. На это указал Аристотель: «И сравнение... — <своего рода> метафора; они различаются незначительно. Ведь если <кто> скажет об Ахилле («Илиада», XX, 164): «Словно лев, выступал...» — это сравнение, а если «лев выступал» — метафора; поскольку оба храбры, он перенес бы на Ахилла наименование льва... <обороты>, одобренные как метафоры, очевидно, будут и сравнениями, а сравнения, лишась <одного только> слова <«как»> — метафорами» («Риторика». Кн. III, 1406в1; 1407а4). Через *метафору* С. связано с *аллегорией*: «Уберите в сравнении связку, и вы получите метафору... а метафора — уже подобие аллегории», — писал С.Т.Колридж (Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 297).

Т.Ю.

СРАВНИ́ТЕЛЬНО-ИСТОРИ́ЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕ́ДЕНИЕ, компаративизм (лат. comparativus — сравнительный) — раздел литературоведения, изучающий сходства и различия, связи и взаимовлияния литератур стран и народов мира. Обычно различаются сходства и аналогии типологические, т.е. возникающие независимо друг от друга благодаря общности исторического развития, и прямые «влияния» и связи при контактах различных литератур, которые основоположник С.-и.л. в России А.Н.Веселовский условно называл «встречными течениями», хотя «течение» происходило, как правило, с одной стороны — воспринимающей, ибо к опыту другой национальной культуры воспринимающая литература обращается лишь тогда, когда потребность подобного рода

возникает в ходе ее собственного развития. Поэтому точнее это явление называть «активный отбор». Литературные связи и влияния — процесс всеобъемлющий по времени. Разные эпохи и творения писателей пребывают в едином историко-литературном пространстве. Так, фольклор американских индейцев существовал столетия, прежде чем американские писатели-романтики открыли его для себя и он «оказал влияние» на повести В.Ирвинга, романы Ф.Купера, поэму «Песнь о Гайавате» (1855) Г.Лонгфелло. Обращение писателей к индейской теме связано не с влиянием этой фольклорной традиции, остававшейся долгое время невостребованной, но с наступлением эпохи *романтизма* с его интересом к национальному началу. Такой же фактор активного отбора направил интерес русских романтиков 1820–30-х к европейскому и американскому романтизму — сочинениям Дж.Байрона, В.Скотта, Купера, французских романтиков. Никакое «влияние» не было в состоянии произвести такого действия, как органическая заинтересованность в родственных литературных явлениях.

Идеи компаративизма можно проследить у французских просветителей 18 в. в представлениях о мировом гражданстве, в трудах немецкого философа и литературоведа И.Г.Гердера, в размышлениях И.В.Гёте о *«всемирной литературе»* (1827). Первой книгой компаративизма принято считать исследование англичанина Г.М.Поснетта «Сравнительное литературоведение» (1886). В конце 19 в. появляется ряд немецких и французских книг С.-и.л. о У.Шекспире, Ж.Ж.Руссо, Г.Гейне и др. Особенное развитие С.-и.л. получило в Европе и Америке после первой мировой войны, когда в 1921 в Париже стал выходить специальный журнал «Revue de littérature comparée», основанный крупнейшим представителем западной компаративистики Ф.Бальдансперже. После второй мировой войны сложились два центра С.-и.л — во Франции (П.Ван Тигем, автор книги «История литературы Европы и Америки от Возрождения до наших дней», 1946; М.Ф.Гюйяр, автор книги «Сравнительное литературоведение», 1951) и в США (книга В.Фридериха «Основы сравнительного изучения литературы от Данте Алигьери до Юджина О'Нила», 1954.

В России сравнительный метод одним из первых применил А.И.Кирпичников в диссертации «Опыт сравнительного изучения западного и русского эпоса. Поэмы ломбардского цикла» (1873), но еще в 1797 Н.М.Карамзин в заметке об открытии «Слова о полку Игореве» сравнивал его с поэмами Оссиана. В 19 в. «Слово...» сопоставлялось с «Песнью о Нибелунгах», «Песнью о Роланде», со скандинавскими сагами. А.С.Пушкин в статье «О поэзии классической и романтической» (1825) в плане сравнительного обзора обратился к западноевропейской литературе. О.Ф.Миллер в диссертации «О нравственной стихии в поэзии на основании исторических данных» (1858) соотнес древнеиндийскую, древнегреческую, римскую, средневековую литературы, доказывая «вездесущие нравственные начала». Своеобразным манифестом С.-и.л. стало занимающее целый том предисловие немецкого филолога Т.Бенфея к немецкому переводу (1859) сборника древнеиндийских рассказов «Панчатантра». Сторонником сравнительно-исторического метода в исследованиях по русскому языку выступил в 1850-е Ф.И.Буслаев. Крупнейшим представителем С.-и.л. в 19 в. был академик Александр Николаевич Веселовский (1838–1906), в трудах которого С.-и.л. из частной проблемы «влияний» превратилось в методологическую концепцию общего литературоведения. Теоретическое обоснование этот метод впервые получил во вступительной университетской лекции Веселовского «О методах и задачах истории литературы как науки» (1870). В русле С.-и.л. развивалась деятельность его брата — Алексея Н.Веселовского (1843–1918), автора книги «Западные влияния в новой русской литературе» (1883).С иных позиций смотрел на влияние Запада в русской литературе Н.Н.Страхов в книге «Борьба с Западом в нашей литературе» (1882). В советский период наиболее значительные труды в области С.-и.л. принадлежат М.П.Алексееву, А.И.Белецкому, Н.К.Гудзию, В.М.Жирмунскому, Н.И.Конраду, В.Ф.Шишмареву. В конце 1940-х многие советские литературоведы подверглись гонениям и репрессиям как представители «буржуазного компаративизма» и «космополитизма». Сравнительное изучение литератур ограничилось темой мирового значения русской и советской литературы (работы Т.Л.Мотылевой). С.-и.л. стало возрождаться лишь в конце 1950-х. Дискуссия о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур в январе 1960 реабилитировала эту научную дисциплину, фактически запрещенную в годы сталинского тоталитаризма. Участие в организуемых с 1955 конгрессах международной ассоциации сравнительного литературоведения (AILC), в съездах славистов и иных международных форумах дало новый импульс к развитию С.-и.л. в России.

Лит.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур: Материалы дискуссии / Ред. кол. И.И.Анисимов и др. М., 1961; Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур: Библиография (1945–1960). М., 1962. Ч. 1–3; Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира: Библиография (1961–1965). М., 1968. Ч. 1–2; То же (1966–1970). М., 1973. Ч. 1–2; То же (1971–1975). М., 1979. Ч. 1–2; То же (1976–1980). М., 1983, Ч. 1-3; То же (1981–1985). М., 1988; *Горский И.К., Шаталов С.Е.* Сравнительно-историческое литературоведение // Академические школы в русском литературоведении / Отв. ред. П.А.Николаев. М., 1975; *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979; *Алексеев М.П.* Сравнительное литературоведение. Л., 1983; *Он же.* Пушкин: Сравнительно-историческое исследование. Л., 1984; *Данилевский Р.Ю.* Пушкин и Гёте: Сравнительное исследование. СПб., 1999; *Baldansperger F., Friederich W.P.* Bibliography of comparative literature. Chapel Hill, 1950.

А.Н.Николюкин

«СРЕДА́», «Московская литературная среда», Телешовские среды — литературный кружок в Москве в 1899–1916, организованный Н.Д.Телешовым, на квартире которого собирались И.А.Бунин, А.И.Куприн, М.Горький, В.В.Вересаев, С.Г.Скиталец, Л.Н.Андреев, А.С.Серафимович и др. Их произведения печатались в «Сборниках товарищества «Знание».

Лит.: *Телешов Н.* Записки писателя. М., 1966.

СРЕДНЕВЕКО́ВЬЕ (лат. medium aevum — средние века) — термин, обозначающий период в истории культуры и искусства, в т.ч. словесности, в отличие от термина «средние века», предпочтительно используемого в исторической науке. С. как культурная эпоха не совпадает со средними веками, которые в Западной Европе заканчиваются в эпоху буржуазных революций (17–18 вв.) и включают в себя также культурные эпохи *Возрождения* (17 в.) и *Просвещения*. Начало эпох также различается:

по мнению историков, это падение Римской империи в 5 в.; с точки зрения специалистов в области культуры — начало 4 в., когда христианство становится официальной религией империи — факт, способствующий ускорению формирования средневекового сознания и картины мира, воспринимаемой современниками как пограничная веха. Однако необходимо учитывать наличие, по крайней мере, двух моделей средневекового образа мира и культурного развития в западноевропейском ареале — «средиземноморской» и «варварской» (А.Я.Гуревич). Первая реализуется в странах, подвергшихся значительной романизации, вторая — в регионах, населенных германскими, скандинавскими, кельтскими народами, которые не испытали влияния античной культуры на ранних стадиях развития. Периоды развития средневекового общества и культуры в странах, относящихся к разным моделям, не совпадают, так же как и культурный субстрат: в «варварских» странах доминирует более архаическая картина мира, тесно связанная с мифологической стадией развития сознания, тогда как в странах, развивающихся по средиземноморской модели, картина мира значительно раньше и в гораздо большей степени опирается на античное наследие, стадиально опережающее варварское. Внутри эпохи С. выделяют обычно четыре периода, главным образом, на основании процессов, идущих в «средиземноморских» странах (за исключением Италии, где в 14 в. начинается Возрождение): первый, переходный, часто называемый «темными веками», — с начала 3 до начала 10 в.; раннее С. — 10–11 вв.; зрелое С. — 12–13 вв.; позднее С. — 14–15 вв.

При всем своеобразии каждой из моделей и каждого из периодов можно выделить устойчивые для средневекового сознания и словесности черты, которые были отчасти поколеблены лишь в позднее С. Прежде всего это *синкретизм*, в силу которого в С. отдельные виды духовной деятельности человека не расчленяются, но воспринимаются как единое знание, восходящее, в конечном итоге, к высшей, священной мудрости. На раннем этапе она связывалась с язычеством и мифологией (в первую очередь, в «варварских» странах — Германии, Исландии, Ирландии), на более позднем — с христианством. Соответственно религиозное, эстетическое, художественное, историческое, природное и научное слиты в единое целое как в сознании человека, так и в словесности. В качестве отличительной черты средневекового сознания и культуры отмечают также приоритет жанрового *канона* над индивидуальным мастерством средневекового автора, которое может проявляться только на формальном уровне в пределах заданного канона, освященного традицией. Поскольку любой язык, по представлению средневекового человека, имеет божественную природу, он является не предметом личного творчества, а своего рода средством разгадывания, толкования (или, напротив, зашифровки) абсолютных истин, способом наиболее адекватной передачи общих идей, что выражается в восприятии поэзии как ремесла. Не случайно в С., культура которого основана на «эстетике тождества», не существует понятия *плагиата*. Предельным выражением неосознанности авторства служит фольклорное сознание, которое, в первую очередь, выражает коллективную истину и связано с устным типом творчества, которое не может не быть анонимным. Однако авторское самосознание в С. в определенной степени проявляется в куртуазной лирике и *рыцарском романе*, которые связаны с осознанием игрового, условного начала словесности и с ее саморефлексией. Саморефлексия (осознание литературы как особой реальности, отделенной от культа и быта) — процесс сложный и постепенный, он отсутствует не только в фольклорных жанрах, отличающихся установкой на изображение действительно бывшего, но также и в большинстве жанров назидательных, религиозных.

Строгая иерархичность религиозного сознания, определяющая средневековую картину мира, распространяется и на систему жанров. Разделение бытия на сферу возвышенного (связанного с Божественным и небесным) и низменного (относящегося к дьявольскому и земному) и производность, вторичность последнего определяет оценочный подход к жанрам словесности и *этикет литературный*: закрепление за каждым из них как сферы изображаемого, так и способов изображения. «Высокие» жанры, посвященные сфере духовного, сакрального и серьезного, обладали более абстрактными и умозрительными способами отражения и постижения бытия, тогда как «низкие» — комические жанры, имевшие своим предметом земную стихию, были более свободны в конкретном и разностороннем ее изображении и связывались с комизмом. При включении сфер «высокого» и «низкого» в один жанр их строгая иерархия сохранялась и второй отводилась безусловно подчиненная роль.

На протяжении всего С. сосуществуют два типа культуры: официальная и карнавальная, связанная с «народной смеховой традицией» (М.М.Бахтин). Последняя восходит к древнему мифологическому мышлению, которое воспринимает осмеяние сакрального как непременный обряд, доказывающий иную его природу по отношению к земному. В С., помимо самостоятельного функционирования смеховой культуры (праздников дураков, *священной пародии*), наличествовало также тесное взаимодействие ее с серьезной культурой. Так, синтез этих двух традиций дает начало средневековой драматургии. Точно так же не было непроходимой грани между устной и письменной словесностью. Многие письменные жанры опираются на устную и, в частности, фольклорную традицию (*роман*, жанры куртуазной лирики, *хроника, примеры, животный эпос*). Карнавальная традиция во многом определила также особый характер средневековой пародии и средневекового смеха, которые не обладали исключительно снижающей или чисто сатирической функциями, но часто несли функцию утверждающую. Влияние на жанровую систему иерархической картины мира, в эпоху зрелого С. включившей в себя и социальную структуру общества, проявилось также в сословной ориентированности жанров. Существует сознательное разграничение между куртуазно-рыцарской литературой и городской, которые при этом взаимоориентированы и связаны сложными системными отношениями.

Традиционалистское сознание способствует гораздо более медленной, чем в последующие эпохи, эволюции словесности. Ее расцвет — 12 в., иногда именуемый возрождением 12 в., когда окончательно складывается средневековое мышление. В это время завершается формирование эпоса зрелого С., создаются наиболее репрезентативные жанры куртуазной лирики, лирики *вагантов*, *рыцарского романа*, *фаблио* и др. В зрелое С. в связи с развитием городов происходит важнейший сдвиг в процессе последовательной дифференциации сознания, усиливаются светские тенденции в словесности, которые в позднем С. подготавливают почву для Возрождения.

В странах, где города и городская культура не развиты (Исландия, Ирландия), сознание в целом и словесность в частности сохраняют большую патриархальность и прежний синкретизм. Принятие в них христианства не приводит к искоренению языческой картины мира, памятники устной дохристианской словесности получают письменную фиксацию, не подвергаясь «цензуре». Именно в странах, развивавшихся по «варварской» модели, с наибольшей силой проявилось двоеверие, выражавшееся в сложном переплетении языческих и христианских представлений о мире. Для словесности же «средиземноморских стран» более актуальна проблема функционирования в ней античной традиции, что проявлялось как в неоднократных увлечениях античной словесностью в течение целой эпохи (Каролингское и Оттоновское возрождения, «овидианское возрождение» 12 в.), так и в поэтике отдельных жанров (античном цикле рыцарского романа, лирике вагантов и пр.). Однако в целом восприятие античности в С. было избирательно, отвечало собственно средневековым задачам и целям и принципиально изменилось лишь в эпоху Возрождения.

Лит.: *Карсавин Л.П.* Культура средних веков. Пг., 1918; *Бицилли П.М.* Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919; *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977; *Робинсон А.Н.* Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья XI–XIII вв. М., 1980; *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981; *Он же.* Категории средневековой культуры. М., 1984; *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1988; *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (10–13 вв.). М., 1989; *Евдокимова Л.В.* Французская поэзия позднего средневековья: (XIV — первая треть XV в.). М., 1990; *Матюшина И.Г.* Древнейшая лирика Европы. М., 1999. Кн. 1–2; *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954; *Zumthor P.* Essai de poétique médiévale. P., 1972; *Lasater A.E.* Spain to England: A comparative study of Arabic, European and English literature of the Middle Ages. Jackson, 1974.

М.А.Абрамова

СТА́НСЫ (фр. stance, от ит. stanza — строфа, букв. — местопребывание, остановка) — в поэзии 18–19 вв. элегическое стихотворение в *строфах* небольшого объема (обычно 4-стишия, чаще всего — 4-стопного *ямба*), с обязательной паузой (точкой) в конце каждой; содержание чаще всего медитативное (см. *Медитативная лирика*), реже любовное. В русской поэзии наиболее известны «Стансы» (1826) А.С.Пушкина («В надежде славы и добра...»). Жанровые признаки С. неотчетливы и к середине 19 в. стираются. *М.Л.Гаспаров*

СТА́РИНА см. *Былины*.

СТАРОПЕЧА́ТНАЯ КНИ́ГА русская — книга (преимущественно на церковнославянском языке — богослужебном языке православных славян), набранная церковнославянским кириллическим («старым») шрифтом. Древнейшие печатные издания на церковнославянском языке были изданы за пределами России: в Польше, Чехии и Литве. Первые церковнославянские книги, содержащие богослужебные тексты, — Осмогласник (собрание молитв по дням недели, повторенных восемь раз — в соответствии с восемью «гласами» — видами мелодий) и Часословец (собрание псалмов и молитв, произносимых в церкви после утрени и до литургии) — выпустил издатель Швайпольт Фиоль в польском городе Кракове (1491). Вслед за краковской типографией Фиоля церковнославянские богослужебные сборники и избранные книги из состава Библии начали печатать в Черногории и Румынии. Белорусский печатник Франциск Скорина (1480-е — 1552?) напечатал на рубеже 1510–20-х в Праге 23 книги, входящие в состав Библии. Издательскую деятельность он продолжил в 1523 — начале 1530-х в Вильне. Издания Скорины были богато украшены гравюрами (созданными, видимо, самим печатником и восходящими к немецким образцам, в частности, к гравюре А.Дюрера). Технический уровень изданий Скорины был столь высок, что им подражали как в славянских странах, так и в Германии. Книги, выпущенные Скориной, были известны в Московской Руси и повлияли на первые издания московских печатников. Первые московские печатные книги были выпущены в 1553–63 (эти издания не имеют выходных данных и датируются исследователями по косвенным признакам — записям владельцев на полях). Это Евангелие, Псалтирь и богослужебные книги Триодь постная (содержащая богослужебные тексты предпасхального периода) и Триодь цветная (содержащая богослужебные тексты, произносимые в послепасхальный период — от Пасхи до Петрова поста). Книги были выпущены в нескольких неизвестных типографиях. Первой датированной книгой московской печати стал «Апостол» (сборник, состоящий из новозаветных текстов — апостольских посланий и Деяний святых апостолов). Он издан по решению царя Ивана Грозного и по благословению митрополита Макария 1 марта 1564. «Апостол» набран на специально созданном Печатном дворе — первой государственной типографии в России. Книга печаталась почти в течение года. Печатниками были уроженец Польско-Литовского государства московский диакон Иван Фёдоров (ок. 1510–83) и Петр Тимофеев Мстиславец. При подготовке текста к изданию Иван Фёдоров внес в существовавший церковнославянский перевод «Апостола» дополнения и исправления, сверяясь с греческим оригиналом. Возможно, он также обращался к латинскому, немецкому или чешскому переводам Библии. Иван Фёдоров стал одним из создателей книгопечатания в Москве и на Украине — в православных землях Польско-Литовского государства. Несмотря на его отъезд из Московской Руси в Литву, издательская деятельность Печатного двора не прервалась, и шрифт Фёдорова был использован в позднейших изданиях. На протяжении 1568–1600 Печатный двор, возглавляемый Андроником Тимофеевым Невежей, выпустил несколько изданий Псалтири, «Апостола» и различных богослужебных сборников. Хотя тиражи московских печатных изданий 16 в. были невелики (500–1650 экземпляров), а печатная книга из-за дороговизны изготовления шрифта и набора еще не могла вытеснить рукописную, на протяжении этого столетия книга, изданная типографским способом, становится неотъемлемым фактом русской и украинской культуры. В 17 в. наряду с церковными книгами издано более 300 000 специальных книг по обучению языку — азбук (первые издания в Москве — 1634 и 1637) и букварей (первая книга московской печати, так названная, вышла в 1657). Неоднократно в 17 в. издавался сборник кратких житий святых и поучений — Про́лог (первое неполное издание — 1641, первое полное — 1642–43). В последней четверти 17 в. появляется все больше изданий просветительского характера. В 1677–79 при покровительстве царя Фёдора Алексеевича была создана т.наз. «Верхняя типография», которую возглавил выходец из Белоруссии, круп-

нейший поэт и драматург русского *барокко* Симеон Полоцкий (1629–80). «Верхняя типография» издала его книги проповедей «Обед душевный» (опубл. 1681) и «Вечеря душевная» (опубл. 1683), а также «Букварь языка словенска» (1679) с силлабическими его стихами и переведенную с греческого и известную еще со времен Киевской Руси «душеполезную» повесть-житие «Историю о Варлааме пустыннике и Иоасафе царе Индейстем» (1680); в эту книгу были также включены стихи Симеона Полоцкого. В конце 17 в. поэт Карион Истомин издал два букваря — т.наз. «Большой» (1694) и «Малый» (1696), в которых содержатся небольшие назидательные силлабические стихотворения на каждую букву церковнославянской азбуки.

С началом петровских преобразований по инициативе царя-реформатора появились светские книги научно-популяризаторского, технического характера, издания, содержащие сведения по истории, античной мифологии и т. д. В 1708 Петр I разработал новый шрифт для гражданских книг и реформировал русский алфавит, исключив из него несколько букв, которые были в церковнославянской азбуке. В алфавит были введена буква «э», прежде лишь спорадически встречавшаяся в рукописях, и «я», ранее употреблявшаяся в рукописях делового содержания. В новом шрифте отсутствовали надстрочные знаки ударения (заимствованные в славянском алфавите из греческого) и сокращения слов. Были установлены различия в начертаниях строчных и прописных букв (в древнерусских рукописях и в С.к. не было разделения букв на строчные и прописные). В 1710 новый шрифт был установлен в качестве обязательного указом Петра I. Старый алфавит после этого стал использоваться только при печатании религиозных книг на церковнославянском языке.

Лит.: *Ундольский В.М.* Хронологический указатель славяно-русских книг церковной печати с 1491 по 1864 г.: Очерк славяно-русской библиографии. М., 1871. Вып. 1; *Карамаев И.П.* Описание славяно-русских книг, напечатанных кириллическими буквами. СПб., 1883; *Некрасов А.И.* Книгопечатание в России в XVI и XVII веках // Русская книга от начала письменности до 1800 г. М., 1924; *Зернова А.С.* Книги кириллической печати, изданные в Москве в XVI–XVII веках: Сводный каталог. М., 1958; Тематика и стилистика предисловий и послесловий / Под ред. А.С.Демина. М, 1981; Симеон Полоцкий и его издательская деятельность / Под ред А.С.Демина. М., 1982; *Немировский Е.Л.* Иван Фёдоров: около 1510–1583. М., 1985; *Кукушкина М.В.* Книга в России в XVI веке. СПб., 1999.

А.М.Ранчин

СТИЛИЗА́ЦИЯ — 1. Литературный стилистический прием умышленной имитации характерных особенностей чужой речевой манеры для достижения определенной художественной цели; 2. Родовая общность «двуплановых» (термин Ю.Н.Тынянова) художественных произведений, в которых, при полной самостоятельности и самоценности «плана содержания», «план выражения» представляет собой систему последовательных аллюзий на стиль чужого текста или группы текстов; 3. Литературный жанр некомических «двуплановых» произведений, в которых используются языковые приметы, характеризующие речевую манеру целого ряда стилистически однородных произведений (относящихся к отдельному жанру, к творчеству одного автора или представителей определенного литературного течения, к определенной историко-литературной эпохе).

С. как прием воспроизводит основные черты какого-либо литературного стиля или позволяет писателю в целях создания речевого портрета персонажа отразить особенности речи, характерные для лиц определенной социальной группы или национальности. Ее сущность — в копировании таких синтаксических конструкций, в заимствовании таких грамматических форм и отборе таких лексических элементов, которые в пределах взятого за образец стиля выглядят его нейтральными элементами, но при воспроизведении в новом тексте теряют стилистическую нейтральность и выделяются на фоне примет нового стиля (таким стилем является либо индивидуальная речевая манера стилизатора, либо общий стиль современной ему литературы). По стилистической окраске С. делятся на комические и некомические. В «двуплановом» комическом сочинении планы между собой контрастируют (это чаще всего и создает комический эффект, а в остальных случаях усиливает его), они максимально удалены один от другого, а в «двуплановом» некомическом — гармонируют и потому почти совпадают. Группу комических С. составляют *пародии* и разнообразные пародические произведения. Те и другие предполагают использование чужого стиля в комических целях, но только в пародиях осмеивается и оспаривается идейно-тематическая сфера литературного источника. Группу «двуплановых» произведений некомического типа составляют два жанра: С. (в узком смысле) и вариация. В вариации, как и в пародии, автор, использующий чужой материал, преднамеренно апеллирует к содержанию, к идейно-тематической сфере источника («Безумие», 1830, Ф.И.Тютчева, варьирующее смысл пушкинского «Пророка», 1826). Автор вариации либо расширяет содержание собственного произведения *аллюзиями*, заставляющими читателя присовокупить смысл нового текста к смыслу текста-источника, как бы «уточняя» мысли писателя-предшественника, либо стремится к нарочитому смысловому противопоставлению своего произведения чужому, которое предоставит возможность по-новому трактовать известную тему, выразить иной взгляд на поставленную предшественником проблему. И пародия, и вариация всегда соотносятся с единственным источником. А пародические и непародические С. могут соотноситься как с одним, так и с несколькими произведениями. Группу пародических С. составляют — *перепев* и *бурлеск*. Вместе с вариациями, переосмысляющими содержание имитируемых текстов, группу некомических С. составляют «подражания» и образцы С. как обособленного жанра. К числу С. (в узком смысле) относятся произведения, создатели которых имитируют стиль, выходящий за рамки отдельного сочинения (индивидуальный авторский стиль в целом, стиль литературной школы или художественной эпохи, наконец, стиль всех образцов единой жанровой формы). Иногда аллюзии на чужое слово используются лишь в качестве украшения, в таком случае отмечают «орнаментальную» функцию С. (в малых эпических формах у А.М.Ремизова и Е.И.Замятина).

Лит.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; *Троицкий В.Ю.* Стилизация // Слово и образ. М., 1964; *Алпатов А.В.* Стилизация речи // Русская речь. 1970. № 4; *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь. К теории пародии // *Он же.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; *Bereza A.* Problemy teorii stylizacji w satyrze. Wrocław. 1966; *Brower R.A.* Mirror on mirror: Translation, imitation, parody. Cambridge (Mass.), 1974.

В.Б.Семёнов

СТИЛИ́СТИКА (фр. stylistique, от style — стиль) — учение о разновидностях (стилях) речи. С. основывается на науке о языке, но вместе с тем имеет самостоятельный предмет и задачи. Каждый национальный язык обладает определенным единством и целостностью. Однако в реальной речевой деятельности людей складываются существенно различные типы или, точнее, стили речи. Их появление обусловлено различием цели, функций речи, социальным, бытовым и психологическим своеобразием говорящего или пишущего человека, условиями времени и места. С. выделяет ряд многообразных стилей речи: разговорный и письменный, официальный и фамильярный, научный и публицистический, деловой и интимный, торжественный и просторечный. Все они обладают лексическим, фразеологическим, грамматическим и фонетическим своеобразием, своей особенной системой языковых элементов и форм. Литературовед, изучающий речь художественного произведения, не может не опираться на выводы С. Без этого невозможно правильно понять значение и роль тех или иных явлений художественной речи. Вместе с тем очевидно, что С. сама по себе не имеет прямого отношения к науке об искусстве слова, ибо она изучает человеческую речь вообще.

Существует, однако, особая отрасль С., предметом которой непосредственно является речь художественной литературы (С. в целом изучает речь газеты, науки, деловой переписки). Иногда эту отрасль даже называют литературоведческой С. (в отличие от лингвистической С.). Необходимость специального раздела С., посвященного речи художественной литературы, диктуется, как показал В.В.Виноградов, исключительной стилевой сложностью этой речи, которая «использует, включает в себя все другие стили или разновидности книжно-литературной и народио-разговорной речи в своеобразных комбинациях и в функционально-преобразованном виде» (Виноградов, 71). Речь художественной литературы вбирает в себя вёсь океан общенародной речи и специфически преобразовывает эту речь. Естественно, что речь литературы нуждается в особенно углубленном и самостоятельном исследовании. Но С. художественной речи не перестает поэтому быть принципиально лингвистической дисциплиной — и по своим методам, и по своим целям. Она изучает речь литературы в ее отношении к другим формам речи и к речи вообще, а не в ее отношении к художественному содержанию литературы. Она рассматривает речь писателя как своеобразную форму речи, а не как своеобразную форму искусства. Поэтому С. художественной литературы остается в пределах лингвистики — науки о языке. Она необходима литературоведу (ибо раскрывает природу материала искусства слова), но она никак не может заменить науку о литературе.

Лит.: *Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959; *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М., 1959.

В.В.Кожинов

СТИЛЬ (лат. stylus от греч. stylos — палочка для письма) — эстетическая общность всех сторон и элементов произведения, обладающая определенной оригинальностью. С. в таком понимании противопоставлен, с одной стороны, бесстильности (эстетической невыразительности), а с другой — эпигонской стилизации или эклектике (неумению найти собственный, индивидуальный С.). «Стиль есть черта, отделяющая художество от реальности», — писал Л.В.Пумпянский (Контекст. 1982. М., 1983. С. 311.) Поскольку С. является не элементом, а свойством художественной формы, он не локализован (как, напр., элементы сюжета или художественные детали), а как бы разлит во всей структуре формы. Поэтому организующий принцип С. обнаруживается в любом фрагменте текста, каждая текстовая «точка» несет на себе отпечаток целого. Благодаря этому С. опознаваем по отдельному фрагменту: искушенному читателю достаточно прочитать небольшой отрывок произведения настоящего писателя, чтобы с уверенностью назвать автора.

Целостность С. с наибольшей отчетливостью проявляется в системе стилевых доминант — его качественных характеристик, в которых выражается художественное своеобразие. А.Н.Соколов, считая, что «стилевые категории выступают как явления художественного стиля, охватывающего все элементы формы» (с. 93) и опираясь на предшественников, прежде всего Г.Вёльфлина, в качестве стилевых категорий рассматривает: субъективность/объективность; изображение/ экспрессию; тип художественной условности; монументальность/ камерность. Данная типология — общеэстетическая; автор подчеркивает необходимость ее конкретизации, а отчасти и изменения применительно к литературе. Если писатель обращает преимущественное внимание на статические моменты бытия, то это свойство С. можно назвать описательностью. Изображенный мир при описательности подробно детализирован, а те или иные действия и события раскрывают в первую очередь устойчивый уклад жизни, т.е. не то, что происходит однократно, а то, что постоянно бывает. Писатель может концентрировать внимание на внутреннем мире персонажа или лирического героя — его чувствах, мыслях, переживаниях, желаниях — такое свойство С. называется *психологизмом*.

В области художественной речи можно выделить три пары стилевых доминант: стих и прозу; номинативность и риторичность; монологизм и разноречие. Стих и проза как стилевые качества характеризуют степень ритмической упорядоченности художественной речи, а также ее темповую организацию. Они играют существенную роль в формировании эмоционального рисунка С., т.к. тот или иной темпоритм изначально связан с определенным настроением. Другая пара типологических характеристик С. связана с мерой использования средств языковой изобразительности и выразительности, тропов и фигур *(сравнений, метафор, градаций, повторов)*, а также пассивной лексики и лексики ограниченной сферы употребления *(архаизмов, неологизмов,* варваризмов). Эти приемы могут составлять существенную особенность стилистики произведения, но могут и почти не использоваться. В последнем случае важно прямое значение слова, функция которого — точное обозначение деталей изображенного мира. Это свойство художественной речи Г.Н.Поспелов, следуя традиции, предложил называть номинативностью (с. 56). Номинативность подразумевает также достаточно простой и естественный синтаксис. Противоположная тенденция, связанная с косвенным или описательным обозначением предметов и созданием словесно-речевого образа, — риторичность. С точки зрения освоения в произведении речевой разнокачественности можно выделить такие доминанты, как монологизм и разноречие. Монологизм предполагает единую речевую

манеру для всех персонажей, совпадающую, как правило, с речевой манерой повествователя (в эпических произведениях; лирика же обычно целиком монологична). При разноречии реальный речевой мир становится объектом изображения. Разноречие представлено в литературе двумя вариантами: в одном случае речевые манеры разных персонажей воспроизводятся как взаимно изолированные («Горе от ума», 1822–24, А.С.Грибоедова; «Мертвые души», 1842, Н.В.Гоголя; «Кому на Руси жить хорошо», 1863–77, Н.А.Некрасова), в другом — речевые манеры персонажей и повествователя взаимодействуют, «проникают» друг в друга (романы Ф.М.Достоевского, «Жизнь Клима Самгина», 1927–36, М.Горького; «Мастер и Маргарита», 1929–40, М.А.Булгакова). Второй тип в работах М.М.Бахтина получил название *полифонии*. Существенным свойством С. является объем и композиция произведения. «Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка» (Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256).

Целостность С. во многом обусловливает и его восприятие. Часто уже в первом чтении ощущается некоторая общая «эстетическая тональность» произведения, в котором проявляется и оригинальность С., и его известная содержательность (прежде всего эмоциональный настрой). Это синтетическое впечатление может быть затем подтверждено и объяснено средствами литературоведческого анализа. Еще на рубеже 18–19 вв. И.В.Гёте разделил категории С. и манеры. По его мысли, С. — это высшая ступень развития искусства. «Стиль покоится на глубочайших твердынях познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах» (Гёте, 94–95). Манера, с точки зрения Гёте, есть более низкая ступень искусства. Она либо может достигать известного эстетического совершенства, либо, отходя от «природы» и тем самым от «твердыни познания», может становиться все более пустой и незначительной. Г.В.Ф.Гегель не находил вообще никакого эстетического оправдания манере. В его концепции С. стоит выше манеры, а выше С. — оригинальность как синтез субъективного и объективного. Но если С. как выражение объективного имеет высокую эстетическую ценность, то манера представляется Гегелю чисто субъективным, а потому поверхностным оригинальничанием («Манера, стиль и оригинальность» // Гегель. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 302–309).

Категория С. в современном литературоведении и искусствознании прилагается не только к творчеству отдельного художника или его произведению: говорят о С. направления и течения, о национальных и региональных С., о С. эпох (*барокко*, *классицизм*, *романтизм*).

Лит.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965; *Соколов А.Н.* Теория стиля. М., 1968; *Поспелов Г.Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970; *Гёте И.В.* Простое подражание природе, манера, стиль // Он же. Об искусстве. М., 1975; Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982; *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994; *Есин А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998.

А.Б.Есин

СТИЛЬНОВИ́ЗМ см. «*Новый сладостный стиль*».

СТИХ (греч. stichos — ряд, строка) — художественная речь, фонически расчлененная на относительно короткие отрезки (каждый из них также называется С.), которые воспринимаются как сопоставимые и соизмеримые. Противоположное понятие — проза (см. *Поэзия* и *проза*); прозаическая речь тоже членится на отрезки — *колоны*; но по сравнению с прозой членение С. обладает двумя особенностями: 1) в прозе членение текста определяется только синтаксическими паузами, в С. членящие паузы могут не совпадать с синтаксическими (*перенос*); 2) в прозе выделение членящих пауз в значительной мере произвольно, в С. — твердо задано. Членение на С. обычно отмечается графическим оформлением текста (печатание отдельными строчками) и часто сопровождается *рифмой* и другими фоническими признаками. Средством подчеркнуть сопоставимость и соизмеримость стихов является *метр* — чередование внутри С. сильных и слабых мест; но он может и отсутствовать (в чисто-тоническом, *свободном стихе* и пр.).

М.Л.Гаспаров

СТИХОВЕ́ДЕНИЕ, метрика — наука о звуковой форме литературных произведений. Основным материалом С. являются *стихи* (отсюда и название), т.е. речь, наиболее организованная в звуковом отношении; однако исследование звуковой формы прозы (*ритма*, *аллитераций* и пр.) также обычно включается в область С. (см. *Поэзия и проза*). Логически С. разделяется на три части: *фонику* (учение о сочетаниях звуков), собственно *метрику* (учение о строении стиха) и *строфику* (учение о сочетаниях стихов). В каждой из них может быть выделена статическая характеристика значимых звуковых элементов и динамическая характеристика принципов их сочетания: так, собственно метрика распадается на просодию (классификацию слогов на долгие и краткие, ударные и безударные и пр.) и стихологию (законы сочетания этих слогов в стихе). Однако практически объем и разделение С. в разных литературных традициях различны: иногда из С. выпадают некоторые разделы (в античном С. фактически отсутствовала фоника), иногда прибавляются инородные (в арабском С. входит рассмотрение *фигур* стилистических). Некоторые вопросы, изучаемые в С., лежат на границах С. и других областей литературоведения: так, на границе С. и *стилистики* (именно — поэтического синтаксиса) лежит явление *переноса*, на границе С. и композиции — явление *твердых форм* (сонета, рондо и пр.), а такое важное стиховедческое понятие, как *интонация*, затрагивает и область *декламации* (напр., «восходящая интонация»), и стилистики (напр., «напевная интонация»), и тематики («религиозно-дидактическая интонация»).

Возникновение С. как науки обычно связано со становлением в различных литературах письменной поэзии, обособившейся от музыки с ее непосредственным слуховым ощущением норм звукового строения стиха; при этом часто молодая поэтическая культура пользуется для осмысления своей системы стиха чужой «классической» системой стиха (так, латинское С. опиралось на понятие греческого С., а новоевропейское — на понятие латинского С.). В соответствии с этим С. первоначально всюду было наукой нормативной, системой «правил» и «вольностей», учившей, как «должны» писаться стихи; только с 19 в. С. становится наукой исследовательс-

кой, изучающей, как действительно писались и пишутся стихи. При выявлении фактов одним из основных методов в С. является статистика: выделение таких звуковых явлений, которые могут быть обязательными, господствующими или только преобладающими признаками стиха (его «константами», «доминантами» и «тенденциями»), достигается вернее всего с помощью подсчетов. При обобщении фактов С. пользуется в основном сравнительным методом; сравниваться могут показатели употребительности тех или иных стиховых форм: 1) в разные периоды литературной истории; 2) в литературе разных языков; 3) в поэтическом произведении и в «естественном ритме» (или «естественной фонике») данного языка. Конечной целью С. является установление места звуковой структуры в общей структуре произведения, ее связи со структурами языковой и образной.

Развитие русского С. неотрывно от развития русского стихосложения: первый подъем его (18 в. — работы В.К.Тредиаковского, А.Д.Кантемира, М.В.Ломоносова) связан с освоением *силлабо-тонического стихосложения*; второй (начало 19 в. — работы А.Х.Востокова и др.) — с освоением имитаций античных и народных размеров; третий (1910–20-е — работы А.Белого, В.В.Томашевского, В.М.Жирмунского, Р.О.Якобсона и др.) — с освоением *тонического стихосложения*. Новый этап развития русского С. наметился с 1960-х и связан с использованием достижений современного языкознания, семиотики и теории информации. *М.Л.Гаспаров*

СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ, в е р с и ф и к а ц и я — способ организации звукового состава стихотворной речи, которая отличается от прозаической речи тем, что в ней текст членится на относительно короткие отрезки (см. *Стих*), соотносимые и соизмеримые между собой (см. *Поэзия и проза*). Проза также естественно членится на речевые такты (*колоны*), но там это членение зыбко (одни и те же слова могут быть объединены в два коротких колона или в один длинный) и всегда совпадает с синтаксическим членением текста. В стихах же это членение на отрезки твердо задано (в устной поэзии — мелодией, в письменной — чаще всего графикой, т.е. записью отдельными строками) и может не совпадать с синтаксическим членением текста (несовпадение называется enjambement — *перенос*).

Заданное членение на стихи — необходимый и достаточный признак стихотворного текста; тексты, никакой иной организации не имеющие, уже воспринимаются как стихи (т.наз. *свободный стих*) и приобретают характерную стиховую интонацию — независимые от синтаксиса паузы на границах стихов, повышение голоса в начале стиха, понижение к концу. Кроме того, чтобы подчеркнуть соизмеримость стихов, строки их обычно упорядочиваются, уравниваются (точно или приблизительно, подряд или периодически, т.е. через одну или несколько) по наличию тех или иных звуковых элементов. В зависимости от того, какие именно элементы выделяются в качестве такой основы соизмеримости, стихи относятся к той или иной системе С.

Основная единица соизмеримости стихов во всех языках — слог. Основные фонетические характеристики слога (слогового гласного) — высота, долгота и сила. Упорядочиваться может как общее количество слогов (*силлабическое стихосложение*), так и количество слогов определенной высоты (мелодическое стихосложение), долготы (квантитативное, или *метрическое стихосложение*) и силы (*тоническое стихосложение*). Т.к. обычно эти фонетические признаки более или менее взаимосвязаны, то упорядочивание одного из них упорядочивает до некоторой степени и остальные, поэтому возможны системы С., основанные на двух и более признаках. Чаще всего, т.о., одновременно упорядочивается общее количество слогов в стихе (строке) и появление слогов определенной высоты, долготы или силы на определенных позициях этого слогового ряда (силлабо-мелодическое, силлабо-метрическое, *силлабо-тоническое стихосложение*). Это упорядоченное расположение неоднородных («сильных» и «слабых») позиций (мест) в стихе называется *метром* (см. также *Сильное место и слабое место*). Т.о., всякое С. представляет собой систему упорядоченности отвлеченных звуковых признаков текста; обычно она поддерживается также системой повторений конкретных звуковых единиц текста — звуков (*аллитерация, ассонанс*), слогов (*рифма*), слов (рефрен, см. *Припев*), а также грамматических конструкций (*параллелизм*) и пр.

Пример силлабического С. — сербохорватский народный эпический стих: 10 слогов в стихе, обязательный словораздел (*цезура*) после четвертого слога, расположение ударений произвольное (но с тенденцией к нечетным позициям), расположение долгот и повышений тона произвольное, конец стиха (*клаузула*) отмечен долготой предпоследнего слога. Пример тонического С. — древнегерманский стих: четыре ударения в стихе (два полустишия по два ударных слова), количество безударных слогов произвольное, расположение ударений и долгот — тоже, оба слова первого полустишия и одно из слов второго полустишия объединены аллитерацией начальных звуков. Пример мелодического (точнее, силлабо-мелодического) С. — китайский 5-сложный стих эпохи Тан: четыре стиха в строфе, пять слогов в стихе, нечетные позиции (слабые) заняты слогами произвольного тона, четные позиции (сильные) — одна слогом «ровного», другая слогом «неровного» (повышающегося или понижающегося) тона, причем «ровному» слогу первого стиха соответствует на той же позиции «неровный» во втором и третьем и «ровный» в четвертом стихе (и наоборот); первый, второй и четвертый стих объединены рифмой. Пример метрического (точнее, силлабо-метрического) С. — древнегреческий *гекзаметр*: 12 метрических позиций в стихе, нечетные (сильные) заняты одним долгим слогом каждая, четные (слабые) — одним долгим или двумя краткими слогами каждая, последняя позиция — одним произвольным слогом; долгий слог равен двум единицам долготы, краткий — одной, так что весь стих (12–17 слогов) составляет 24 единицы долготы. Пример силлабо-тонического С. — русский 4-стопный ямб: восемь слогов в стихе, нечетные позиции (слабые) заняты безударными слогами (или односложными ударными словами), четные (сильные) — произвольными слогами, конец стиха отмечен обязательным ударением на восьмом слоге и допущением добавочных безударных слогов после этого ударения (женские и дактилические клаузулы).

Из примеров видно, что описание С. должно включать две области категорий: 1) определение упорядочиваемых звуковых элементов (т.наз. *просодия*) — какие звукосочетания считаются слогом, какие слоги считаются «ровными» и «неровными», «долгими» и «краткими», «ударными» и «безударными»; 2) определение упорядо-

ченности названных элементов [метрика (см. *Метр*) и *ритмика* в собственном смысле слова]: на каких позициях такой-то тип слога или словораздел появляется обязательно (как константа), на каких — с возможными исключениями (как доминанта), на каких — лишь предпочтительно (как тенденция — напр., ударные слоги среди произвольно заполняемых позиций в 4-стопном ямбе). В ходе развития С. константы, доминанты и тенденции могут, усиливаясь и ослабляясь, переходить друг в друга; этим определяется смена систем С.

В разных языках различные системы С. развиваются в различной степени. Причины этого — двоякого рода: лингвистические и культурно-исторические. Лингвистические причины определяют в основном, какие системы С. избегаются в том или ином языке и какие просодические особенности приобретают системы, допускаемые в языке. Так, обычно избегаются системы, основанные на том звуковом явлении, которое в данном языке не фонологично (не смыслоразличительно; см. *Фонология*): напр., в русском языке, где не фонологичны высота и долгота звуков, не развилось мелодического и метрического С., а во французском языке, где не фонологично также и словесное ударение, не развилось и тоническое, и силлабо-тоническое С. Культурно-исторические причины определяют, в основном, какие системы С., допускаемые в языке, получают действительное развитие в поэзии. Так, фонология древнегреческого или сербохорватского языка допускала и мелодическое, и метрическое, и тоническое, и силлабическое С., а развитие получило в древнегреческом языке только метрическое, а в сербохорватском только силлабическое и отчасти силлабо-тоническое С.; так, фонология русского языка допускает и силлабическое, и силлабо-тоническое, и тоническое С., а развитие они получили очень неодинаковое и неодновременное. Иногда культурно-исторические факторы оказываются сильнее даже языковых: так, тюркские языки восприняли из арабского языка метрическую систему С. (аруз), хотя долгота звуков в тюркском языке не фонологична. Точно так же культурно-историческими причинами определяется предпочтительная разработка тех или иных стихотворных размеров (см. *Размер стихотворный*) в национальном С. Так, в европейских языках более длинные размеры (5- и 6-стопный ямб, 10-, 11-, 12-сложный силлабический стих) восходят к античному образцу («ямбическому триметру»), а более короткие (4-стопный ямб, 8-сложный силлабический стих) сложились уже на новоязычной почве; поэтому в поэтических культурах, где античное влияние было непосредственным (итальянская, французская), общераспространенными стали более длинные размеры, а в культурах, где античная традиция воздействовала лишь косвенно (германская, русская), — более короткие размеры.

История русского С. насчитывает три больших периода: до утверждения силлабо-тоники (17–18 вв.), господство силлабо-тоники (18–19 вв.), господство силлабо-тоники и чистой тоники (20 в.). До становления письменного стихотворства в 17 в. русская поэзия знала три системы С.: «свободный стих» церковных песнопений (иногда называется «молитвословный стих»), промежуточный (насколько можно судить) между тоникой и силлабо-тоникой песенный стих (эпический и лирический) и чисто-тонический говорной стих (иногда называется «скоморошьим»); последний и стал основным в С. ранних (до 1660-х) произведений русской поэзии, а в низовой, лубочной литературе существовал и далее. В 17 — начале 18 в. были сделаны три попытки усвоить иные системы С.: метрическую — по античному образцу (Мелетий Смотрицкий), силлабическую — по польскому образцу (Симеон Полоцкий) и силлабо-тоническую — по немецкому образцу; наибольшее распространение получает силлабический стих, но к середине 18 в. его вытесняет силлабо-тонический и он почти полностью исчезает из практики.

Основы русской силлабо-тоники вырабатываются в 1735–43 В.К.Тредиаковским и М.В.Ломоносовым; после этого она господствует в русской поэзии почти безраздельно до конца 19 в., за ее пределы выходят лишь немногочисленные эксперименты с имитациями античных и народных стихотворных размеров (гекзаметр, стих «Песен западных славян», 1834, А.С.Пушкина и др.). Эволюция русской силлабо-тоники на протяжении 18–19 вв. идет в направлении все более строгой нормализации — ритмические тенденции стремятся стать доминантами, доминанты — константами: все шире распространяются 3-сложные размеры (*дактиль*, *амфибрахий*, *анапест*), сравнительно бедные ритмическими вариациями, а 2-сложные размеры (*ямб*, хорей) сокращают количество употребительных ранее ритмических вариаций.

Как реакция на это на рубеже 19–20 вв. возникает противоположная тенденция к ослаблению и расшатыванию стиховой организации. Силлабо-тоническое С. сохраняет господствующее положение, однако рядом с ним развиваются формы стиха, промежуточные между силлабо-тоникой и тоникой (*дольник*, *тактовик*), формы чисто-тонического С. (*акцентный стих*) и *свободный стих* — явление, характерное и для современного стихосложения. Насколько характерно такое чередование тенденций к строгости ритма (досиллабический стих — силлабический стих — силлабо-тоника 18 в.– силлабо-тоника 19 в.) и к расшатанности ритма (силлабо-тоника 19 в. — силлабо-тоника и тоника 20 в.) для внутренних законов эволюции всякого С., — при нынешнем состоянии сравнительного С. еще трудно сказать.

Лит.: *Денисов Я.* Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888; *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно и сопоставлении с русским. [Берлин], 1923; *Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929; *Он же.* Стих и язык. М.;Л., 1959; *Штокмар М.* Библиография работ по стихосложению. М., 1933 (дополнение в журнале «Литературный критик». 1936. № 8–9); *Он же.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952; *Тимофеев Л.И.* Очерки теории и истории русской стиха. М., 1958; *Хамраев М.* Основы тюркского стихосложения. Алма-Ата, 1963; Теория стиха: Сб. ст. / Под ред. В. Жирмунского и др. Л., 1968; *Холшевников В.* Основы стиховедения: Русское стихосложение. 2-е изд. Л., 1972; *Гончаров Б.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973; Проблемы восточного стихосложения: Сб. ст. / Под ред. И.Брагинского и др. М., 1973; *Гаспаров М.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974; *Жирмунский В.* Теория стиха. Л., 1975; *Гиндин С.И.* Общее и русское стиховедение: Систематический указатель литературы с 1958 по 1974 гг.: Исследования по теории стиха. Л., 1978; *Папаян Р.А.* Сравнительная типология национального стиха. Ереван, 1980.

М.Л.Гаспаров

СТИХОТВОРЕ́НИЕ — написанное *стихами* произведение, преимущественно небольшого объема (в отличие от *поэмы*), преимущественно лирическое. В традиционных культурах (фольклор, древность, *Средневековье*, европейское *Возрождение* и *классицизм*) С. четко делились

по жанрам (*ода, элегия, песня* и т.д.); в европейской культуре 19–20 вв. это деление стирается и слово «С.» становится как бы универсальным жанровым обозначением для всей лирики (отсюда термин *стихотворение в прозе* в значении «лирическая проза»). Это определяет особое внимание к графическому оформлению С., подчеркивающему их стихотворную форму (каждый стих — отдельной строкой, каждая строфа — с отбивки), т.к. она здесь является сигналом лирического содержания в целом. *М.Л.Гаспаров*

СТИХОТВОРЕ́НИЕ В ПРО́ЗЕ — лирическое произведение в прозаической форме; обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объем, повышенная эмоциональность, обычно бессюжетная композиция, общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания, но не такими, как *метр, ритм, рифма*. Поэтому не следует путать С. в п. с формами, промежуточными между поэзией и прозой именно по метрическим признакам, — с ритмической прозой и свободным стихом. Форма С. в п. в европейской поэзии сложилась в эпоху *романтизма*, опираясь на библейскую традицию религиозной лирики в прозе и на французский обычай прозаического перевода иноязычных стихов; первым образцом С. в п. принято считать книгу А.Бертрана «Гаспар из тьмы» (1842); термин «С. в п.» введен Ш.Бодлером в «Цветах Зла» (1857); в русскую литературу вошел у И.С.Тургенева в цикле произведений 1878–82. Широкого распространения жанр не получил. *М.Л.Гаспаров*

СТОПА́ — повторяющееся сочетание метрически сильного места (арсис, *икт*) и метрически слабого места (тезис, междуиктовый промежуток; см. *Арсис и тезис*). С. является единицей соизмеримости строк, обладающих *метром*. Именно в качестве такой условной единицы и используется понятие С. применительно к *метрическому* и *силлабо-тоническому стихосложениям*; иное понимание слова «С.» («слова-стопы» и пр.) неточно и выходит из употребления. В метрическом стихосложении С. в стихе, как правило, должны быть равны по длительности, но могут быть неодинаковы по числу слогов (*дактиль* и *спондей* в *гекзаметре*); в силлабо-тоническом стихосложении С., как правило, должны быть равны по числу слогов, но могут быть неодинаковы по числу и расположению ударений (*ямб* и спондей в русском ямбе). В силлабическом стихосложении стоп нет, единицей соизмеримости строк служит слог; в тоническом стихосложении также С. нет, единицей соизмеримости служит полноударное слово. Для размеров, промежуточных между силлабо-тоникой и чистой тоникой (*дольник, тактовик*) сочетания сильных и слабых мест, аналогичные С., назывались «долями», «тактами», «кратами», но устойчивой терминологии нет. *М.Л.Гаспаров*

СТРА́НСТВУЮЩИЕ СЮЖЕ́ТЫ см. *Бродячие сюжеты*.

СТРАШИ́ЛКА — современное детское повествовательное творчество, «страшная история», как называют их дети. С. сделались предметом изучения фольклористов, психологов и педагогов с 1960-х , к этому времени и относится начало их массового бытования. С. рассказывают дети 8–12 лет, однако возрастные границы могут расширяться от 5 до 15 лет. Цель С. — вызвать чувство страха и радость от его преодоления, поэтому С. можно рассматривать как способ самоутверждения личности. В повествовательном творчестве детей проявляются фетишизм и анимизм; фигурируют такие универсальные знаки культуры, как пятно, занавес, рука, глаз, голос, взгляд, цвет, размер, хтонические персонажи, способность к перевоплощению, идея смерти. Это дает основание видеть в С. современную детскую мифологию. В жанровом отношении С. — явление диффузное и неоднородное. В отличие от традиционной фольклорной прозы, в них существует не один, а два доминирующих центра: повествовательный и игровой. В т.наз. «страшных вызывалках» ритуально-игровое начало даже полностью вытеснило вербальную сторону (дети «вызывают» Пиковую Даму, «лунных человечков» и пр.). Наряду с литературными образами (Пиковая Дама, Шерлок Холмс), встречаются заимствования целых сюжетов литературных произведений (напр., С. «Золотая статуя» восходит к «Венере Илльской», 1837, П.Мериме). Из традиционного фольклора в С. проникли ведьма, Баба Яга, встающий мертвец, а также некоторые сюжеты *быличек*. В С. используются эпические утроения, традиция благополучного конца. Хороший конец своеобразно проявляется в С. с выкрикиваемой последней фразой: «Отдай мое сердце!» (черный мертвец); «Мясо ела!» (женщина-вампир). Чем сильнее испуг, тем веселее можно над ним посмеяться. Персонажи С. распадаются на три группы: главный герой (обычно «девочка» или «мальчик»), его помощники и вредители. Цель вредителя сводится к похищению, убийству, поеданию жертвы. Выслеживает вредителя главный герой, а физически уничтожает помощник (милиция, Шерлок Холмс). С. имеют только один полюс *фантастического* — злой, с которым связаны бесконечно разнообразные типы вредителей: сверхъестественные существа и предметы, нередко оборотни, коварно скрывающиеся под личиной привычных объектов (от пятна на стене до матери). Вредитель может иметь настораживающий внешний признак, чаще всего цвет, который фигурирует в названиях С.: «Черные шторы», «Красное пятно», «Синяя роза». Сквозь все С. проходит интуитивно выраженная идея двоемирия: мир реальный («дом») и мир фантастический («не-дом»). У младших детей оба мира выступают как объективная сущность, что типологически сближает рассказываемые ими С. с фольклорной быличкой. Дети 8–12 лет уже условно верят в чудесное, поэтому в их С. начинают обозначаться жанровые признаки *сказок* или усиливается игровой момент. У детей 13–15 лет наступает кризис категории чудесного, они приходят к отрицанию немотивированных ужасов, происходит разложение С. Дети пытаются придумать материалистическую разгадку фантастической сущности вредителя (похищение с помощью гипноза, исчезновение кораблей в «черной дыре» океана), но особенно интенсивно разложение С. происходит путем создания многочисленных *пародий* на них, по форме близких *анекдоту*. С 1970-х широкую популярность приобрели «садистские стишки». В репертуар детей они включаются «в то время, когда происходит преодоление мифологического сознания детства» (Чередникова, 163). «Садистские стишки» — это взрослый «*черный юмор*», усвоенный детьми. Фольклорные С. проникли как в детскую, так и во взрослую художественную лите-

ратуру (произведения Вл.Маканина, Н.Садур, Л.Петрушевской, Э.Успенского).

Лит.: *Зуева Т.В.* Категория чудесного в современном повествовательном фольклоре детей // Проблемы интерпретации художественных произведений. М., 1985; *Чередникова М.П.* Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. Ульяновск, 1995; *Трыкова О.Ю.* Современный детский фольклор и его взаимодействие с художественной литературой. Ярославль, 1997. *Т.В.Зуева*

СТРОКА́ см. *Стих*.

СТРОФА́ (греч. strophe, букв. — поворот) — в стихосложении группа стихов, объединенных каким-либо формальным признаком, периодически повторяющимся из строфы в строфу. В античной поэзии С. организовывалась преимущественно упорядоченным чередованием стихов различного метра (*алкеева строфа*, *сапфическая строфа*), в новоевропейской — упорядоченным чередованием стихов с различными окончаниями (см. *Клаузула*) и рифмами. Длина С. обычно достаточно невелика: она должна быть непосредственно ощутимой (2–16 стихов, редко — больше); внутри С. могут выделяться повторяющиеся стиховые группы меньшего объема (напр., три 4-стишия и 2-стишие в *онегинской строфе*), а иногда, наоборот, С. объединяются в повторяющиеся стиховые группы большего объема (запев и припев в песнях, С., антистрофа и эпод в античной хоровой лирике). Роль С. в ритмическом строении текста аналогична роли предложения в синтаксическом строении текста; поэтому обычно С. тяготеет к синтаксической законченности, начальная часть С. приобретает повышающуюся интонационную антикаденцию, а конечная — понижающуюся каденцию (т.наз. Aufgesang и Abgesang — нем.); построение С. стремится к различным формам симметрического *параллелизма*. Конец С. часто отмечается облегчением ритма: укороченным стихом, укороченным (мужским) окончанием, неполноударными строками. Некоторые виды С., будучи разработаны в народной или литературной поэзии на материале устойчивого жанра, тематики и стиля, сохраняют связь с ними и в дальнейшем употреблении: так, 2-стишия *элегического дистиха* служат знаком традиции античной поэзии, 2-стишия *александрийского стиха* — *классицизма*, 3-стишия *терцин* — «Божественной комедии» (1307–21) Данте, 4-стишия 4–3–4–3-стопного ямба — германских баллад, 8-стишия *октав* — *Возрождения*, 10-стишия *одических строф* — классицизма и т.д. Такие «твердые» строфы смыкаются с т.наз. *твердыми формами*, в которых заданы не только строфика, но и объем стихотворения. Строфически организованные тексты противопоставляются «астрофическим», в которых группировка строк определяется не формальными признаками, а только синтаксисом и смыслом (напр., «Илиада» или русские *былины*). Между строфической и астрофической текстами возможны промежуточные формы — напр., тексты со строфами непостоянной длины («Кому на Руси жить хорошо», 1863–77, Н.А.Некрасова, где «строфоиды» состоят из неопределенного количества строк с дактилическими окончанием, замыкаемых строкой с мужским окончанием) или непостоянной рифмовки («Во глубине сибирских руд...», 1827, А.С.Пушкина, где «вольные стансы» представляют собой 4-стишия, но с различным порядком рифм). *М.Л.Гаспаров*

СТРО́ФИКА — раздел *стиховедения*: учение о сочетании *стихов*. Обычно включает обзор стихотворных размеров, тяготеющих к неупорядоченной (астрофической) и упорядоченной (строфической) группировке стихов, обзор тенденций, соблюдаемых при сочетании стихов в *строфы* (объем, членение, синтаксическая законченность, ритмическая композиция), обзор наиболее употребительных строф, обзор *твердых форм*. *М.Л.Гаспаров*

СТРУКТУРАЛИ́ЗМ — (фр. structuralisme; англ. structuralism; нем. Strukturalismus от лат. structura — порядок) — комплекс направлений в ряде наук, объединяемых общими философско-эпистемологическими представлениями, методологическими установками и спецификой анализа, складывавшийся в период с начала 20 в. и по 1940-е включительно. В формировании С. участвовали Женевская школа лингвистики (Ф.де Соссюр и его ученики), русский формализм, пражский структурализм, американская школа семиотики Ч.Пирса и Я.Морриса, Копенгагенский и Нью-Йоркский лингвистический кружки, структурная антропология К.Леви-Стросса, структурный психоанализ Ж.Лакана, структура познания М.Фуко, структурная лингвопоэтика Р.Якобсона с его теорией поэтического языка.

Собственно литературоведческий С. сложился в результате деятельности условно называемой «Парижской семиологической школы» (ранний Р.Барт, А.Ж.Греймас, К.Бремон, Ж.Женетт, Ц.Тодоров и др.), а также «Бельгийской школы социологии литературы» (Л.Гольдман и его последователи). Время наибольшей популярности и влияния французского С. — с середины 1950-х (публикация в 1955 «Печальных тропиков» Леви-Стросса) до конца 1960-х — начала 1970-х. В США С. сохранял свой авторитет на протяжении всех 1970-х (Дж.Каллер, К.Гильен, Дж.Принс, Р.Скоулз, М.Риффатерр). На рубеже 1970–80-х те исследователи, которые более или менее остались верны структуралистским установкам, сосредоточили свои усилия в сфере *нарратологии*, большинство же бывших структуралистов перешли на позиции *постструктурализма* и *деконструктивизма*. С. как структурно-семиотический комплекс представлений в своих самых общих чертах имел явно лингвистическую ориентацию и опирался на новейшие по тому времени концепции языкознания и семиотики. В первую очередь это касалось теории знака Соссюра как некоего целого, являющегося результатом ассоциации означающего (акустического образа слова) и означаемого (понятия). Подчеркивалось, что знак по своей природе «произволен»: «Означающее немотивировано т.е. произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи» (Соссюр, 101).

Другими базовыми понятиями, которыми оперировали теоретики С., опиравшиеся на учение о языке Соссюра и его последователей, были постулаты о коллективном характере языка («Язык существует только в силу своего рода договора, заключенного членами коллектива». Там же. С. 52) и его изначально коммуникативной природе. С этим связано и представление о коде как совокупности правил или ограничений, обеспечивающих функционирование речевой деятельности естественного языка или какой-либо знаковой системы: код обеспечивает коммуникацию, в т.ч. и литературную.

Помимо лингвистической основы другой неотъемлемой составляющей С. является понятие структуры. Со-

гласно Ж.Вьету и Ж.Пиаже, структуру можно определить как модель, принятую в лингвистике, *литературоведении*, математике, логике, физике, биологии и отвечающую трем условиям: а) целостности — подчинение элементов целому и независимость последнего; б) трансформации — упорядоченный переход одной подструктуры (или уровня организации составляющих данную структуру элементов) в другую на основе правил порождения; в) саморегулирования — внутреннее функционирование правил в пределах данной системы. Основная тенденция в понимании структуры у французских литературоведов заключалась в том, что составляющие ее элементы рассматривались как функции (традиция, заложенная русскими формалистами), однако в противоположность русским формалистам и пражским структуралистам, акцентировавшим исторически изменчивый, диахронический аспект любой системы литературного характера, на первый план в С. вышла проблема синхронии. Напр., Греймас, Барт, Бремон, Женетт, Ю.Кристева, Ж.К.Коке, Тодоров пытались выявить внутреннюю структуру смыслопорождения и сюжетного построения любого повествования вне зависимости от времени его возникновения и создать систематизированную типологию жанров. Лингвистическая ориентация структуралистов проявлялась также в том, что они развивали гипотезу американских языковедов Э.Сепира и Б.Уорфа о влиянии языка на формирование моделей сознания и отстаивали тезис, согласно которому язык и его конвенции одновременно порождают и ограничивают видение человека вплоть до того, что само восприятие действительности структурируется языком.

В рамках С. иногда выделяют три направления: 1) семиологически-структурное; 2) грамматика текста; 3) семиотически-коммуникативное. Первое в целом охватывает представителей «Парижской семиологической школы», стремившихся выработать адекватные способы описания нарративно определяемых структур и соответствующей им грамматики повествования. Направление грамматики текста (П.Хартманн, Т.А.ван Дейк, Х.Ризер, Я.Петефи, И.Иве и др.) ставит перед собой задачу на основе лингвистических правил создать модель, которая должна описывать не только речевую, но и нарративную компетенцию и тем самым выявить специфику процессов перехода с глубинных на поверхностные структуры самых различных текстов, в т.ч. и литературных. Третье направление — коммуникативное — разрабатывалось в трудах З.Шмидта, Г.Винольда, Э.Моргенталера, акцентировавших прежде всего факторы порождения и восприятия текста, а также пытавшихся охарактеризовать интра- и интертекстуальные коммуникативные аспекты отношений между отправителем и получателем языковой информации и исследовать взаимообусловленную связь внутренних свойств текста (его «репертуар», «повествовательные стратегии», «перспективы») и специфики его восприятия. Последние два направления обычно объединяют в рамках активно развивающейся в настоящее время дисциплины «лингвистика текста» (Б.Совинский, В.Дресслер, Р.А.де Богранд, В.Калмейер, Х.Калферкемпфер). В свою очередь, на основе «лингвистики текста», занимающейся самыми различными видами текста, сложилось особое направление, исследующее с лингвистических позиций коммуникативную проблематику текста художественной литературы (ван Дейк, Р.Познер, Р.Фаулер, Р.Оман, Дж.Лич и др.) и опирающееся на «теорию речевых актов» Дж.Остина и Дж.Р.Серля. Литературоведческий С. всегда самым тесным образом связан с лингвистикой, влияние которой было особенно сильным на начальном этапе его становления, но затем стало заметно уменьшаться в результате критики со стороны постструктуралистов. Концепция «речевых актов» повлекла за собой новую волну весьма активного воздействия лингвистики на литературоведение, вызвав оживленную полемику среди структуралистов и постструктуралистов. Л.М.Пратт, Женетт, О.Дюкро, Ф.Реканати, Э.Парре, создали на основе ее творческой переработки ряд чисто литературоведческих концепций как о самом статусе повествовательного вымысла (или «фиктивного высказывания»), так и о специфике его функционирования в отличие от других, нелитературно-художественных форм языковой деятельности.

Основная специфика С. заключается прежде всего в том, что его приверженцы рассматривают все явления, доступные чувственному, эмпирическому восприятию, как «эпифеномены», т.е. как внешнее проявление («манифестацию») внутренних, глубинных и поэтому «неявных» структур, вскрыть которые они и считали задачей своего анализа. Т.о., задача структурного анализа художественного произведения определяется не как попытка выявить его неповторимую уникальность, а прежде всего как поиски внутренних закономерностей его построения, отражающие его абстрактно-родовые признаки и свойства, якобы присущие всем литературным текстам вне зависимости от их конкретного содержания, либо — на еще более обобщенно-абстрактном уровне — как стремление описать, как подчеркивал Барт, сам «процесс формирования смысла». Подобным подходом и объясняются призывы Барта отыскать единую «повествовательную модель», Скоулза — «установить модель системы самой литературы», Каллера — «открыть и понять системы конвенций, которые делают возможным само существование литературы» (с. VIII). Эта тенденция структурного анализа обнаруживать глубинные и потому неосознаваемые структуры любых семиотических систем дали повод для отождествления С. с марксизмом и фрейдизмом как близкими ему по своему научному пафосу и целям методами, которое со временем стало широко распространенной мифологемой западной теоретической мысли. С. был проникнут пафосом придать гуманитарным наукам статус наук точных; отсюда его тенденция к отказу от эссеизма, стремление к созданию строго выверенного и формализованного понятийного аппарата, основанного на лингвистической терминологии, пристрастие к логике и математическим формулам, объяснительным схемам и таблицам, к тому, что впоследствии получило название «начертательного литературоведения». Общеевропейский кризис рационализма и конце 1960-х, одной из форм которого в сфере литературоведения и был С., привел к очередной смене парадигмы научных представлений и вытеснению С. на периферию исследовательских интересов другими, более авторитетными на Западе в последнее двадцатилетие направлениями: постструктурализмом и деконструктивизмом.

Лит.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975; *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977; *Barthes R.* Introduction à l'analyse structurale des récits // Communications. P., 1966; *Culler J.* Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature. Ithaca; N.Y., 1975.

И.П.Ильин

СТЫК см. *Анадиплосис.*

СТЯЖЕ́НИЕ, синереза 1. В лингвистике — слияние двух смежных гласных в дифтонг или в долгий гласный. 2. В метрическом стихосложении — замена двух кратких слогов одним долгим, равным им по длительности. 3. В тоническом стихосложении С. иногда называют замену 2-сложного междуиктового интервала (см. *Икт*) в дольнике 1-сложным. *М.Л.Гаспаров*

СУГГЕСТИ́ВНОСТЬ (лат. suggestio — внушение, намек) — процесс психического воздействия одной личности на другую. В области словесного художественного творчества это воздействие осуществляется через художественное произведение. В литературоведение термин «С». пришел в 18 в. из английской эстетики, куда, в свою очередь, попал в результате изучения санскритологами древней индийской поэтики. Первыми в Европе предприняли исследования санскритской литературы английские ориенталисты Уильям Джонс (1746–94) и Хорас Уилсон (1786–1860). Ими был переведен на английский язык санскритский термин «вьянджана» как «сила внушения». В 19 в. широко использовали идею С. как детерминированной замыслом художника действенности искусства французские поэты и теоретики литературы Ш.Бодлер и С.Малларме. Идею С. как выражения известного настроения — мысли так или иначе «окрашенной» (напр., чувством изумления), находим в работах Д.Н.Овсянико-Куликовского, развивавшего учение А.А.Потебни о форме слова. Однозначного толкования термин «С.» в науке не получил и поныне. Литературоведы подразумевают под С. и подтекст, и второй и третий планы литературного произведения. Социопсихологи обозначают посредством этого термина феномен подсказывания, внушения слушателю или читателю той или иной заранее запрограммированной эмоции, того или иного настроения. А.Н.Веселовский употреблял термин С. в обоих вышеназванных значениях. Широко пользовались понятием С. индологи в 20 в. Отечественный индолог Б.А.Ларин называл поэтическое внушение (суггестию) «затаенным эффектом», не выводимым непосредственно «из речевого состава поэзии», причем не неизбежным, а только потенциальным. Венгерский литературовед Л.Ягустин понимает под С. литературного произведения элементы вербально не выраженного внушаемого поэтического настроения, составляющего внутреннюю сущность произведения. С. литературного произведения зиждется, как в свое время пояснял этот феномен Веселовский, на наличии в сознании художника мудрости, накопленной веками, обогащенной отвлеченным понятием прекрасного и сочетающейся с теми особыми средствами, которыми располагает поэзия. Начало отечественному изучению С. литературного произведения было положено Вл.Соловьёвым, показавшим в статье «Буддийское настроение в поэзии» (1894), что философским содержанием поэмы Арсения Голенищева-Кутузова (1848–1913) «Старые речи» (1879) является древнеиндийская философия, а суггестивным компонентом — внушение читателю настроения безысходности, безнадежности применительно к судьбе «дворянских гнезд».

В качестве примера С. в поэзии приводится обычно творчество А.А.Фета, который по образованию был философом и перевел в 1881 «Мир как воля и представление» (1819–44) А.Шопенгауэра. Фет суггестивно воздействует на читателя, опираясь на учение Шопенгауэра. Древнеиндийская система индуизма является художественно-философской основой сборника новелл современного американского писателя Дж.Д.Сэлинджера «Девять рассказов» (1953), причем суггестивно внушаются здесь девять настроений: любви, смеха, сострадания, гнева, мужества, страха, отвращения, откровения, спокойствия. Проблемы суггестивного воздействия литературы, наряду с музыкальной или цветовой терапией, являются компонентами преобразующей функции искусства и могут быть объяснены только единством биологического (природного) и социального в человеке.

Лит.: Проблемы суггестологии. София, 1973; *Ягустин Л.* «Экспрессема», суггестивность в советских поэмах о революции: (Блок, Хлебников, Есенин) // Slavica. Debrecen, 1983. № 19; *Галинская И.Л.* Суггестивная сила искусства // Культурология. XX век: Дайджест. Альфа и омега культуры. М., 1998. № 1 (5). *И.Л.Галинская*

«СУДИ́ЛИЩЕ ЛЮБВИ́» (фр. cour d'amour) — обозначение, введенное в 1575 Жаном Нострдамом (братом знаменитого астролога) и относившееся, как полагали исследователи 19 в. (Ф.Ренуар, 1817; Э.Тройель, 1888), к распространенным во времена *трубадуров* (12–13 вв.) салонным играм-забавам, в которых под председательством знатных дам, особенно сведущих в вопросах сердечных чувств, рассматривались спорные вопросы любовных отношений и понятий. Литературным образцом «С.л.» является трактат 12 в. «О любви» Андрея Капеллана, к которому с полным доверием отнесся Стендаль в своей книге «О любви» (1822).

Лит.: Жизнеописания трубадуров. Жан де Нострдам / Изд. подг. М.Б.Мейлах. М., 1993; *Peters U.* Cour d'amour — Minnehof // Zeitschrift für deutsches Altertum. 1972. Bd 101. *А.Н.*

«СУ́МЕРЕЧНИКИ» (ит. Crepuscolari) — группа итальянских поэтов начала 20 в., которые противопоставили риторической патетике стихов Г.Д'Аннунцио и его последователей простую форму разговорной речи, избрав своим предметом тусклый мир повседневности. Термин «С.» впервые употребил туринский критик Дж.Борджезе в отзыве на сборник стихов М.Моретти «Поэзия будней» (1911), а также о стихах Ф.М.Мартини и К.Кьяве, которые испытали воздействие французского *символизма*. «С.» придают обыденным частностям и деталям расширительное символическое значение, сквозь которое постоянно пробивается ирония и ощущение пустоты жизни. Такова поэзия Дж.Пасколи (1855–1912), Г.Гоццано (1883–1910), где преобладает тихий, приглушенный тон, камерность, сумеречные краски, меланхолическое смирение, жалобы на ограниченность собственных чувств и возможностей. Поэзия «С.» близка по настроению *герметизму*, избравшему путь ухода в мир собственных поэтических переживаний. Характерно название первого сборника стихов Гоццано «Путь изгнания» (1907).

Лит.: *Gennarini E.* La poetica dei Crepuscolari. Siena, 1949; *Maggio-Valveri G.* I Crepuscolari. Palermo, 1949. *А.Н.*

СУ́ММА (лат. summa — сущность, итог) — жанр философской литературы, возникший в средневековой схоластике как систематическое изложение теологических или философских познаний; отличающийся строгой

композицией компендиум, объединяющий многообразные темы. Наиболее известны «Сумма о тварях» (ок. 1240) немецкого философа и богослова Альберта Великого, «Сумма теологии», приписываемая средневековому философу Александру из Гэльса (ум. 1245), «Сумма философии» (или «Сумма против язычников», 1259–64) и «Сумма теологии» (1267–73) итальянского философа и теолога Фомы Аквинского, содержащая учение о красоте «Сумма о благе» схоласта Ульриха Страсбургского (ум. 1278), «Сумма логики» (1320-е) английского философа У.Окками. Методика жанра С. оказала существенное воздействие на становление научно аргументированного мышления, но исчерпала себя к 16 в. Составители небольших поэтических С. на «народном языке» назывались суммистами. Термин С. используется и как обозначение комментария к *«сентенциям»*. *А.Н.*

СХО́ЛИЯ (греч. scholion — толкование) — пояснение к малопонятному месту древнего текста в античности и в средние века. В отличие от *глоссы*, С. могла быть не только филологическим истолкованием, но носить характер реального *комментария*. Первые С. к гомеровским текстам появились в 5 в. до н.э. Дошли также С. к Пиндару, Эсхилу, Софоклу, Еврипиду, Аристофану, Платону, Аристотелю, Феокриту, Цицерону, Горацию и пр., являющиеся ценными источниками для изучения древней литературы. *Т.Ю.*

СЦЕНА́РИЙ (ит. scenario, от лат. scaena (scena) — сцена) — предметно-изобразительная и композиционная основа сценического представления или фильма в кратком суммирующем изложении либо в тщательной детализации. В последнем случае С. выступает как драматургическая форма, в которой (подобно эпическим произведениям, и в отличие от драмы) с прямой речью персонажей свободно взаимодействует описательно-повествовательная речь. Форму С. имели комедии К.Гоцци, наследовавшие традицию импровизационного театра масок (см. *Комедия масок*). В 20 в. бытуют режиссерские С., содержащие интонационно-жестовую и пространственную конкретизацию текста драмы (режиссерская партитура — в терминологии МХАТа). При этом постановщик спектакля становится сочинителем «ремарочной сокомпозиции» (Евреинов Н.Pro scena sua. Пг., 1915. С. 56–57). Обрастая многочисленными развернутыми ремарками, некоторые пьесы сближаются с режиссерскими С. (Б.Брехт, Т.Уильямс, А.Миллер, В.С.Розов, А.В.Вампилов). С. составляет основу *инсценировок* недраматических произведений. Он является также доминирующей формой драматургии кино и телевидения. Современный киносценарий, будучи предназначен и для чтения, нередко обретает качества собственно литературного произведения. Существуют также оперные, балетные, пантомимические С., часто называемые либретто.

Лит.: *Хализев В.Е.* Драматургия писательская и режиссерская // Он же. Драма как явление искусства. М., 1978. *В.Е.Хализев*

«СЦИПИО́НОВ КРУЖО́К» — группа римских политических деятелей и писателей, сложившаяся в середине 2 в. до н.э. вокруг Публия Корнелия Сципиона Африканского (разрушителя Карфагена). К «С.к» принадлежали греческий стоик Панэтий, историк Полибий, комедиограф Теренций, поэт-сатирик Луцилий. «С.к» обратился к эллинистической философии и литературе, став центром освоения греческой культуры. Идеи «С.к.» оказали воздействие на Цицерона.

Лит.: *Brown R.* A study of the Scipionic circle. Scottdale (Pa), 1934. *А.Н.*

СЮЖЕ́Т (фр. sujet — предмет) и **ФА́БУЛА** (лат. fabula — рассказ, повествование) — изображенные события и способ сообщения о них в эпических, драматических, а отчасти и лирических произведениях. В «Поэтике» Аристотеля «подражание» действию называется, соответственно источникам того, что представляется в трагедии, словом «миф». На латынь его перевели как fabula, в современном русском переводе М.Л.Гаспарова нейтрально — «сказание». Это не только источник, но и само художественное действие, которому античный теоретик придавал более важное значение, чем характерам: «Без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна: трагедии очень многих новейших поэтов — без характеров... Стало быть, начало и как бы душа трагедии — именно сказание, и <только> во вторую очередь — характеры» (1450a 23–26, 35–38). Ренессансные и раннеклассицистические последователи Аристотеля и других античных авторитетов пользовались словом «Ф.», без соотнесения с каким-либо парным ему. Л.Кастельветро, преодолевая подражания авторитетам, в трактате «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» (1570) оспоривает распространенное со времен римских риторик мнение, опирающееся на примеры Гомера и Вергилия, будто «порядок поэтического повествования должен отличаться от порядка повествования исторического»: если второе идет естественным порядком, то первое «отправляется от середины или конца, дабы затем, воспользовавшись случаем, вернуться в отступлениях к событиям, случившимся в начале и в середине» (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 89). Но Кастельветро вполне догматически устанавливает для трагедии и комедии «надлежащую величину фабулы» (Там же. С. 91), не превышающую 12 часов. Очевидно, что речь идет о художественном времени, а не времени театрального представления. Деятели французского *классицизма* и *Просвещения* (П.Корнель, Д.Дидро и др.) стали пользоваться словом «С.», которым обозначали заимствованные из прошлого «истории», подлежащие обработке драматурга. Позднее значение слова расширилось, но в русском языке осталось более узким, чем значение буквально соответствующего ему слова «предмет». Не могло не схематизировать понятие С. *сравнительно-историческое литературоведение*, искавшее общее в словесности всех стран и народов (А.Н.Веселовский, отождествлявший С. с темой, определил его сложную схему, состоящую из *мотивов*). А.А.Потебня придал ему значение психологической абстракции — результата отвлечения от конкретного содержания произведения повторяемых форм человеческих отношений и переживаний.

Слово «Ф.» в теории литературы, как правило, оставалось латинским названием *басни*. Но Ф.М.Достоевский, А.П.Чехов уже применяют его к современной литературе в значении развивающейся цепочки событий. Слова «сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» (Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1976. Т. 3. С. 188) означают требование оригинальности замысла и признание необязательности интриги, специальной организации изобретаемых происшествий. В 1910–20-е литературоведы-формалисты В.Б.Шкловский, Ю.Н.Тынянов, Б.В.Томашевский терминологически

закрепили такое понимание Ф. и по сути отвергли ее художественную значимость: для них она была носителем «материала», который «снимается» формой, а именно С. Для формалистов он не абстракция, но, напротив, художественная конкретизация, полноценное воплощение Ф., допускающее и перестановку событий во времени. В 1928 М.М.Бахтин (П.Н.Медведев) не согласился с противопоставлением Ф. и С., назвал их «в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой реальности, как сюжет, в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения» (Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 155). Л.И.Тимофеев счел понятие Ф. излишним. В теорию литературы Г.Н.Поспелова понятия С. и Ф. вошли в соответствии с этимологией слов, в обратном предложенному формалистами соотношении: С. как нечто отраженное был включен в состав «предметной детализации», Ф. означает манипуляции с ним в эпическом повествовании или драме. Обе трактовки соотношения С. и Ф. представлены в современном литературоведении; вторая иногда определяется как преобладающая (Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 215).

С. как последовательность изображенных событий «объективен»: время в нем линейно, пространство цельно, не дискретно (если он не фантастичен), события происходят независимо от того, кто из персонажей их видит и каким языком мог бы о них рассказать. Автор же или повествователь свободен в форме изложения С., т.е. в Ф., независимо от его фантастичности или правдоподобия. В таком случае Ф. есть организация повествования и драматического действия, которая никогда не может совпадать с С., будучи формой его воплощения, в большинстве случаев весьма вариативной. С. кончается развязкой (смерть Печорина в середине текста романа), Ф. — финалом (подвиг здравствующего Печорина в «Фаталисте»). С. подразделяются на концентрические, в которых присутствует причинно-следственная связь событий, как в «Евгении Онегине» (смерть дяди Евгения и его приезд в деревню, знакомство с Ленским, а через него с Лариными), и на более свободные хроникальные, где более или менее выдержана лишь последовательность событий во времени, хотя и в них возможны перестановки (биография Чичикова в последней главе первого тома «Мертвых душ», 1842). С. можно назвать комплексным художественным *образом* — образом события или цепи событий. Обычно к внесюжетным элементам образного мира относят *пролог*, различные отступления (лирические, как в «Мертвых душах», публицистические и философские, как в «Войне и мире», вставные новеллы типа гоголевской «Повести о капитане Копейкине» в «Мертвых душах»; в них свои С.), эпилог или заключение, иногда — экспозицию. Есть произведения с несколькими сюжетными линиями, более или менее взаимозависимыми, и даже с несколькими С. (древнерусская «Повесть о Петре и Февронии», 15 в.; «Герой нашего времени», 1839–40, М.Ю.Лермонтова, где, однако, С. пяти повестей создают и единый С. — историю жизни Печорина; «Старуха Изергиль», 1895, М.Горького). В полной мере сюжетны лишь эпос и драма. В лирике С. встречается, но играет служебную роль, часто оказываясь иносказанием («Утес», 1841, Лермонтова); в других случаях событийный план делает произведение лиро-эпическим (лермонтовская баллада «Воздушный корабль», 1840).

Лит.: *Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов // Он же. Историческая поэтика. М., 1989; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997; *Добин Е.* Жизненный материал и художественный сюжет. 2-е изд. Л., 1958; *Кожинов В.В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; *Нефёдов Н.Т.* Композиция сюжета и композиция произведения // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1976. Вып. 4; *Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А. и др.* Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1978. Вып. 5; *Захаров В.Н.* О сюжете и фабуле литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984; *Левитан Л.С., Цилевич Л.М.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическим освещении // Он же. Избр. ст.: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.

С.И.Кормилов

СЮРРЕАЛИ́ЗМ (фр. sur — над, réalisme — реализм; сверхреализм) — течение в искусстве и литературе 20 в. Развивалось преимущественно во Франции, но отдельные группы существовали во многих странах мира (Бельгия, Великобритания, Чехословакия, Югославия, Румыния, Дания, Нидерланды, Португалия, Египет, Канада, США, Бразилия, Аргентина, Мексика, Куба, Чили). Исторический С. в отличие от сюрреалистического духа, примеры которого можно найти и в средневековой литературе с ее приматом иррационального, является бесспорным «долгожителем» в культуре столетия: датой его рождения считается 1924, когда появляется «Манифест сюрреализма» — основателя и бессменного лидера движения Андре Бретона (1896–1966); С. заканчивает свое существование вскоре после смерти Бретона (объявление «конца С.» в статье сподвижника Бретона Жана Шюстера «Четвертая песнь», 1969). С. является непосредственным развитием *дадаизма* — помимо общей идеологической основы, большинство первых сюрреалистов имели за плечами опыт парижской дадаистской группировки под руководством Бретона и Т.Тцара. Среди основных причин отделения верных Бретону поэтов и художников можно назвать недовольство Бретона чересчур нигилистическим и «несерьезным» настроем Тцара, а также его интерес к проблемам подсознательного и сновидений, не разделявшийся дадаистами. В «Манифесте» Бретон очерчивает круг интересов нового движения: автоматическое письмо, случай, сновидения, подсознательное и чудесное (т.наз. повседневное чудо — необычные совпадения, доказывающие существование иной, магической сверхреальности). Определение важности случая, сна и бессознательного для процесса творчества, а также открытие чудесного в повседневной жизни вписываются в более широкую линию сюрреалистической идеологии: отказ от господства разума и власти рационального в произведениях искусства, поиск иных источников вдохновения, способных изменить наше восприятие окружающего мира, а затем и преобразовать сам мир, создать новый вселенский порядок, свободный от «оков рациональности». Реальность и связанный с ней *реализм* в искусстве были для Бретона и его соратников поистине бранными словами: «Вслед за судебным процессом над материалистической точкой зрения следует устроить суд над точкой зрения реалистической... представляющейся мне глубоко враждебной любому интеллектуальному и нравственному порыву» («Манифест сюрреализма»). Само понятие литературы поначалу трактовалось сюрреалистами как принципиально враждебное: «Писанина

есть сплошное свинство», — говорил Антонен Арто в книге «Нервометр» (1925); сюрреалисты утверждали, что занимаются не литературой или, по крайней мере, принципиально новой литературой, а С. — не очередная литературная или художественная школа, но образ жизни, который нужно принять раз и навсегда. Призванием литературы и искусства, с их точки зрения, не может быть рабское описание обыденности; критикуя традиционные методы психологии, с которыми Бретон как врач-психиатр по образованию был знаком, сюрреалисты обличали и *психологизм* традиционного *романа*, мотивированность поступков героев и распространенное в литературе правило правдоподобия. Приоритет, с точки зрения Бретона, должен отдаваться непосредственному переживанию («Я хочу, чтобы человек молчал, если он перестает чувствовать». «Манифест...»), но не задавленному разумом, а свободному, мгновенному. Поиск такого вдохновения приводит Бретона к открытию приемов автоматического письма — внутреннего *монолога*, «о котором критическое сознание субъекта не успевает вынести никакого суждения» и который, «насколько возможно, является произнесенной мыслью». В этой технике создан сборник текстов Бретона и Филиппа Супо (1897–1990) «Магнитные поля» (1919), внешне алогичных, но заряженных мощной поэтической энергией. Автоматизм на долгое время стал ведущим методом С., *перифразом* всех его творческих практик, и в «Манифесте» Бретон определяет весь С. как «чистый психический автоматизм». Другими способами достижения свободы от власти рассудка для сюрреалистов стали рассказы в действительности виденных ими снов и сеансы группового гипнотического транса (первая половина 1920-х), когда субъект бессознательно наговаривал приходившие в голову фразы; особенно отличались в этом поэты Робер Деснос (1900–45) и Рене Кревель (1900–35). С начала 1930-х набирает силу интерес сюрреалистов к таким аспектам иррационального, как магия, проблемы *оккультизма* и алхимии. Заряженность сюрреалистов против традиционного образа литературы и искусства проявляется также и в отказе от четко выраженного авторства, переосмыслении самой фигуры *автора*. Это не означало, что члены группы переставали подписывать произведения собственными именами, однако такие практики группы, как коллективно написанные листовки и манифесты, *игры* (в частности, «изысканный труп», когда участник продолжает фразу, начатую предыдущим игроком, не видя ее целиком) и совместные произведения нескольких авторов: «Непорочное зачатие» (1930) Бретона и Поля Элюара (1895–1952); «Отставить работы» (1930) Бретона, Элюара и Рене Шара (1907–88); «152 пословицы на потребу дня» (1925) Элюара и Бенжамена Пере (1899–1959) — стали выражением попыток сюрреалистов десубъективировать процесс творчества, вывести его за рамки личности автора, расширить границы произведения.

Антитрадиционализм стал питательной средой для многих практик и устремлений сюрреалистов с их подчеркнутым вниманием к маргинальным, низовым и даже китчевым формам искусства и стремлением разрушить саму традиционную систему ценностных предпочтений и общепринятых истин, основанную на картезианском разуме. Революционный настрой вообще был крайне силен в движении, носило ли это характер призывов к перевороту лишь обыденного разумения, выражением которых стал журнал «Сюрреалистическая революция» (12 номеров, 1924–29), или действительной политической ангажированности — вступления Бретона, Арагона, Элюара и Пьера Юника (1910–45) в компартию в 1926, манифеста Бретона и Л.Троцкого «За независимое революционное искусство» (1939) и журнала «Сюрреализм на службе революции» (шесть номеров, 1930–33). С. мыслился его организаторами как тотальный бунт. Одержимость, лихорадка, безумная любовь — все эти иррациональные состояния приветствовались сюрреалистами в непосредственном проявлении (интерес группы к творчеству душевнобольных, сознательная симуляция отдельными авторами бреда сумасшедших или превознесение истерии и паранойи как состояний, близких пылу творчества (ср.: Бретон, Арагон. Пятидесятилетие истерии, 1928), а также служили метафорами всего творчества и главными темами конкретных произведений (Деснос. Свобода или любовь!, 1927; Элюар. Любовь поэзия, 1929; Бретон. Безумная любовь, 1937). Этот дух одержимости передается выражением «Сюрреализм есть некое состояние яростной страсти» («Декларация 2 апреля 1925 г.»). С., в особенности его основная, парижская группа, всегда находился в подчинении у сильной личности Бретона. С одной стороны, многим это давало повод обвинять Бретона в диктатуре и именовать «римским Папой сюрреализма» (антибретоновский памфлет «Труп», 1930, подписанный исключенными из группы писателями и художниками; название отсылает к одноименной листовке сюрреалистов 1924, направленной против только что умершего тогда Анатоля Франса); с другой — это спасало группу от внутренних трений и искажений идеологической линии, позволило продержаться около полувека и сохранять все это время удивительную преемственность взглядов. Внутренние скандалы, исключения, примирения и прием новых членов стали для С. неотъемлемой частью повседневности; через группу прошло или оказалось затронуто идеями С. немало деятелей культуры: Пабло Пикассо, Арто, Жорж Батай, Октавио Пас, Анри Мишо, Мишель Лейрис, Жюльен Грак, Ив Бонфуа, Жак Превер.

Выражением устремлений сюрреалистов стала поэзия как непосредственное выражение внутренних переживаний. Сюрреалистическая поэзия значительно отличается от традиционной: сюрреалисты почти не писали метром и не стремились следовать рифме; основой стихосложения становится «ошеломляющий образ», близкое к барочной *метафоре* необычное «сближение удаленных друг от друга объектов». В сюрреалистической поэзии сильна традиция любовной лирики, однако переосмысленная в духе психоанализа и образов подсознания. Основные поэтические произведения: «Огонь радости» (1920) Арагона; «Свет земли» (1923), «Седовласый револьвер» (1932) и «Дух воды» (1934) Бретона; «Траур за траур» (1924), «Со всем имуществом» (1930) Десноса; «Смерть от бессмертия» (1924), «Столица боли» (1926), «Сама жизнь» (1932) Элюара; «Небесный триктрак» (1922), «Пуповина лимба» (1925) Арто. С прозой было сложнее. Провозглашенное еще в «Манифесте сюрреализма» неприятие традиционного романа с его четкой *фабулой* и структурой поначалу оставляло поле лишь для пересказов снов. «Раскольниками» здесь стали Арагон, продолжавший писать романы, пусть и весьма вольно переосмыслявшие каноны жанра и скорее представляющие фантастические лирические

рассказы, подобие *стихотворений в прозе* («Анисе, или Панорама», 1921; «Приключения Телемаха», 1922; «Парижский крестьянин», 1926), и Кревель, создавший произведения исповедальной и экзистенциальной прозы («Извилины», 1924; «Мое тело и я», 1925, «Трудная смерть», 1926). Позднее и Бретон создает в жанре лирической прозы романы «Надя» (1928) и «Безумная любовь» (1937). Сюрреалистические новеллы во многом наследуют традиции сказочной и таинственной фантастики: Жорж Лимбур (1900–70) «Знаменитая Белая Лошадка» (1930); Леонора Каррингтон (р. 1917) «Дом страха» (1938) и «Овальная дама» (1939); Жан Ферри (Леви, 1906–74) «Механик и другие истории» (1950). Сильна в краткой сюрреалистической прозе и линия исследования психики в ее крайних проявлениях: Жизель Прассинос (р. 1920) «Артритический кузнечик» (1935) и «Безумное пламя» (1935); жестокости и раздвоения личности: Жан Пьер Дюпре (1930–59) «За спиной у отражения» (1949); саркастического описания реальности: Бенжамен Пере «Смерть подлецам и долой поля сражений» (1922–23), «Галантная овца» (1925). В романе близкого сюрреалистам Жюльена Грака (Луи Пуарье, р. 1910) «В замке Арголь» (1938) прослеживаются элементы «черного», или *готического романа*. В сюрреалистической прозе чрезвычайно сильна интонация *«черного юмора»*. Похожая ситуация складывалась и с театром — сюрреалисты видели в нем снобистское «искусство для богатых», предпочитая ему кино. Поэтому попытки создания сюрреалистической драматургии, помимо антитеатральных по своей сути дадаистских пьес Жоржа Рибмон-Дессеня (1884–1974), а также совместных скетчей Бретона и Супо, ограничиваются драмами («Тайны любви», 1923) Роже Витрака (1899–1952).

С. в значительно большей степени, нежели дадаизм, был течением литературным — по крайней мере, на протяжении 1920-х. Члены группы даже высказывали сомнения в возможности существования сюрреалистической живописи, поскольку она не может отказаться от традиционного формализма и общепринятых технических приемов. В кино сюрреалисты не добились значимых успехов; единственным исключением являются фильмы испанца Луиса Бунюэля (1900–83). Помимо революционных открытий, изменивших само представление о творчестве — внимание к миру снов, чудесному и подсознательному, снижение роли автора, коллективное творчество, — С. определил развитие, а иногда и непосредственно зарождение ряда художественных и литературных течений, открывая дорогу, в частности, живописному лирическому абстракционизму в послевоенной Америке, поп-арту, *новому роману*, *магическому реализму* в литературах Латинской Америки и Восточной Европы, техникам романа-*коллажа* или словесным экспериментам Реймона Кено и Жоржа Перека.

Лит.: *Андреев Л.* Сюрреализм. М., 1972; *Пикон Г.* Сюрреализм. Женева, 1995; *Вирмо А., Вирмо О.* Мэтры мирового сюрреализма. СПб., 1996; *Лесли Р.* Сюрреализм: Мечта о революции. Минск, 1997; Сюрреализм и авангард. М., 1999; *Nadeau M.* Histoire du surréalisme. P., 1945; *Carrouges M.* André Breton et les données fondamentales du surréalisme. P., 1950; *Balakian A.* Surrealism — The road to the absolute. N.Y., 1959; *Bédouin J.-L.* La Poésie surréaliste. P., 1964; *Gershman H.S.* A bibliography of the surrealist revolution in France. Ann Arbor, 1969; *Bonnet M.* André Breton — Naissance de l'aventure surréaliste. P., 1975; *Alquié F.* Philosophie du surréalisme. P., 1977; *Béhar H.* Le théâtre dada et surréaliste. P., 1979; *Biro A., Passeron R.* Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs. P., 1982; *Clébert J.-P.* Dictionnaire du surréalisme. P., 1996.

С.Б.Дубин

С. в русской литературе — не облеченная в организационные формы (не представленная определенной группой) тенденция обращения русских прозаиков и поэтов 20 в. к принципам творчества, совпадающим с теми, что утверждались в теории и практике европейских сюрреалистов или близких им писателей. Л.А.Фостер выделяет в понятии С. два значения: 1) исторического явления, обозначаемого «принадлежностью автора к группе, связанной с А.Бретоном» (и к соответствующим группам в ряде других стран), и наличия в произведениях «определенных поэтических принципов и мировоззрения»; 2) общей тенденции в искусстве и литературе («сюрреализм с маленькой буквы»), проявляющейся в возникновении отдельных признаков поэтики С. в произведениях писателей, не принадлежавших ни к какой сюрреалистической группе, — что характерно для русской литературы (Фостер Л.А. К вопросу о сюрреализме в русской литературе // American contribution to the Seventh International congress of slavists. The Hague; P., 1973. Vol. 2).

Русский С. ведет свою родословную от Н.В.Гоголя, в чьих произведениях («Нос», 1836; «Иван Фёдорович Шпонька и его тетушка», 1832) впервые в русской литературе возникли образы, во многом предвосхитившие художественные открытия С. в 20 в. Создавая фантастические картины, родившиеся в стихии грезы, сновидения, Гоголь открыл для русской литературы сферу подсознания, обратился к творческим принципам, родственным сюрреалистическим рецептам «ошеломляющего образа», сводящего в своих пределах вещи несводимые, ставящие под сомнение внутреннюю целостность образа (ср. сочетания «жена — рулон шерстяной материи» в «Иване Фёдоровиче Шпоньке...» — и «ноги — связка ключей» у Бретона). В повести «Нос» возникает фантасмагорическая картина, своей смысловой структурой предвосхитившая один из характерных приемов литературы С., когда часть чего-то целого (человеческого тела, личности) начинает жить самостоятельной, отдельной от этого целого, жизнью. В русской литературе 20 в. элементы поэтики С. возникают в прозе символистов («Петербург», 1913–14, Белого; «Мелкий бес», 1905, Ф.Сологуба), в постсимволистской поэзии («Заблудившийся трамвай», 1921, Н.Гумилева; «Берлинское», 1922, В.Ходасевича). Одним из ближайших предшественников литературы и искусства С. был русский *футуризм*, теория и практика которого в некоторых своих моментах близка тому направлению художественного поиска, который позднее избрали сюрреалисты. Уже в манифесте футуристов «Садок Судей» (1913) среди выдвигаемых здесь новых принципов творчества есть слова о «помарках и виньетках творческого ожидания» как неотъемлемой части произведения (Русский футуризм. М., 1999. С. 42), сближающие эту позицию русских футуристов с одним из важнейших тезисов «Манифеста сюрреализма» (1924) о «психическом автоматизме, посредством которого можно выразить... действительное функционирование мысли» (Bréton A. Les manifestés du surréalisme. P., 1946. P. 85) — и, как следствие, с важным в эстетике С. принципом «автоматического письма». Опыт русского футуризма нередко сближается с эстетикой и практикой С. и в самих принципах построения художественного образа, соединяющего в своих пределах несочетаемые предметы. Во многом именно на таких образах воздвигнуто поэтическое здание тра-

гедии В.В.Маяковского «Владимир Маяковский» (1913), где не однажды возникает прием, восходящий к гоголевскому «Носу», и где заметно и влияние «Песен Мальдорора» (1868–69) Лотреамона, давшее знать о себе в смысловой структуре целого ряда образов, весьма близких тому, что открывалось в прозаической поэме провозвестника французского С. На почве русского футуризма возникла поэзия Т.Чурилина, последовательно связавшего свое творчество с принципами сюрреалистической «поэтики сна».

Подобно тому, как во французской литературе *дадаизм* был прологом к возникновению С., в русской литературе в конце 1910-х и в 1920-е появление черт С. в творчестве ряда поэтов явилось результатом эволюции *зауми* (совпадающей многими своими параметрами с литературой дадаизма). Примером этой линии развития русской поэзии была просуществовавшая с 1918 до начала 1920-х тифлисская группа *«41°»*. Эстетическая позиция группы формировалась под влиянием А.Кручёных, одного из родоначальников заумного творчества, и унаследовала, т.о., утверждаемые им принципы фонетической поэзии. Однако дальнейшее развитие принципов поэтической зауми осуществлялось у тифлисцев и на ином уровне, когда заумь, покидая пределы фонетики и словотворчества, выходила в сферу смысла. Тогда в поэтической речи, построенной грамматически и фонетически правильно, соединялись обычные слова, несовместимые по смыслу. Отсюда родственные нити тянутся и к эстетическому принципу, провозглашенному несколько позднее европейскими дадаистами: «Наугад вынимать слова из шляпы» (Тцара Т. Семь дадаистских манифестов. Париж, 1924 // Москва — Париж. Каталог выставки. М., 1981. Т. 1. С. 232), и к развивающим этот тезис призывам Бретона к сближению любых слов без исключения. Близость опыта тифлисской группы творческим устремлениям европейского авангарда (дадаизма и сюрреализма) была очевидна для современников: уже в 1923 А.Жермен писал о группе *«41°»* как о «русском сюрдадаизме» (Germain A. Ilia Zdanévitch et le surdadaisme russe // Créer. 1923. № 1). Теоретические работы и поэтическая практика участников тифлисской группы показали, что с того момента, когда русская заумь, уйдя от фонетики и словотворчества, проникла в сферу смысла, граница между поэтикой зауми и принципами сюрреалистического письма стала весьма прозрачной, что русскую заумь, так же как и европейский дадаизм, трудно отделить от сюрреализма: по сути своей, они представляют собой разные этапы эстетического поиска, осуществляемого в одном направлении. И там, и здесь действуют принципы «автоматического письма», и там, и здесь «полем боя» становится сфера подсознания. Эта же закономерность движения от поэтики зауми к чертам С. в поэзии обнаруживается и в творчестве обэриутов (см. *ОБЭРИУ*) — прежде всего, А.Введенского и Д.Хармса. Если в теоретическом арсенале тифлисцев ключевыми понятиями были «наобумное», «нелепость», творческая сила случайности, то и у молодых ленинградских поэтов довольно скоро центральным словом в поэтике становится «бессмыслица». Их произведения 1920-х дают характерные образцы поэтической речи, построенной на принципе «столкновения словесных смыслов». На те же цели были ориентированы многие произведения *ничевоков* (Р.Рок, А.Ранов, С.Садиков, Л.Сухаребский). Нашумевшие в 1920-е в Ленинграде театральные постановки И.Терентьева (бывшего прежде одним из активнейших участников тифлисской группы), где «случайность» как эстетический принцип была перенесена на сцену, оказали влияние и на драматургию обэриутов, — в частности, на пьесу Хармса «Елизавета Бам» (1927) — став одним из факторов, способствовавших возникновению в России уже в конце 1920-х *театра абсурда* как явления и сценического искусства, и литературы. Сюрреалистическая вера во «всемогущество грезы» лежала в основе поэзии наименее радикального из обэриутов — Н.Заболоцкого, определяя природу образов во многих его стихотворениях 1920-х, где утверждалась «поэтика сна», где реальность и над-реальное существовали на равных («Офорт», «Часовой», «Движение», все 1927). Во многом родственные сюрреалистические картины возникают в те же годы в русском зарубежье в поэзии Б.Поплавского. О сюрреализме Поплавского писали эмигрантские критики М.Слоним, Ю.Иваск, С.Карлинский. Черты поэтики С. обнаруживаются и в творчестве В.Набокова, — прежде всего, в романе «Приглашение на казнь» (1935–36).

Лит.: *Жаккар Ж.Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995; *Чагин А.И.* Расколотая лира: (Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920–1930-е годы). М., 1998; *Erlich V.* Gogol and Kafka: A note on realism and surrealism. The Hague, 1956; *Karlinsky S.* Surrealism in twentieth-century Russian poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // Slavic review. 1967. № 4; *Rundzjo K.* Surrealist imagery and composition in prose // Annual Meeting of AATSEEL. Chicago, 1971; L'avanguardia a Tiflis / Eds. L.Magarotto, M.Mazzaduri M., G.Pagni Cesa. Venezia, 1982.

А.И.Чагин

Т

«ТАВЕ́РНА ПОЭ́ТОВ» — созданное в 1921 литературное объединение в Варшаве, в которое входили Всеволод Байкин, Владимир Бранд, Александр Топольский, Александр Туринцев, Сергей Жарин, Олег Колодий, Олег Воинов, Екатерина Аристова, Михаил Константинович и др. Руководителем и вдохновителем «Т.п.» был Альфред Бем, известный впоследствии как основатель литературного объединения «*Скит*» (в 1922 Бем переехал в Прагу). За годы существования литературной группы было опубликовано более 150 стихотворений, которые часто печатались в газете «За свободу!». Собрания «Т.п.» проходили в редакции этой газеты при активном участии ее сотрудников во главе с Д.Философовым. В них нередко принимали участие и польские поэты (Леонард Подгорский и др.), что способствовало сближению молодых русских и польских поэтов. В сборник «Шестеро: Малый альманах поэзии и прозы» (Варшава: Изд. «Таверна поэтов», 1923) вошли стихи многих поэтов группы. Стихами поэтов «Т.п.» открывается «Антология русской поэзии в Польше» (Варшава, 1937). Для творчества поэтов объединения характерны настроения трагического одиночества, тоски, чувства неизбежности надвигающейся катастрофы вселенского масштаба. Многих поэтов не покидает ощущение зыбкости и неуловимости образа родины, воспоминания о которой тягостны. В стихах запечатлен образ поэта-мученика, поэта-изгнанника, всей душой стремящегося вновь обрести Россию.

Своеобразное возвращение в прошлое, воскрешение в лирике ушедшего мира и ушедших людей сочетается с активным неприятием того, что происходит в России, со стремлением противопоставить свою поэзию официальной поэзии страны советов. В 1925 варшавская «Т.п.» распалась, однако многие поэты группы продолжали печататься и позднее в газетах «Молва», «Меч» (Бранд, Байкин, Жарин). В Варшаве существовали и другие поэтические группы: «*Литературное содружество*» (1929–30), «Священная лира» (1930-е). В Польше в разные годы жили З.Гиппиус, Д.Мережковский, Философов, Б.Савинков, М.Арцыбашев, А.Амфитеатров. *О.Л.Розинская*

ТАВТОЛО́ГИЯ (греч. tauto — то же самое; logos — слово) — повторение близких по смыслу слов, разновидность *плеоназма*; как прием часто используется в театре абсурда.

ТАКТОВИ́К — один из видов русского *тонического стихосложения*: стих, в котором объем безударных интервалов между *иктами* колеблется в диапазоне трех вариантов: 1–2–3 слога (реже 0–1–2 слога); пропуски ударений на сильных местах редки, зато в 3-сложных интервалах часты избыточные ударения на среднем слоге. Т.о., Т. занимает промежуточное место между более строгим *дольником* и более свободным *акцентным стихом*. Пример 4–3-иктного Т. (из В.А.Луговского):

Такая была ночь, что ни ветер гулевой,
Ни русская старуха-земля
Не знали, что поделать с тяжелой головой,
Золотой головой Кремля...

Стих, близкий к Т., встречается в народной поэзии и ее литературных имитациях («Песни западных славян», 1834, А.С.Пушкина); сознательная разработка его в русской лирике начинается с 1900-х; окончательно он складывается в 1920-х, но широкого распространения все же не получает. Встречаются и иные понимания термина «Т.», определяющие его как стих, допускающий особую манеру декламации.

Лит.: *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966; *Гаспаров М.* Современный русский стих. М., 1974. *М.Л.Гаспаров*

ТАКТОМЕТРИ́ЧЕСКАЯ ТЕО́РИЯ СТИХА́ — теория, разработанная в 1925–66 в русском *стиховедении*. Цель Т.т.с. — охватить весь опыт русского стихосложения от народного творчества до экспериментов 20 в., подобно тому, как теория В.К.Тредиаковского — М.В.Ломоносова охватывала весь опыт силлабо-тоники. Т.т.с. — это не только обобщение созданного; она рассчитана и на создание новых произведений по заранее сложенным правилам. Т.т.с. существовала в трех вариантах: в основе первого — книга М.Малишевского «Метротоника: краткое изложение основ метротонической междуязыкой стихологии» (М.,1925. Ч. 1); второго (первое упрощение) — работы А.П.Квятковского, тоже постепенно упрощающиеся: «Тактометр: опыт стиха музыкального счета» (Сборник «Бизнес». М., 1929); «Русское стихосложение» (РЛ. 1960. № 1); Поэтический словарь (М., 1966); в основе третьего (представляющего собой дальнейшее упрощение) — работа И.Л.Сельвинского «Студия стиха» (М., 1962). Наибольшую популярность получил вариант, изложенный в «Поэтическом словаре» Квятковского (он и пересказывается ниже).

Стиховой ритм строится по образцу музыкального. Слогу соответствует «доля». Стопе соответствует основное понятие «такт» или «крата» (от 3- до 6-дольных). Строке соответствует понятие «период» (от 3- до 6-кратных). *Дактили, амфибрахии, анапесты* укладываются в 3-дольные такты. *Ямб* и *хорей* — в 4-дольные такты (по паре стоп). Если стих неполностью заполняет такт (напр., в *дольнике*), то либо незаполненные доли заполняются знаком пауз, либо отдельные слоги растягиваются в произношении на две доли. Если ударение стиха не́полностью совпадает с тактовым, отмечается сдвиг (инверсия) ударения. *Изохронизм* (равнодлительность) тактов обязателен, поэтому Т.т.с. тесно связана с декламационной практикой, требует особой «читки» и т.п. Разработка Т.т.с. имела целью стимулировать разработку дольников на 2-сложной основе и свободных сдвигов ударения. Стих, «наиболее свободно» пользовавшийся ритмическими дозволенностями Т.т.с., предлагалось называть *тактовик;* потом, при объективном обследовании, этот термин удалось наполнить новым содержанием. Формы стиха, не укладывавшиеся в такты (с избыточными слогами), назывались «дисметрический стих» («ударник», «фразовик» и др. виды). Пример разметки 4-кратного 4-дольника в стихотворении Квятковского: знак / — граница такта, V — пауза, е-е — растяжение слога, **Иду** — сдвиг ударения.

/ День, V голу / бой V день, V / пей VVV / даль! VVV /
/ День, V золо / той V день, V / хлынь VVV / в боль! VVV /
/ Тихие по / ляны золо / ти, V мой V / день! VVV /
/ Спелым аро / матом, вете / рок, V дай V / дань! /
/ **Иду** по по / лям — V и V / нет VVV / дум,VVV /
/ **Бегу** по лу / гам — V и V / цве-еты V / в дым. VV И/
/ марево ко / лышет дале / ко V мой V / дом VVV и т.д.

Разработка «тактометра» и «тактовика» была в основном заботой литературной группы конструктивистов (1923–30) — им хотелось, чтобы «тактовик» стал таким же знаменем их направления, каким акцентный стих стал для футуристов. Работа прервалась в самом начале и лишь в 1960-х о ней напомнили поздние работы Квятковского, замечательные по тонкости слуха, но слабые по формулировкам и систематизации. В последнее время возрождение Т.т.с. (с большими усложнениями) предпринял в своих работах А.А.Николаев.

Лит.: *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. М., 1974. Гл. 7.

М.Г.

ТА́НКА (короткая песня) — один из древнейших жанров японской поэзии, нерифмованные пятистишия на темы любви, странствий, времен года. С 8 по 15 в. была преобладающим жанром японской аристократической литературы. См. *Японская поэтика*.

ТВЁРДЫЕ ФО́РМЫ — стихотворные формы, в которых традицией более или менее твердо определены и объем и строфическое строение стихотворения. По предсказуемости формальных элементов Т.ф. близки к *строфам*, но в строфах повторение тождественных форм совершается внутри одного стихотворения, а в Т.ф. — между разными стихотворениями одной традиции. По строгости организации различаются Т.ф., в которых 1) и объем, и строфика фиксированы (*сонет*, *триолет*, *рондо*, *рондель*, *секстина*); 2) объем не фиксирован, строфика фиксирована (*терцины*, *вилланель*, *ритурнель*); 3) ни объем, ни строфика не фиксированы (*канцона*, *вирелe*, *глосса*). По происхождению большинство Т.ф. европейской поэзии восходит к романскому средневековью (все вышеперечисленные), меньшинство заимствовано с Ближнего Востока (*газель*, *рубаи*) или с Дальнего Востока (пантум, *танка*). По большей части за твердыми стиховыми формами закрепляется и более или менее твердое содержание (напр., традиционная тематика сонета), что сближает Т.ф. со стихотворными *жанрами*.

М.Л.Гаспаров

ТВО́РЧЕСКАЯ ИСТО́РИЯ ПРОИЗВЕДЕ́НИЯ — процесс создания литературного произведения от *замысла* к воплощению, к окончательному тексту, а также научное описание этого процесса. В современном литературоведении Т.и.п. называют также генезисом текста, динамической поэтикой. Знание Т.и.п. является важнейшим критерием объективности прочтения и ориентиром во множестве толкований, которыми произведение «обрастает» в процессе своего функционирования. Чем древнее памятник литературы, чем меньше достоверных свидетельств о нем и о его авторе, тем более гипотетична Т.и.п. При изучении произведений средневековых литератур, в частности, древнерусской, в большинстве случаев анонимных и создававшихся в соответствии со сложившимися жанрово-стилистическими канонами, неоценимым подспорьем являются данные *текстологии*; отсюда важность тщательного изучения рукописи, *списков*, *вариантов*, *редакций* памятников.

Как тип научного исследования Т.и.п. была обоснована в 1920-е Н.К.Пиксановым, считавшим необходимым рассматривать такие относящиеся к произведению материалы, как письменные и устные автосвидетельства, зафиксированные в *письмах*, *дневниках*, *мемуарах* современников, а также планы, *наброски*, черновые и беловые *автографы*, списки, корректурные листы, прижизненные и печатные издания. Сравнивая первоначальные и последующие списки, отражающие ход работы над произведением, можно воссоздать эволюцию основного замысла, «общую конструктивную преднамеренность». Возможность и необходимость учета всех факторов в Т.и.п. зависит от конкретных особенностей изучаемого текста. Здесь есть ряд трудностей, связанных с терминологической нечеткостью понятий «влияние», «сходство». Вопрос, связанный с *прототипами* и протосюжетами, как указывал Пиксанов, решается однозначно: если отсутствуют прямые авторские свидетельства о прототипах, этот вопрос исключается из Т.и.п. В то же время он может быть главным для исследований, стремящихся установить прототипы известных литературных героев, используя косвенные данные. По разным причинам Т.и.п. не всегда устанавливается методом прямой документации. Бывает, что замысел художника вынашивается в голове и выливается на бумагу сразу в окончательном варианте. Так, по утверждению П.Н.Медведева, «Незнакомка» (1906) А.Блока, *черновик* которой остался почти без переработок, «не имеет истории» («Драмы и поэмы Блока: Из истории их создания». Л., 1928. С. 42). Изучение Т.и.п. тесто связано с *текстологией* и опирается на ее данные, поэтому возникает вопрос об их соотношении и разграничении. Текстология, прослеживая историю формирования текста, обосновывая основной текст и сопровождая его необходимым реально-историческим *комментарием*, представляет его как образец, эталон для тиражирования. Т.и.п., опираясь на историю текста, в идеале дает историю создания всего произведения в целом. Порою трудно определить, что относится к Т.и.п., а что к текстологии, *атрибуции*, лингвистической стилистике. Решающим здесь Пиксанов считал присутствие в труде, претендующем на Т.и.п., элементов анализа и обобщения. Текстологические данные и описание рукописей не включаются в Т.и.п., а служат для нее исходным материалом. «Телеогенетический метод» Пиксанова предполагал изучение прежде всего ближайших, современных произведению факторов, повлиявших на него. Но Т.и.п. можно рассматривать и в более широком контексте *исторической поэтики*. В этом случае основой для реконструкции авторского замысла оказывается бесконечно протяженная родословная произведения, речь идет уже не столько о прототипах (в жизни и в литературе), сколько об *архетипах*. Такой подход не может не опираться на достижения как научных школ 19 в., так и направлений 20 в., сфокусированных на генетической проблематике, вопросах межтекстовых связей, или *интертекстуальности*, и др.

Лит.: *Пиксанов Н.К.* Три века русской литературы: Новый путь литературной науки: Изучение творческой истории шедевра. Принципы и методы // Искусство. 1923. № 1; Творческая история: Исследования по русской литературе / Под ред. Н.К.Пиксанова. М., 1927;

Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». М., 1928, 1971; *Сакулин П.Н.* Проблема «творческой истории» // Изв. АН СССР. Отд. гуманит. наук. 1930. № 3; *Елеонский С.Ф.* Изучение творческой истории художественных произведений. М., 1962; Творческая история произведений русских и советских писателей: Библиографический указатель / Сост. Н.И.Желтова, М.И.Колесникова; Под ред. и с предисл. Н.К.Пиксанова. М., 1968; Динамическая поэтика: От замысла к воплощению / Отв. ред. З.С.Паперный, Э.А.Полоцкая. М., 1990; *Семанова М.Л.* Творческая история произведений русских писателей. М., 1990. *Г.И.Романова*

ТВО́РЧЕСТВО — деятельность, направленная на создание эстетических, художественных ценностей. Проблемы Т. волновали еще древнегреческих мыслителей. Софисты разрабатывали учение о словесном Т. как о «технэ», т.е. ремесле, и противопоставляли его Т. природы. Сократ придерживался концепции искусства бессознательного, интуитивного: «Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря «технэ», а лишь в состоянии вдохновения и одержимости». Это суждение вложено в уста Сократа в диалоге Платона «Ион» (533Д). Сам Платон также ставил поэзию выше простого соблюдения правил «технэ», он приравнивал поэтическое Т. к одержимости, безумию, сравнивал поэтов с пророками и считал, что поэты творят не только в силу интуиции, чутья, инстинкта, но также и по божественному *вдохновению*, наитию. Аристотель взялся показать, в чем заключается поэтическое Т., понимаемое как «технэ». В «Никомаховой этике» (4 в. до н.э.) он дал первое в истории древнегреческой мысли позитивное определение «технэ», назвав «технэ» и «приобретенное душевное свойство творчества, следующего истинному разуму», одним и тем же явлением (1140а 10–15). Аристотель усматривал природу Т. в осознанной способности создавать копии, подражать. Поэтов он делил на «лучших» и «худших»: одни подражают хорошим людям и делам, другие — дурным людям и поступкам. («Поэтика», 1448а 1–18). Подражание (*мимесис*), по Аристотелю, составляет сущность искусства, цель поэзии. В 18 в. Д.Дидро называл природу «первой моделью» искусства, но при этом полагал, что жизнь, природа все равно остается выше искусства. Природа пропускается через сознание художника, отчего она и оказывается «освещенной солнцем художника». Литература, по Дидро, должна быть трибуной и школой добродетели, она призвана «клеймить порок и устрашать тиранов («Беседы о «Побочном сыне»», 1757; «Рассуждение о драматической поэзии», 1758). И.Кант полагал, что для суждения о прекрасных предметах нужен вкус, а для художественного искусства, т.е. для создания таких предметов, нужен гений («Критика способности суждения», 1790. § 48). Красота в искусстве — это прекрасное представление о вещи. Поэзия расширяет душу тем, что дает воображению свободу, «поэзия есть искусство вести свободную игру воображения, как дело разума» (Там же. § 51). На изящные искусства, считал Кант, надо смотреть как на природу, но при этом надо сознавать, что это все-таки искусство (Там же. § 45). Словесное искусство имеет отношение к прагматической антропологии, исследующей возможность воздействия на человека. «Игра чувственных созерцаний — превращается в стихотворение» (Материалы к книге «Антропология в прагматическом отношении», 1798. § 618). Все изящные искусства покоятся на соединении созерцаний с понятиями, т.е. чувственного созерцания с рассудком и разумом. Г.Э.Лессинг отстаивал принцип сближения литературы с жизнью, причем считал, что литература способна передать динамику жизни, охватить жизнь во всем ее богатстве («Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», 1766). Согласно И.Г.Гердеру, поэтическое искусство возникло природным путем вчувствования, столь же естественно, как и язык, и является творением человеческого разума. В фрагментах «О новейшей немецкой литературе» (1766–68) Гердер писал о неразрывной связи литературы и языка, предвосхищая *сравнительно-исторический метод* исследования. Г.В.Ф.Гегель в «Лекциях по эстетике» (1838) в свете своего учения о возвышающемся над отдельными людьми «объективном духе» критиковал теорию «бессознательности творчества» и говорил о прекрасном как о «чувственном явлении идеи» и о «формах искусства». Последние дифференцируются Гегелем в зависимости от отношения между идеей и ее формообразованием: идея еще не нашла формы внутри себя (символическая форма искусства); художественная форма представляет собой свободную адекватную реализацию идеи в образе (классическая форма искусства); мир души торжествует победу над внешним миром (романтическая форма искусства). Во второй половине 19 в. Ч.Ломброзо начал рассматривать способность к Т. как кризисное состояние индивида. М.Нордау попытался объяснить литературу *декаданса* при помощи психиатрической теории о болезненных психических аномалиях и отклонениях от нормы у гениальных личностей. В начале 20 в. основатель психоанализа З.Фрейд исследовал роль искусства в психической жизни художника. В статье «Поэт и фантазия» (1912) он сравнивает поэтическое произведение со «сном наяву». Художник погружается в мир фантазий, считал Фрейд, чтобы найти «заменяющее удовлетворение».

В русском литературоведении вопросами Т. интересовались П.Д.Боборыкин, Я.П.Полонский, А.А.Потебня, Д.Н.Овсянико-Куликовский, А.Г.Горнфельд, А.Н.Веселовский, В.Е.Чешихин-Ветринский, Б.С.Мейлах и др. Особое место в науке занимают работы о «творческой лаборатории» *классиков* мировой литературы и рассказы самих писателей о своем труде. А.А.Потебня считал, что в произведении искусства образ относится к содержанию, как в слове представление относится к чувственному образу или понятию. Под «содержанием» Потебня понимал ряд мыслей, вызываемых образами романа в читателе или «служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания». Между произведением искусства и природою стоит мысль человека; только под этим условием искусство может быть творчеством («Мысль и язык», 1892). Это возможно только при условии ее объектирования в слове, в создании отвлечений, — писал Потебня в статье «Основы поэтики» (1910). Отечественные психологи Л.С.Выготский и Б.Г.Ананьев отводили психологии место интерпретатора всех наук о человеке. Выготский занимался проблемами художественной и литературной критики, литературоведения, эстетики и психологии искусства. Чувство и фантазия, по Выготскому, являются в сущности одним и тем же процессом, ибо не существует разницы между чувством в искусстве и реальным чувством. Истинный эффект произведения словесного художественного творчества сводится к *катарсису*, который Выготский определяет как «аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании,

находит свое уничтожение» и называет это явление в книге «Психология искусства» «законом эстетической реакции» (С. 279).

Лит.: *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1965; *Арнаудов М.* Психология литературного творчества. М., 1970; Психология процессов художественного творчества. Л., 1980; *Галинская И.Л.* Из современной зарубежной литературы по психологии творчества // Художественное творчество. Л., 1982; *Collingwood R.G.* The principles of art. Oxford, 1960; *Koestler A.* The act of creation. L., 1964; *Genette G.* Fiction et diction. P., 1991.

И.Л.Галинская

ТЕА́ТР АБСУ́РДА см. *Абсурдизм*.

ТЕ́ЗИС см. *Арсис и тезис*.

ТЕКСТ (лат. textus — ткань, сплетение) — 1. Письменная или печатная фиксация речевого высказывания или сообщения в противоположность устной реализации; 2. Выраженная и закрепленная посредством языковых знаков (независимо от письменной или устной формы их реализации) чувственно воспринимаемая сторона речевого, в т.ч. литературного, произведения; 3. Минимальная единица речевой коммуникации, обладающая относительным единством (целостностью) и относительной автономией. Т. во втором значении, являющийся одним из аспектов Т. в третьем значении (а именно, его «планом выражения»), служит отправной точкой всех филологических процедур. Его установление на основе критического изучения истории Т. и отношений между его вариантами составляет задачу *текстологии*. Нередко под Т. понимается также любой речевой отрезок — от отдельной морфемы до литературы в целом, однако такое употребление размывает специфику понятия и ведет к нечеткости исследовательских результатов. Т. в третьем значении («сообщение», «целый текст», «речевое произведение») — предмет особого раздела филологии, «теории целого Т.», или лингвистики текста. В отличие от своих частей, или фрагментов Т., так понимаемый Т. обладает известной самостоятельностью существования и специфической организацией, которая не исчерпывается организацией этих частей.

Во внутренней структуре Т. выделяются три группы явлений: 1) связи и отношения между входящими в текст предложениями; 2) система единиц, занимающих промежуточное положение между предложением и Т. — от сравнительно небольших, типа «сверхфразового единства» (характеризуемого единством смысла — «микротемы» — составляющих его предложений), до пространных частей, выделяемых уже по композиционно-функциональным признакам; 3) свойства, присущие именно Т. как целому. Семантика целого Т. характеризуется прежде всего непосредственной соотнесенностью с реальной внеязыковой действительностью, ситуативной привязанностью и несводимостью общего смысла Т. к значениям элементов Т. Взаимоотношения с отображаемой внетекстовой ситуацией различны у Т., композиция которых подчинена заданной (для некоторого жанра или класса Т.) схеме, и у Т., единство которых создается посредством смыслового соотнесения частей внутри данного Т. (связные Т.). Первые понятны при условии предварительного знания типовой (для определенного жанра или класса Т.) ситуации, вторые, наоборот, позволяют «реконструировать» ситуацию по самому Т. Организации художественного литературного Т. присуща особая сложность и полифункциональность, в нем активно используются те аспекты и ярусы структуры, которые в других видах речевой коммуникации остаются ненагруженными, иррелевантными. В результате структура художественного Т. приобретает многослойность со специфическими неиерархическими соотношениями между слоями. Единство Т. конституируется прежде всего автором Т. Границы Т. могут при этом задаваться как изменением коммуникативной ситуации, так и внутритекстовыми элементами (*заглавия*, особые формулы начала и конца Т.). Введение в Т. промежуточных пограничных знаков (красные строки, внутренние заголовки, нумерация глав) позволяет получать различные коммуникативно-экспрессивные эффекты, в зависимости от соотношения выделяемых этими знаками сегментов Т. с частями его внутренней смысловой структуры. Будучи созданным, Т. вступает в сложные отношения со своими возможными читателями (слушателями) и с другими Т., функционирующими в данном обществе («диалогические отношения», по М.М.Бахтину). Это включение во «внетекстовые структуры» (термин Ю.М.Лотмана) влияет и на объективный смысл, приобретаемый Т. в конкретных условиях его восприятия (и в рамках данной культуры в целом), и на процессы комбинирования отдельных текстов в более сложные единицы коммуникации, такие, как циклы, тематические подборки.

Лит.: *Гиндин С.И.* О понятии текста // Гиндин С.И., Леонтьева Н.Н. Проблемы анализа и синтеза целого текста в системах машинного перевода, информационных и диалоговых системах. М., 1978; *Бахтин М.М.* Проблема текста... // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1986; *Жинкин Н.И.* Язык — речь — творчество. М., 1998; *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Он же. Об искусстве. СПб., 1998; *Beaygrande P., Dressler W.* Introduction to text linguistics. L., 1981.

С.И.Гиндин

ТЕКСТОЛО́ГИЯ (лат. textus — связь, ткань; logos — слово) — филологическая дисциплина, изучающая рукописные и печатные тексты художественных, литературно-критических, публицистических произведений для их издания и интерпретации. В научный обиход термин «Т.» ввел в конце 1920-х Б.В.Томашевский, видевший задачу текстолога в том, чтобы «внятно рассказать, каким способом получается тот текст, который мы читаем, открывая книгу писателя, не им изданную» (с. 19). Основателями Т. на Западе, где она называется «критикой текста», были Р.Бентли (1662–1742) и Р.Порсон (1759–1808) в Англии, И.Рейске (1716–74) и Ф.Вольф (1759–1824) в Германии. Т. рассматривает текст под углом зрения его истории. В результате исследования текстолог предлагает научно выверенную аргументацию при установлении истинного текста, принадлежащего перу данного писателя. Т. не мыслится вне связи с *теорией* и *историей литературы*, историей и теорией литературной *критики* и методологии литературоведения. В работах А.Х.Востокова, И.И.Срезневского, А.А.Шахматова, В.М.Истрина, С.А.Венгерова, Н.К.Пиксанова, П.Н.Беркова, С.А.Рейсера, Б.Я.Бухштаба, В.С.Нечаевой, Д.С.Лихачева, Е.И.Прохорова и др. определяется понятийно-терминологический аппарат Т. как литературоведческой науки, формулируются проблемы, связанные с подготовкой изданий разных типов, реконструкцией текста, его различными аспектами: *транскрипция*, пунктуация, версификационное членение, разбивка на абзацы, иноязычные вкрапления. Хотя фольклор, древняя литература,

литература Нового времени имеют свои особенности, следует говорить о Т. как о единой науке.

Применительно к новой литературе важнейшая цель Т. — установление основного текста произведения; его часто также называют каноническим, что, по мнению Рейсера, неудобно, т.к. внушает «неверное представление, будто бы текст можно установить раз и навсегда, т.е. канонизировать» (с. 13): ведь в тщательно выверенный текст могут быть в дальнейшем внесены изменения — будут найдены новые *автографы*, предложены более убедительные *конъектуры*. На пути к основному тексту важно уяснить последнюю творческую *волю автора*. В древней же литературе установить основной текст по большей части невозможно ввиду отсутствия авторской рукописи. Остается открытым и вопрос об *атрибуции* текста. Текстолог, готовящий к изданию произведение новой русской литературы, в качестве исходного чаще всего берет текст прижизненного издания. В тех случаях, когда последний прижизненный текст несет в себе следы редакционных вмешательств или же искалечен *цензурой*, был издан в отсутствие автора или подвержен *автоцензуре*, за основу может приниматься более ранняя редакция текста или его рукопись. Беспрецедентный характер литературного процесса в советской России определил и специфику развития той области Т., которая занимается изучением текстов, созданных в советское время. Многие произведения этой поры либо не были опубликованы вскоре после их создания, либо после первой публикации были запрещены для переизданий. На рубеже 1980–90-х идет оживленный процесс «возвращения» многих текстов к массовому читателю. Приходят произведения, опубликованные за границей (В.В.Набоков, И.С.Шмелев, И.А.Бунин, Д.С.Мережковский, Б.К.Зайцев, А.М.Ремизов, Е.И.Замятин, М.А.Алданов, В.Е.Максимов, А.И.Солженицын и др.); изданы многие сочинения, которые прежде всего в силу идеологических соображений не могли увидеть свет сразу после их создания. Однако даже тексты с более удачной издательской судьбой, неоднократно публиковавшиеся в Советском Союзе и включенные в собрания сочинений писателей, далеко не всегда оказываются серьезно подготовлены текстологически. Одна из главных причин неполноты текстологических объяснений (напр., в полных собраниях сочинений М.Горького, В.В.Маяковского, А.Н.Толстого) кроется в сложившихся за годы советской власти идеологически зависимых концепциях биографии и творчества большинства писателей. Важную роль в работе текстолога играют исследовательская интуиция и литературный *вкус*. Именно эстетический критерий считал необходимым для текстологических штудий крупнейший специалист по пушкинским рукописям С.М.Бонди. Образцовыми для филологов считаются издания, подготовленные в сериях «Библиотека поэта» и «Литературные памятники», отличающиеся тщательностью и полнотой текстологического исследования. *Е.Г.Елина, И.А.Книгин*

Рукописная форма создания и бытования, а также анонимность древнерусской литературы обусловили особенности понятия «основной» текст. Как правило, произведение имеет многочисленные списки, составленные в разное время и подвергшиеся различным изменениям: объемным (сокращение или распространение), стилистическим, идеологическим. Изучая историю такого произведения, устанавливая взаимосвязь сохранившихся и утраченных списков, текстолог должен объяснить, по какому признаку он выделяет «основной» текст: по лучшей сохранности из всех списков данной редакции или как наиболее древний в данной редакции и пр. Особые трудности встают перед исследователями произведений объединяющих жанров (*летописей*, *хронографов*, *миней-четьих*, *прологов*). Задача текстолога заключается в том, чтобы увидеть историю текста произведения во всей ее полноте, выявить время и причины изменений. Основные принципы в решении этой задачи: привлечение исчерпывающего числа *списков* памятника и учет его отражения в других памятниках; историзм в подходе к материалу: история текста должна быть связана с «живой» исторической действительностью — с мировоззрением, политической ориентацией, эстетическими взглядами авторов, составителей, переписчиков; комплексность анализа, предполагающая недопустимость рассмотрения части произведения вне целого или изъятия его цикла, т.е. текстолог должен учитывать то окружение, тот *контекст*, который сопровождает конкретный памятник. В результате работы текстолога должны быть установлены взаимоотношения всех групп, видов, редакций, изводов и списков произведения.

Лит.: *Томашевский Б.В.* Писатель и книга: Очерк текстологии. М., 1959; *Лихачев Д.С.* Текстология: Краткий очерк. М.; Л., 1964; *Прохоров Е.И.* Текстология: Принципы издания классической литературы. М., 1966; *Рейсер С.Л.* Основы текстологии. 2-е изд. Л., 1978; *Лихачев Д.С.* Текстология (На материале русской литературы X–XVII веков). Л., 1983; *Чудакова М.О.* Рукопись и книга: Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей. М., 1986; *Лебедева Е.Д.* Текстология русской литературы XIX–XX веков: Указатель советских работ на рус. яз. 1917–1975 / Науч. ред. Е.И.Прохоров. М., 1978; *Она же.* Текстология. Вопросы теории: Указатель советских работ. 1917–1981 / Науч. ред. Е.И. Прохоров. М., 1982; *Она же.* Текстология русской литературы XVIII–XX вв.: Указатель советских работ на рус. яз. 1976–1986 / Науч. ред. А.А.Макаров. М., 1988; *Maas P.* Textkritik. 3. Aufl. Leipzig, 1957; *Bowers F.* Textual and literary criticism. N.Y.; L., 1966. *Н.И.Пак*

ТЕКСТУ́РА (англ. texture) — термин возник в искусстве ваяния, где означает поверхностное качество произведения в противоположность форме и структуре. В современном западном литературоведении означает художественное качество поэзии, ее образности, в отличие от темы, идеи, композиции.

«ТЕЛЬ КЕЛЬ» (фр. tel quel — такой, какой есть) — движение, сложившееся вокруг французского литературного журнала «Т.к.», основанного в 1960 Филиппом Соллерсом, Жаном Рене Югненом, Жаном Эдерном Алье. Первый этап (1960–63) — эстетический. Молодые основатели журнала Соллерс и Алье очень хотели подчеркнуть специфику литературы и активность языка. Журнал поддерживал постоянные отношения с «новыми романистами» и, в частности, с Жоржем Батаем и Франсисом Понжем. Творчество Батая, по мысли Ж.Лакана, это «последнее слово во внутреннем эксперименте нашего века». Ему принадлежат эссе «Литература и Зло» (1957), «Эротизм и Голубизна небес» (1935), отличавшиеся большой смелостью и раскованностью. Тельквелисты считали смелость писателя в вопросах эротики не либеральным отношением к вопросам секса, а провозглашением невинности чувств или чувственности, изучение или художественное освоение которых представляет тот опыт, который человечество не должно потерять. Второй период

(1963–66) «Т.к.» — формалистический. В 1963 по идейным соображениям от журнала отошел Альe. Соллерс, Жан Пьер Фай и Жан Рикарду сделали «Т.к» по преимуществу теоретическим журналом; в нем становятся постоянными рассуждения о З.Фрейде, Ф.де Соссюре, русских формалистах. Критические исследования направлены на произведения, почитаемые сложными в западноевропейской литературе — книги Данте, маркиза де Сада, Лотреамона, С.Малларме, А.Арто. Как образцы нового стиля телькелисты приводят тексты Батая и Солерса, Рикарду, Марселена Плейне. Опираясь на новейшие достижения гуманитарных наук (структурную антропологию, семиотику), авторы журнала хотят показать, как «сделана» культура, что, по мнению участников группы, станет демистификацией идеологических основ буржуазного мира. Сциентистская переориентация журнала «Т.к.» осуществлялась под влиянием сумевшего создать симбиоз литературы, этики, политики Р.Барта. После исключения Фая программа журнала «Т.к.» еще раз изменяется, становясь чисто теоретической (1967–71). В этот период идеологом журнала становится Юлия Кристева, которая создает свою «модернистскую теорию», отличную от теории *модернизма*. Подхватив идею М.М.Бахтина о полифоническом романе, она выстраивает генеалогию модернистского искусства 20 в. Концентрируя внимание на языке, Кристева основывает свою теорию на новом понимании истории как «текста и письма», «как производства, а не репрезентации». Она вводит такие термины, как *интертекстуальность*, «означающая практика», или «означивание», «параграмма», «генотекст» и «фенотекст». В дальнейшем теоретическое продвижение идей журнала «Т.к.» происходит на почве идей Лакана об означаемом, Ж.Деррида о стиле и Кристевой о семантическом анализе. Эти поиски и исследования значительно политизируются в период майских событий 1968. Поскольку все формы рационального мышления были отданы на откуп доминантной (буржуазной) идеологии, то единственной сферой противодействия оказалась область иррационального, истоки которой Кристева, как и Барт, искала в «эротическом теле», в господствующей в нем стихии либидо. «Т.к.» примыкает к позиции компартии, но диалог с ней довольно труден; интересы группы находятся в области китайской культурной революции, и в 1971 журнал прерывает наметившийся диалог. Начинается четвертый период развития журнала — политический. В центре внимания оказывается распространение идей китайской культурной революции в область литературы. Для группы «Т.к» Китай представлял радикальную перспективу, сравнимую с ее собственными теоретическими представлениями и художественными поисками. В конце 1960-х в их представлении культурная революция воспринималась как попытка практики, связанной с проблемой знака. Текстуальная производительность, желание переписать историю как незавершенный открытый текст, разрушение «монолитных институтов» или «означающей практики» — все это, как казалось сторонникам маоизма, происходило в тот момент в Китае. Красные бригадиры будто указывали Западу путь вперед. Телькелисты тогда не знали, что за фасадом улыбающихся лиц китайских интеллектуалов, с радостью ухаживающих за свиньями и разбрасывающих навоз, скрывалась мрачная реальность: замученные пытками интеллигенты были принесены в жертву великой славе Мао. Спокойное обдумывание мирового политического процесса, схемы *нарратологии* и современной семиотики открывают пятую фазу развития журнала — текстуальную, наиболее эклектичную. Появляется официальный подзаголовок журнала: «Литература / Философия / Искусство / Наука / Политика». В этот период смешиваются все предшествующие идеи и умонастроения. В 1982 журнал прекращает свое существование.

«Т.к.» стало названием литературной серии, в которой опубликовали свои произведения многие авторы журнала — Ролан Барт, Жан Женетт, Кристева, Дени и Морис Рош, Цветан Тодоров.

Лит.: *Ржевская Н.Ф.* Неоформалистические тенденции в современной французской критике: Группа «Тель Кель» // Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–1960 гг. М., 1972; *Kauppi H.* Tel quel. La constitution sociale d'une avant-garde. Helsinki, 1990. *О.В.Тимашева*

ТЕ́МА (греч. thema — то, что положено в основу) — художественная действительность в ее сущностном аспекте: не то, что непосредственно изображено (*сюжет*) в произведении, а то, что сюжет «значит», что он выражает. Часто эти два уровня произведения четко не различаются. В архаической словесности, напр. у Гомера, трудно разделить сюжет и Т., там все изображаемое само по себе важно и субстанционально. По другой причине такое разграничение малосущественно для поверхностной *беллетристики*, где за изображением стоит слишком мало.В детективной литературе сюжет фактически важнее, чем Т. и идея, если о таковых вообще приходится говорить. Т. может объединять разные произведения одного писателя, группы писателей определенного *жанра*, *направления*, литературной эпохи. Существует также понятие «внутренней Т.», примерно соответствующее понятию *«проблема»* или предполагающее разные уровни глубины тематического содержания одного произведения, всего творчества писателя. По И.А.Виноградову, «внутренняя Т.» творчества М.Е.Салтыкова-Щедрина — русская жизнь как неразумная, неестественная. Если сюжет произведения можно пересказать, то осознание Т. приходит путем постижения смысла текста как художественного единства.

Лит.: *Виноградов И.А.* Внутренняя тема // Он же. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972; *Белая Г.* Литература в зеркале критики: Современные проблемы. М., 1986; *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996. *С.И.Кормилов*

ТЕНСО́НА (фр. tenson, tençon; пров. tenso — спор) — популярная форма средневековой поэзии, возникшая в Провансе в 12 в. и получившая распространение на севере Франции. Два поэта или поэт с воображаемым оппонентом ведут спор на тему рыцарской любви, политики или поэзии. В дальнейшем Т. стала называться «разделенной игрой» (jeu parti или partimen), в которой могло участвовать трое поэтов. Наиболее ранние образцы «разделенной игры» принадлежат французскому *труверу* Грасу Брюле (ум. ок. 1220). Отзвуки Т. можно встретить в поэзии Нового времени, напр., у А.С.Пушкина («Разговор книгопродавца с поэтом», 1824). *А.Н.*

ТЕО́РИЯ ЛИТЕРАТУ́РЫ имеет своим предметом фундаментальные свойства художественной словесности: константы литературного творчества и писательской деятельности, а также закономерности изменений литературы в историческом времени. Т.л. занята как синхронией литературной жизни (в максимально широком, всемирном масштабе), так и универсальными началами диахронии. В отличие от сферы конкретных литературоведческих исследований, она сосредоточена на обсуждении и решении вопросов общего характера. Т.л. включает в себя, во-первых, совокупность суждений о художественной литературе как виде искусства: о ее общехудожественных свойствах (эстетических, миросозерцательных, познавательных) и специфических чертах, обусловленных природой и возможностями речевой деятельности. Во-вторых, теоретическую (общую) *поэтику*: учение о составе и строении литературных произведений. В теоретическую поэтику, базовые понятия которой — *форма и содержание,* а также *стиль* и *жанр*, входят теория художественной речи (*стилистика*), примыкающее к ней *стиховедение* и именовавшаяся в 1920-е эйдологией теория образности (см.: *Художественный образ*), рассматривающая *предметный мир* литературного произведения. В учении о художественной образности центральными являются понятия *персонаж* (образ человека в литературе), *художественное время и пространство,* а также *сюжет.* В состав теоретической поэтики входит и учение о *композиции.* К теоретической поэтике примыкает теория *интерпретации* литературных произведений, уясняющая перспективы, возможности и границы постижения их смысла. В-третьих, Т.л. обращается к динамическим и эволюционным аспектам литературной жизни: рассматривает закономерности генезиса литературного творчества (ими было занято литературоведение 19 в.), функционирования литературы (этот аспект науки о литературе резко активизировался на протяжении последней четверти 20 в.), а также ее движения в историческом времени (теория *литературного процесса,* в составе которой наиболее значимы общие вопросы *исторической поэтики).* В-четвертых, свой теоретический аспект имеет *текстология,* обеспечивающая (вкупе с палеографией) постижение словесно-художественных произведений как эмпирической данности.

У истоков теоретической поэтики — труд Аристотеля «Об искусстве поэзии» (4 в. до н.э.) и последовавшие за ним многочисленные трактаты, посвященные поэтике и риторике. В 19 в. эта научная дисциплина упрочивалась и развивалась благодаря трудам В.Шерера в Германии, А.А.Потебни и А.Н.Веселовского в России. Интенсивная разработка теоретической поэтики в первые десятилетия 20 в. стала своего рода революцией в литературоведении, которое ранее было сосредоточено главным образом на истоках и предпосылках творчества писателей. Теоретико-литературные штудии неизменно опираются на данные *истории литературы* (как всемирной, так и отдельных национальных литератур), а также на исследования единичных феноменов литературной жизни, буть то отдельные произведения или их группы (творчество писателя, литература определенной эпохи либо направления, отдельный литературный жанр и т.п.). В то же время положения Т.л. активно используются в конкретных литературоведческих исследованиях, их стимулируют и направляют. В направлении создания теоретической истории литературы вслед за Веселовским разрабатывается историческая поэтика.

Постигающая прежде всего уникальные, специфические свойства своего предмета, Т.л. вместе с тем неизменно опирается на данные смежных литературоведению научных дисциплин, а также на положения философии. Поскольку художественная литература имеет своим материалом языковые знаки, являясь при этом видом искусства, ближайшими соседями Т.л. оказываются лингвистика и семиотика, искусствоведение, эстетика, аксиология. Вследствие того, что литературная жизнь составляет компонент исторического процесса, для науки о ней оказываются необходимыми данные гражданской истории, культурологии, социологии, истории общественной мысли и религиозного сознания. Будучи причастна константам существования человека, художественная литература побуждает ее аналитиков обращаться к положениям научной психологии и антропологии, а также персонологии (учения о личности), теории межличностного общения и *герменевтики.*

В составе Т.л. весьма значимы и едва ли не преобладают концепции, уясняющие какую-то одну из граней литературной жизни. Их правомерно назвать локальными теориями. Подобные концепции являются по сути взаимодополняющими, хотя порой и спорят одна с другой. В их ряду — учения о трех факторах литературного творчества И.Тэна (раса, среда, момент); о подсознательном как первооснове художественного творчества (*психоаналитическая критика* и литературоведение, идущие путями З.Фрейда и К.Юнга); о *читателе* с его «горизонтом ожиданий» как центральной фигуре литературной жизни (*рецептивная эстетика* 1970-х в ФРГ); об *интертекстуальности* как важнейшем атрибуте любого текста, в т.ч. и художественного (первоначально — Ю.Кристева и Р.Барт). В отечественном литературоведении 20 в. сформировались и оказались влиятельными теоретические представления о психологии социальной группы как решающем стимуле писательской деятельности (школа В.Ф.Переверзева); о художественном приеме как сущности искусства и поэзии (В.Б.Шкловский); о знаковости в литературе как ее доминирующем свойстве (тартуско-московская семиотическая школа во главе с Ю.М.Лотманом); о *карнавальности* как феномене внежанровом и надэпохальном (М.М.Бахтин); о ритмическом чередовании первичных и вторичных художественных стилей (Дм.Чижевский, Д.С.Лихачев); о трех стадиях литературного процесса во всемирном масштабе (С.С.Аверинцев). Наряду с концепциями, посвященными одному из аспектов художественной литературы, в составе Т.л. имеют место итоговые работы, являющиеся опытами суммирующего и системного рассмотрения словесного искусства как целостности. Таковы весьма разнонаправленные труды Б.В.Томашевского, Г.Н.Поспелова, Л.И.Тимофеева, авторов трехтомной монографии ИМЛИ (1962–65), В.Кайзера, Р.Уэллека и О.Уоррена, Е.Фарыно, именующиеся «теориями литературы» или «введениями в литературоведение». Разнонаправленность и взаимная несогласованность теоретико-литературных построений закономерны и, по-видимому, неустранимы. Разумение сущности литературного творчества во многом зависит от той культурно-исторической ситуации, в которой оно возникло и получило обоснование, и, конечно же, от мировоззренческой позиции литературоведов (в этом ряду и прагматизм, и тяготеющая к эстетизму философия жизни, и атеистическая ветвь *экзистенциализ-*

ма, и наследующая христианство нравственная филосо-ия вкупе с персонализмом). Ученых, далее, разобщает риентация на различные смежные научные дисциплины: сихологию (литературоведение фрейдистское и юнгиан-кое), социологию (*марксистское литературоведение*), емиотику (литературоведческий *структурализм*). Раз-оналравленность теоретических построений обуслав-ивается и тем, что Т.л. нередко выступает как программ-ое обоснование практики определенной литературной колы (направления), защищая и манифестируя некую ворческую новацию. Таковы связи *формальной школы* а ее ранних этапах с *футуризмом*, ряда работ 1930–50-х *социалистическим реализмом*, французского структу-ализма (отчасти и *постструктурализма*) с «*новым ро-аном*», *постмодернизма* с весьма влиятельной ныне ссеистикой самодовлеюще игрового характера. Назван-ые литературоведческие концепции имеют направлен-еский характер и являются по преимуществу монисти-ескими, т.к. склонны сосредоточиваться на каком-либо дном аспекте литературного творчества. Они составля-от неотъемлемую грань науки о литературе и обладают есомненными достоинствами (углубленное рассмотре-ие определенной грани литературы, смелость гипотез, афос обновления литературной мысли). Вместе с тем ри разработке монистических концепций дают о себе нать склонность ученых к непомерно жестким схемам, евнимание к разнообразию и «многоцветью» словес-ого искусства. Здесь нередко имеют место переоценка обственного научного метода, сектантское представле-ие о нем как единственно плодотворном и правильном. Направленческое литературоведение, нередко пренеб-егает научной (порой — и общекультурной) традици-й. В отдельных случаях современные ученые, не прим-лющие традиций, приходят к отвержению теории как аковой. И.П.Смирнов, доводя до крайности постмодер-истские установки, утверждает, что ныне мы живем после конца теории» (Новости с теоретического фрон-а // НЛО. 1997. № 23. С. 49).

Теоретическое литературоведение располагает и иной, наднаправленческой» традицией, которая чужда мо-истической жесткости и ныне весьма актуальна. В оте-ественной науке она ярко представлена работами Ве-еловского. Отвергая всяческий догматизм, ученый астойчиво отказывался провозглашать какой-либо аучный метод единственно приемлемым. Он говорил границах использования каждого из них. Теоретико-ме-одологическая непредвзятость, недогматичность и ши-ота мышления Веселовского ценны и насущны поныне ак противовес теоретическому априоризму. Далеко не лучайна и ненавязчивая, осторожная тональность ра-от ученого, которая для литературоведения оптималь-а. Веселовский не любил жестких деклараций и резко ровозглашаемых тезисов. Едва ли не основная форма го обобщающей мысли — это предположительное сужение, нередко формулируемое в виде вопроса. Тому, то было свойственно «вненаправленческим» трудам А.Н.Веселовского, во многом сродни теоретические аботы ученых 20 в. — В.М.Жирмунского, А.П.Скаф-ымова, Бахтина, Лихачёва, синтезировавших разнород-ый теоретико-литературный опыт как прошлых эпох, так современный. Отечественная наука о литературе ныне свободилась от принудительного пресса марксистской оциологии и концепции *социалистического реализма* как ысшего этапа литературы, от методологической жест-кости, которая декретировалась сверху. Но перед ней возникла опасность попасть в плен иного рода моно-истических построений, будь то культ чистой формы, без-ликой структуры, постфрейдистский «пансексуализм», аб-солютизация мифопоэтики и юнговских *архетипов* или сведение литературы и ее постижений (в духе постмо-дернизма) к ироническим *играм*. Эта опасность преодо-левается на путях наследования традиций «вненаправле-ческого» литературоведения.

С Т.л. соприкасается методология литературоведе-ния, предмет которой — пути и способы (методы) по-знания художественной литературы. В 19 и начале 20 в. научным методом литературоведы называли принципы и установки, связанные с изучением определенной об-ласти литературной жизни и словесно-художественно-го творчества. Так, В.Н.Перетц насчитывал 11 равно-правных литературоведческих методов (эстетический, этический, исторический, эволюционный, филологичес-кий и др.): «Универсального метода нет, есть различные методы, путем коих мы изучаем, исследуем материал, сообразно его качествам и поставленным заданиям» (Пе-ретц В.Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пб., 1922. С. 8). На протяжении 20 в. не-однократно предпринимались опыты обоснования пре-имуществ какого-либо одного научного метода, долго-временным успехом, однако, не увенчивавшиеся: как правило, «единоспасающие» установки в научном со-знании надолго не задерживались. И с течением време-ни (в отечественном литературоведении — благодаря Скафтымову, Бахтину, Лихачеву, Аверинцеву, А.В.Ми-хайлову, С.Г.Бочарову) стало упрочиваться новое, более широкое, свободное от направленческого догматизма понимание методологии литературоведения как ори-ентированной прежде всего на специфику гуманитарно-го знания. Общенаучные начала, ярко представленные в математических и естественнонаучных дисциплинах, литературоведение соединяет со специфическими черта-ми гуманитарного знания: установка на постижение ин-дивидуально-личностной сферы; широкая вовлеченность в познавательную деятельность его субъекта: ценно-стных ориентаций самого ученого. Даже в такой «стро-гой» области науки о литературе, как *стиховедение*, на-сущны данные живого эстетического чувства аналитика. Об особого рода активности ученых-гуманитариев вслед за В.Виндельбандом, Г.Риккертом, В.Дильтеем писал Бах-тин. По его мысли, гуманитарные науки имеют дело не с «безгласными вещами» (это — область естественнона-учного знания), а с «говорящим бытием» и личностными смыслами, которые раскрываются и обогащаются в про-цессах диалогического общения с произведениями и их авторами. Удел гуманитария — это прежде всего пони-мание как превращение чужого в «свое-чужое». Гума-нитарная специфика литературоведения наиболее ярко проявляется в области интерпретаций учеными отдель-ных произведений и их групп. В ряде теоретических концепций акцентируется своеобразие науки о литера-туре в ущерб ее общенаучным аспектам. Знаменатель-ны характеристика Э.Штайгером литературоведения как «наслаждающейся науки» и суждение Барта о рас-смотрении филологом литературного произведения как вольной «прогулки по тексту». В подобных случаях воз-никает опасность подмены собственно научного знания эссеистским произволом. Имеет место и другая ориента-ция, тоже чреватая крайностями: предпринимаются опы-

ты построения литературоведения по образцу негуманитарных наук. Такова структуралистская методология. Здесь доминирует установка на радикальное устранение субъективности ученого из его деятельности, на безусловную и абсолютную объективность обретаемого знания.

Существенную грань Т.л. составляет обсуждение проблем языка науки о литературе. Литературоведение в его доминирующих ветвях (особенно при обращении к конкретным произведениям) прибегает прежде всего к «обычному», нетерминологизированному языку, живому и образному. В то же время, как и любая другая наука, литературоведение нуждается в собственном понятийно-терминологическом аппарате, обладающем отчетливостью и строгостью. Здесь возникают серьезнейшие проблемы, поныне не нашедшие однозначного решения. И тоже имеют место нежелательные крайности. С одной стороны, это программы унификации, а порой и декретирования терминов, построения их системы по образцу математических, естественных и технических наук, где опорные слова строго однозначны, а также установка на разработку беспрецедентно новых терминологических комплексов. К подобного рода терминологическому гиперболизму нередко проявляет склонность «направленческое» литературоведение. С другой же стороны, для литературоведения далеко не оптимальны смысловая невнятица в опытах теоретизирования и апология понятий «размытых», не могущих иметь определения (дефиниции). «Основные», «ключевые» слова науки о литературе (выражения А.В.Михайлова) не являются терминами, но вместе с тем (в рамках той или иной культурной традиции, художественного направления, научной школы) обладают большей или меньшей смысловой определенностью, которую и призвана упрочивать Т.л., внося ясность в постигаемые ею феномены.

Лит.: *Балухатый С.Д.* Теория литературы: Аннотированнная библиография. М., 1929; Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М., 1962–65. Т. 1–3; *Тимофеев Л.И.* Основы теории литературы [1940]. 4-е изд., М., 1971; *Поспелов Г.Н.* Теория литературы. М., 1978; *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978; *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986; Советское литературоведение и критика: Теория литературы. Библиографический указатель. 1917–1967. М., 1989. Ч. 1–4; *Фарыно Е.* Введение в литературоведение. 2-е изд. Варшава, 1991; *Михайлов А.В.* О некоторых проблемах современной теории литературы // Изв. ОЛЯ. 1994. № 1; *Томашевский Б.В.* Теория литературы: Поэтика [1925]. М., 1996; *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму: (Проблемы методологии). М., 1998; *Хализев В.Е.* Теория литературы. 2-е изд. М., 2000; *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. 7. Aufl., Bern; München, 1961; Neue Literaturtheorien: Einführung. 2. Aufl. / Hrsg. K.M.Bogdal. Wiesbaden, 1997. *В.Е.Хализев*

ТЕРМИНОЛО́ГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕ́ДЧЕСКАЯ (лат. terminus — предел, граница) — совокупность терминов *истории* и *теории литературы*, а также *критики литературной*. Отражает прежде всего традиционные, устоявшиеся представления о специфическом объекте исследования, фиксирует как фундаментальные, так и частные понятия, относящиеся к сфере литературы, представляя собой систему (соподчинение) более или менее употребительных слов (сочетаний слов). Т.л. в основном носит интернациональный характер. Исток современной евроамериканской Т.л. — «Поэтика» и «Риторика» Аристотеля, в значительной мере обогащенные достижениями литературоведческой мысли 17–20 вв. С конца 19 — начала 20 в. отчетлива тенденция к созданию национальной Т.л., фиксирующей самостоятельный и самобытный литературный процесс (отличительная черта которого — многообразие школ и направлений) и литературоведческий поиск — в т.ч. индивидуальный («авторские» термины — «диалогическое слово», «*карнавализация*», «*мениппея*», «*полифония*» М.М.Бахтина). Характерной чертой Т.л. является историческая подвижность и многозначность ее понятий, в т.ч. основополагающих (*образ* художественный, *жанр*, *метод*, *направление*, *стиль*, *композиция*, *реализм*, *роман*), а также активная адаптация к целям и задачам литературоведческого анализа терминологии смежных наук (философии, искусствознания, истории, психологии, педагогики, лингвистики), а с 20 в. — и интердисциплинарных понятий (структура, инвариант, метаязык). *Г.В.Якушева*

ТЕРЦЕ́Т (ит. terzetto, от лат. tertius — третий) — строфа из трех стихов. Может иметь три вида: 1) все три стиха на одну рифму; 2) два стиха рифмуются, третий холостой (см. *Ритурнель*); 3) два стиха рифмуются, третий имеет рифму в смежной строфе (см. *Терцины*). В узком смысле слова Т. называются 3-стишные части *сонета*. *М.Л.Гаспаров*

ТЕРЦИ́НЫ (ит., ед. ч. terzina, от terza rima — третья рифма) — ряд 3-стиший, связанных рифмовкой по схеме aba bcb cdc ded... средний стих последнего 3-стишия рифмуется с отдельным замыкающим стихом. Т. развились из вереницы *ритурнелей* особого рода, были канонизированы Данте в «Божественной комедии» (1307–21) и вызвали подражания почти во всех европейских литературах (в России — «В начале жизни школу помню я...», 1830, А.С.Пушкина; «Дракон», 1875, А.К.Толстого; «Змей поезда», 1910, В.Хлебникова, многие стихи Вяч.Иванова и В.Я.Брюсова). *М.Л.Гаспаров*

ТЕТРАЛО́ГИЯ (греч. tetra — четыре; logos — слово) — литературное произведение одного автора, состоящее из четырех самостоятельных частей, объединенных замыслом автора в одно целое. Т. в повествовательных жанрах: «Четвероевангелие» (1899–1903, неоконч.) Э.Золя, «Иосиф и его братья» (1933–43) Т.Манна, «Современная история» (1897–1901) А.Франса, «Мыслитель» (1923–27) М.А.Алданова, цикл повестей Н.Г.Гарина-Михайловского «Детство Темы» (1892), «Гимназисты» (1893), «Студенты» (1895), «Инженеры» (опубл. 1907).

ТЕТРА́МЕТР (греч. tetrametron — четырехмерник) хореический, трохаический — в античном стихосложении — *стих* из четырех хореических *диподий* с *цезурой* после второй и усечением последней; — ⏑̄ — ∪ — ⏑̄ — ∪| — ⏑̄ — ∪ — ⏑̄⏑̄. Употреблялся в лирике и речитативных частях трагедии и комедии. В силлабо-тонических имитациях передается 8-стопным хореем с мужским окончанием (на последнем слоге ударение может пропускаться): «Пусть полюбит нелюбивший, пусть любивший любит вновь!» (аноним, «Ночное празднество в честь Венеры», 4 в. н.э.). *М.Л.Гаспаров*

ТЕЧЕ́НИЕ см. *Направление*, *течение*, *школа*.

ТИП (греч. typos — образец) — в произведениях литературы и искусства образ, в индивидуальных чертах которого воплощены наиболее характерные признаки лиц определенной категории.

ТОГА́ТА (лат. togata (fabula) — одетая в римскую тогу драма) — один из видов древнеримской *комедии*. В отличие от *паллиаты* комедия-Т. сочинялась на италийские и римские сюжеты. Т. была бытовой драмой по образцу новой аттической комедии. Известно, что Т. считалась более серьезной, чем паллиата. Т., как и античная драма вообще, писалась стихами, но фрагментарность текстов не позволяет составить представление о ее метрических особенностях. Известны имена трех авторов Т., действовавших не ранее последней трети 2 в. до н.э.: Титиний, Луций Афраний, Тит Квинкций Атта (ум. 77 до н.э.); от их комедий дошли незначительные отрывки. Сохранившиеся названия указывают исключительно на бытовые темы; их общее число (ок. 70) свидетельствует о большой популярности Т. в конце 2 в. до н.э. Расцвет жанра связан с упадком паллиаты, в начале следующего столетия Т. уступила первенство *ателлане*. У некоторых поздних авторов Т. отождествляется с претекстой или служит родовым понятием для драмы на римские темы, подразделяясь на комедию-табернарию и *трагедию-претексту*.

Лит.: *Ribbeck O.* Scaenicae Romanae poesis fragmenta. Lipsiae, 1897–98; *Beare W.* Roman stage. 3 ed. L., 1964. *А.Е.Кузнецов*

ТОНИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (греч. tonos — ударение) — стихосложение, основанное на соизмеримости строк по числу ударений, т.е. полнозначных слов (изотонизм); количество безударных слогов между ударными произвольно. Наряду с *силлабическим стихосложением* является одной из простейших форм стиховой организации речи; силлабическое стихосложение преобладает в песенном и речитативном стихе, Т.с. — в *говорном стихе* разных народов. Поскольку тонический стих труднее отличить от прозы, чем силлабический стих (ряд отрезков текста, единообразно состоящих, напр., из четырех слов, скорее может быть случайным, чем ряд отрезков, состоящих из восьми слогов), он чаще пользуется созвучиями для выделения строк: *аллитерацией* и *рифмой*. Нерифмованное Т.с. строже соблюдает равноударность строк (изотонизм), рифмованное допускает от него большие отклонения. Если колебание количества безударных слогов между ударными упорядочивается, то возникают формы, промежуточные между Т.с. и *силлабо-тоническим стихосложением*: появляется ощущение *метра*, ударные слоги воспринимаются как *икты*, а безударные — как междуиктовые интервалы.

В русском стиховедении различаются следующие ступени этого перехода: а) в правильной силлабо-тонике междуиктовые интервалы имеют постоянный объем (или один, или два слога); б) в *логаэдах* они имеют переменный объем, но постоянную последовательность; в) в *дольнике* — переменный объем (один-два слога) и произвольную последовательность; г) в тактовике — переменный объем (один-три слога) и произвольную последовательность; д) в *акцентном стихе* — переменный объем без всяких ограничений, т.е. это уже чистая тоника. В зарубежном стиховедении эта дифференциация менее разработана, и виды в), г), д) здесь часто одинаково причисляются к Т.с. В европейском стихосложении тоника в виде *аллитерационного стиха* распространена в германской (скандинавской, английской, немецкой) поэзии, где она переходит в народной поэзии в балладный дольник, а в литературной поэзии — в силлабо-тонику. В русской поэзии народный стих речитативный является тактовиком (возникшим из древнейшей силлабики), а говорной — акцентным стихом (см. *Народный стих*); на основе последнего тоника господствует здесь в досиллабическом стихе 17 в., потом оттесняется силлабикой и вытесняется силлабо-тоникой, появляясь лишь в отдельных произведениях («Сказка о попе и работнике его Балде», 1830, А.С.Пушкина); и лишь в 20 в. получают быстрое распространение дольник, тактовик и акцентный стих, так что ныне Т.с. и силлабо-тоника в русском стихе сосуществуют. *М.Л.Гаспаров*

ТО́ПОС, общее место (греч. topos — место; лат. — locus communis) — 1. В риторике — отвлеченное рассуждение, вставляемое в речь на конкретный случай (напр., рассуждение на тему «все люди смертны» в речи на смерть определенного лица). Аристотель понимает Т. как заранее «подобранное доказательство», которое оратор должен «иметь наготове по каждому вопросу» (Риторика, II, 22); 2. В широком смысле — стереотипный, клишированный образ, мотив, мысль (жалобы на упадок нравов и рассуждения на тему «раньше было лучше»; шаблонные формулы самоуничижения и выражения почтения к адресату, применяемые в эпистолярном жанре; устойчивые пейзажные мотивы — в частности, при описании идиллического «приятного уголка», т.наз. «locus amoenus». Проблема функционирования Т. в литературе была поставлена в книге Э.Р.Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» (1948), где показано, как система риторических Т. «проникла во все литературные жанры», превратившись в набор общеупотребительных универсальных клише (Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. Bern; München, 1984. S. 79–80). В понимании Курциуса «Топос — нечто анонимное. Он срывается с пера сочинителя как литературная реминисценция. Ему, как и мотиву в изобразительном искусстве, присуще временное и пространственное всеприсутствие... В этом внеличностном стилевом элементе мы касаемся такого пласта исторической жизни, который лежит глубже, чем уровень индивидуального изобретения» (Curtius E.R. Zum Begriff eines historischen Topik // Toposforschung: Eine Dokumentation. Fr./ M., 1972. S. 9). Курциус показал, что оригинальное «изобретение» автора на самом деле нередко оказывается иллюзией, оборачиваясь слегка модифицированной традиционной формулой; вместе с тем, он показал и то, что европейская литература не ограничилась набором Т., заимствованных из классической риторики, но постоянно обогащалась, изобретая новые Т., а потому граница между Т. и изобретением, традицией и новацией оказывается очень подвижной. Некоторые из описанных Курциусом Т. выходят за поставленные им самим исторические рамки (античность — *Средневековье*) и своим универсальным значением напоминают *архетипы*: таков топос «puer-senex» («мальчик-старик»), прослеживаемый Курциусом и в древнем Китае (имя китайского философа 6 в. до н.э. Лао-цзы, по Курциусу, означает «старое дитя»), и в культуре раннего христианства (африканские мученики 2 в. представляли себе Бога «как седого старца с юношеским лицом»), и в немецком *романтизме* (роман «Годви», 1799–1800, К.Брентано). Последователи Курциуса в еще большей мере расширили область применения понятия Т., поставив, в частности, вопрос о Т. в литературе 19 в. (напр., Т. «народности» в романтизме), о топике современной политической аргументации», массовой культуры.

Лит.: *Bornscheuer L.* Topik: Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft. Fr./M., 1976; *Müller W.G.* Topik des Stilbegriffs. Darmstadt, 1981. *А.Е.Махов*

ТОРЖЕ́СТВЕННИК (названия в рукописной традиции не стабильны: «Книга, глаголемая Соборник, сиречь Тържественник четей...», «Пангирик, сиречь Тържественник...» и др. Заголовок «Т.» употребляется нерегулярно) — один из древнерусских календарных литературных («четьих») сборников уставных чтений (конец 14–17 вв.), содержание которого составляют: переводные и оригинальные памятники торжественного и дидактического красноречия, поучения, сказания, *жития*. Различаются две разновидности Т.: минейный Т., содержание которого выстроено по солнечному календарю (чтения на двунадесятые праздники — Рождество Богородицы, Воздвижение креста) и триодный Т., чтения которого расположены по неделям лунного календаря (или триодного цикла), начиная с недели мытаря и фарисея и заканчивая неделью Всех святых. Именно в состав минейного Т. изначально входили *жития* святых. Прототипом минейного Т. является греческий сборник, переведенный в Болгарии, а затем пришедший и на Русь; прототип триодного Т. сложился на славянской почве, однако на основе группы византийских сочинений. Состав обоих Т. на протяжении веков неоднократно редактировался и дополнялся, в т.ч. оригинальными произведениями древнерусской литературы. С течением времени Т. все более становился именно литературным сборником. В результате соединения минейного и триодного Т. возник т.наз. общий Т. Особую популярность в среде старообрядцев наряду с обычными Т. (минейный и триодный 1-й, старейшей редакции) имел т.наз. Поморский Т., где традиционные сочинения византийских и славяно-русских авторов в течение 18 в. заменили слова и поучения поморских старцев.

Лит.: *Панин Л.Г.* Лингвотекстологическое исследование минейного Торжественника: Рукописи XIV–XVI вв. Новосибирск, 1988; *Черторицкая Т.В.* Торжественник и Златоуст в русской письменности XIV–XVII вв. // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописных книг. М., 1990. *О.В.Гладкова*

ТОТАЛИТА́РНАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — термин, получивший распространение в период «перестройки» в СССР в 1986–91 и важный для уточнения места нормативного, жестко регламентированного искусства в культурно-историческом, духовно-философском контексте определенных эпох. Т.л. — восхваление строя и властей в доступной им форме; официально разрешенная, лояльная по отношению к власти, идеологически выверенная литература. Тоталитарное государство исключает свободу мысли, право личности на свободное творческое развитие. В статье «Литература и тоталитаризм» (1941) Дж.Оруэлл отмечал: «Тоталитарное государство обязательно старается контролировать мысли и чувства своих подданных, по меньшей мере, столь же действенно, как контролировать их поступки. Вопрос, приобретающий для нас важность, состоит в том, способна ли выжить литература в такой атмосфере. Думаю, ответ должен быть краток и точен: нет» (Оруэлл, 151). Писатели, оставившие «заметный след» в Т.л. различных стран и эпох, обрекли себя на своеобразную духовную смерть для последующих поколений читателей. В советский период развития русской литературы к Т.л. могут быть причислены произведения Б.Л.Горбатова, П.А.Павленко, С.П.Бабаевского, А.А.Первенцева и ряда других советских писателей, которые были популярны в свое время, но остались в силу идейного содержания в контексте ушедшей эпохи. В гитлеровской Германии Т.л. создавалась усилиями Э.Юнгера, Э.Двингера, Г.Гримма, Ф.Гризе. Понятия тоталитарное государство, Т.л. и *цензура* тесно взаимосвязаны. Критерии цензурного подхода в Советском Союзе постоянно менялись с изменением партийной линии и личных вкусов руководителей страны. Давление цензуры приводило к возникновению *автоцензуры*, «внутреннего цензора» — самоконтроля писателя в отношении каждой мысли, образа, темы. Тоталитарная система порождает, с одной стороны, феномен работы «в стол», когда не желающие идти на компромиссы писатели пишут в отсутствии перспективы опубликования — по крайней мере, у себя на родине (в советской практике — Е.И.Замятин, М.А.Булгаков, М.М.Пришвин, А.П.Платонов, А.А.Ахматова, Л.К.Чуковская, А.Д.Синявский, А.И.Солженицын), а с другой — литературу «*самиздата*», преследуемую и наказуемую.

Лит.: *Эткинд Е.* Записки незаговорщика. Париж, 1977; *Свирский Г.* На лобном месте: Литература нравственного сопротивления (1946–1976). Лондон, 1979; *Оруэлл Дж.* Литература и тоталитаризм. — Писатели и Левиафан // Он же. Эссе, статьи, рецензии. М., 1992. Т. 2; Тоталитарная система в СССР: История и пути преодоления. Указатель книг и статей... М., 1992. *С.А.Головенченко*

ТО́ЧКА ЗРЕ́НИЯ — положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое определяет его кругозор — как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого, и выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора. Понятие Т.з., имея истоки в рефлексии художников и писателей и в художественной критике (суждения Генри Джеймса, учитывавшего опыт Г.Флобера и Г.де Мопассана, высказывания О.Людвига и Ф.Шпильгагена; понятие «фокус» у Л.Толстого), в качестве научного термина — явление 20 в., возникшее в филологических исследованиях, связанных с авангардистскими тенденциями и направленных на изучение «техники повествования» («*новая критика*», начиная с «Искусства романа» П.Лаббока, 1921) и в философии культуры (П.А.Флоренский, Х.Ортега-и-Гассет), а также отразившееся в «теории кругозора и окружения» М.М.Бахтина («Автор и герой в эстетической деятельности», 1924). «Положение» субъекта внутри изображенного мира и вне его имеет глубоко различный смысл, а следовательно, и термин «Т.з.» не может быть использован в этих двух случаях в одном и том же значении.

Дифференциация Т.з., осуществленная Б.А.Успенским, а также Б.О.Корманом, позволяет выделить в тексте субъектные «слои», или «сферы» повествователя и персонажей, а также учесть формы адресованности текста в целом (что важно для изучения лирики) или отдельных его фрагментов. Напр., фраза «Не то, чтобы он был так труслив и забит, совсем даже напротив, но...» (Ф.М.Достоевский. Преступление и наказание, 1866) свидетельствует о присутствии в речи повествователя Т.з. читателя. Каждая из композиционных форм речи (*повествование*, *диалог* и т.п.) предполагает доминирование Т.з. определенного типа, а закономерная смена этих форм создает единую смысловую перспективу. Очевидно, что в описаниях преобладают разновидности пространственной Т.з. (показательное исключение — исторический роман), а повествование, наоборот, использует преимущественно Т.з. временные; в характеристике же особенно важна может быть психологическая Т.з.

Изучение присутствующих в художественном тексте Т.з. в связи с их носителями — изображающими и говорящими субъектами — и их группировкой в рамках определенных композиционно-речевых форм — важнейшая предпосылка достаточно обоснованного систематического анализа композиции литературных произведений. В особенности это относится к литературе 19–20 вв., где остро стоит вопрос о неизбежной зависимости «картины мира» от своеобразия воспринимающего сознания и о необходимости взаимокорректировки Т.з. разных субъектов для создания более объективного и адекватного образа действительности.

Лит.: *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972; *Флоренский П.А.* Обратная перспектива // Он же. У водоразделов мысли. М., 1990, Т. 2; *Ортега-и-Гассет Х.* О точке зрения в искусстве // Он же: Эстетика. Философия культуры. М., 1991; *Успенский Б.А.* Поэтика композиции // Он же. Семиотика искусства. М., 1995; *Lämmert E.* Bauformen des Erzählens. 8. Aufl. Stuttgart, 1991; *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. 5. Aufl. Göttingen, 1991. *Н.Д.Тамарченко*

ТРАВЕСТИ́Я (ит. travestire — переодевать) — 1. Тип комической имитации, при которой автор заимствует темы, сюжетные мотивы или отдельные образы известного чужого сочинения и посредством неподходящих, «низких» литературных форм трансформирует его смысл; 2. Историческая жанровая форма *ирои-комической поэмы* в европейской литературе 17–18 вв. Возникновение Т. связано с эволюцией жанра комической поэмы в западноевропейской поэзии первой половины 17 в. Первым образцом явилась поэма итальянца Дж.Б.Лалли «Переодетая Энеида» (1633). Французский сатирик П.Скаррон, следуя за ее автором в перелицовке «Энеиды» Вергилия, использовал новонайденный метод комического подражания в поэме «Вергилий наизнанку» (1649–52). Широкая популярность творчества Скаррона способствовала появлению во французской литературе понятия о Т. как обособленной жанровой форме, а также последовавшему вхождению термина «Т.» в общеевропейский литературный обиход.

В России произведения в жанре Т. именовали «изнанками», а их совокупность — «поэзией наизнанку». Впервые охарактеризовал Т. перед отечественными читателями А.П.Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» (1747): «Гектор не на войну идет — в кулачный бой, / Не воинов — бойцов ведет на брань с собой. / Зевес не молнию, не гром с небес бросает, / Он из кремня огонь железом высекает, / Не жителей земных им хочет устрашить, / На что-то хочет он лучинку засветить». Примеры Сумарокова показывают, что специфика жанра, который «в подлу женщину Дидону превращает», — в «приземлении» мифологических героев и богов: в «снижающей» мотивировке их поступков, в принудительном обрамлении известных образов абсурдными бытовыми деталями. В Т. герои должны проявлять себя в негероических ситуациях, жизнь богов должна изображаться так же, как повседневная, прозаичная жизнь простого люда. Вместе с тем сочинителям Т. при описании событий предписывалось использовать «пренизкие слова». У российских поэтов жанр пользовался популярностью во второй половине 18 в. Его первым отечественным образцом считают написанную в подражание языковой манере Скаррона ирои-комическую поэму В.И.Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771). Однако у авторов русских поэм-Т. был предшественник — И.С.Барков, переводчик античной поэзии и сатирический стихотворец. В конце 1750 — начале 1760-х он написал «Оду кулашному бойцу» и сборник «срамных» стихов «Девичья игрушка», позднее приобретший скандальную известность. Барков пародировал жанровые штампы лирики *классицизма* обращением к нарочито грубому, площадному языку, в т.ч. к ненормативной лексике. Стиль Баркова оказал существенное влияние на русскую поэзию 18 — начала 19 в. в ее стремлении к достижению яркого контраста между исходно «высокими» темами и образами и «снижающей» их трактовкой, их крайним «обытовлением». В начале 19 в. Т. как разновидность ирои-комической поэмы исчезает. Одним из последних образцов большой жанровой формы, в которой «снижение» проявлялось как на уровне сюжета и образов, так и на уровне языка, стала поэма В.Л.Пушкина «Опасный сосед» (1811). Она не была привычной «изнанкой», не соотносилась с конкретным литературным источником, а служила целям жанрово-стилевого пародирования. Поэму А.С.Пушкина «Гавриилиада» (1821) современники уже не будут рассматривать в ряду традиционных травестийных поэм, несмотря на очевидное «снижение» мотивов из библейского сюжета. Исчезнув из русской литературы как жанр, Т. как способ имитации остается и в больших, и в малых формах. К середине 19 в. произведения, стилистически приближающиеся к жанру Т., стали называться *пародиями*. В результате теоретического обоснования в первой половине 20 в. существования жанровой формы *перепева*, или «пародического использования», современные исследователи приходят к выводу о том, что перепев наследовал канонической форме Т. Как стилистический прием Т. используется и в *пародиях*, и в перепевах. Перелицовке, следовательно, деформации, могут быть подвергнуты идеи, образы, сюжет произведения, его языковые формы. Автор пародии сосредотачивается на «снижении» смыслового компонента произведения-источника, которое может сопровождаться и «снижением» языка оригинала. Лексические и иные языковые формы могут быть воспроизведены с целью показать анахронизм стиля пародируемою автора. В перепеве привлечение чужого языкового материала в виде *реминисценций*, «осколков» *цитат* и дополнение этого материала лексикой, обозначающей современные реалии, неминуемо приводит к тому, что читатель, воспринимающий пародическое использование как средство *сатиры* на современность, замечает в результате и «снижение» стиля цитируемого автора, следовательно, его косвенное пародирование. Сам факт соотнесения, сравнения «высокого» с «низким» позволяет усомниться в действительной «высоте» первого. Данте в «Божественной комедии» (1307–21) подчеркнуто отказывается от рифм к слову «Христос», т.к. сравнить Христа с кем-либо или с чем-либо — значит «снизить» его образ, принизить его значение. Дж.Джойс в пародическом романе «Улисс» (1922) проецирует сюжетную схему «Одиссеи» Гомера на изображаемую жизнь жителей Дублина, следовательно, «снижает» классический сюжет, создает современную «Одиссею наизнанку».

Т. как тип комической имитации источника может осуществляться на сюжетно-образном и языковом уровнях. Языковая перелицовка имеет две формы. В произведении либо сохраняются синтаксические конструкции и риторические фигуры, а «высокая» лексика контаминирована с новой, «низкой»; либо «снижающей» перефразировке подвергается весь языковой слой имитируе-

мого текста, при этом особо значимые лексические элементы заменяются «низкими» эквивалентами. В настоящее время первая форма встречается редко, вторая — практически исчезла. Постмодернистская игра с жанрово-стилистическими стереотипами, с *вечными образами* и с чужим словом вызвала к жизни прием сюжетно-образной перелицовки, при котором образы из известного произведения или переносятся в современный быт, или остаются в условном историческом времени, но окружаются отличающимися анахронизмом деталями.

Лит.: *Новиков В.И.* Бурлеск и травестия // Он же. Книга о пародии. М., 1989; *Karrer W.* Parodie, travestie, pastiche. München, 1977; *Morillot P.* Scarron et le genre burlesque. P., 1888. *В.Б.Семёнов*

ТРАГЕ́ДИЯ (греч. tragōdia — козлиная песнь) — по аристотелевскому определению, есть «подражание действию важному и законченному, имеющему <определенный> объем, <производимое> речью, услащенной по-разному в различных ее частях, <производимое> в действии, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» (Поэтика. 1449в24). Впоследствии велись споры о том, относится ли последнее к действующим лицам или к зрителю, обязателен ли страх, является ли очищение (*катарсис*) исключительным свойством Т. или также *комедии* либо *поэзии* вообще, но «важность», особая серьезность и значительность, этическая действенность трагического жанра оставались его устойчивыми признаками. Аристотель отмечал, что Т. не сразу достигла своей важности и перешла к ямбическому метру, «ибо сперва пользовались тетраметром, так как поэзия была сатировской и более плясовой» (1448а21). Герой Т. мыслился средним по своим моральным качествам, но все же совершающим поступок, который ведет его от счастья к несчастью, по ошибке, по незнанию (см.: *Трагическое*); переход от несчастья к счастью был в ней редок, но возможен. В средние века на смену Т. пришли *литургическая драма*, *мираклъ* (с 13 в.), *мистерия* (14–16 вв.) и *моралите* (15–16 вв.), а сама Т. была отнесена к эпической литературе. Т. вернулась в литературу на исходе *Возрождения* и играла большую роль в искусстве *барокко*. Испанские и английские драматурги рубежа 16–17 вв. не брали за образец античных авторов, а синтезировали традиции народной, учено-гуманистической драмы и средневекового театра. Шекспировская Т. была народной, предназначенной для массового зрителя и не считалась высоким жанром. Шекспир в своих Т. широко использовал *комический* элемент и *прозу* в наиболее «низких» сценах. Их содержательной основой была игра страстей и идея непредсказуемости судьбы, ее всесилия, трагического для сопротивляющихся ей героев. Трагическую иллюзорность бытия подчеркнула барочная Т. («Жизнь есть сон», 1636, П.Кальдерона де ла Барка). Кровавым и жестоким действием, когда рушатся все устои, предстает жизнь в исторических Т. немецкого драматурга А.Грифиуса (1650-е). Ю.Ц.Скалигер в середине 16 в. определял Т. как «подражание судьбам знатных людей через действия, имеющие несчастный конец, речью важной и метрической». Оговаривалось, что «иногда у трагедии и у комедии бывает одинаковым финал, в нем перемешиваются и скорбь и радость» (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 55, 58). Итальянский теоретик литературы Л.Кастельветро в комментарии к «Поэтике» Аристотеля (1570) рассматривал современное значение Т.: «Поскольку царям известно, как простой народ веселит и радует злая судьба великих мира сего, они никогда не дозволяют открытые представления трагедий — трагедии находят путь на подмостки только там, где народ никому не подчинен» (Там же. С. 99). На самом деле Т. охотно ставили в абсолютистском герцогстве Ферраре, а эволюция Т. вела к прославлению абсолютизма. П.Корнель сделал верховного правителя гарантом благополучной развязки своего «Сида» (1637), а в «Рассуждении о трагедии и способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости» (1660) указал, что «нет и необходимости выставлять на театре бедствия одних только королей. Бедствия других людей могут также найти свое место на сцене, если они достаточно возвышенны и достаточно необычайны, если они сохранены и переданы нам историей» (Там же. С. 379). Вольтер, сочтя обычный предмет Т. — страсти возвышенных героев — недостаточным, обосновал в «Рассуждении о древней и новой трагедии» (1748) философскую проблематику Т. и в собственной художественной практике драматурга преследовал воспитательные цели. Это привело к иллюстративности и риторике. ««Альзира» проповедует веротерпимость, «Заира» — неприятие религиозного фанатизма, «Эдип» — недоверие к лживому духовенству, «Магомет» — отвращение к лицемерию», — указывал Б.Констан в 1829 в своих «Размышлениях о трагедии» (Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 286). Т. в 18 в. постепенно вытеснялась жанром *драмы*.

Романтики, противопоставившие «я» героя всему миру, тем самым лишили Т. исконной «субстанциальности»: как утверждал Г.В.Ф.Гегель, трагический герой непременно должен быть выразителем субстанциальных сил, т.е. законов и закономерностей бытия. Трагические драмы В.Гюго, А.де Виньи, Дж.Байрона уже далеко ушли от Т. в этом смысле. По Констану, «три вещи могут лежать в основе трагических произведений: описание страстей, раскрытие характеров, а также воздействие общества той или иной эпохи на характеры и страсти» (Там же. С. 282). Констан отвергает единства времени и места как ограничивающие возможности новой Т. и призывает усилить *местный колорит*.

Освобождение от норм *классицизма* многими, в т.ч. Стендалем и А.С.Пушкиным, мыслилось как обращение к шекспировской традиции. «Борис Годунов» (1824–25) сознательно ориентирован на хроники Шекспира. Но пушкинские философские «маленькие Т.» — глубоко оригинальные «опыты драматических изучений». В западной литературе 19 в. о Т. напоминают «мещанская», «романтическая Т.», *мелодрама*, «народная драма» и просто драма. На рубеже 19–20 вв. возрождается и модернизируется классическая Т. с античными сюжетами (И.Ф.Анненский, Вяч.Иванов, Г.фон Гофмансталь, Г.Гауптман и др.), есть попытки стилизации высокой Т. (П.Клодель, Л.Н.Лунц, У.Х.Оден). В 1934 тяготевший к «народной Т.» на фольклорной основе Ф.Гарсия Лорка объявил: «Сейчас я заканчиваю «Йерму», мою вторую трагедию. Первой была «Кровавая свадьба». «Йерма» — это трагедия о бездетной женщине. Тема, как вы знаете, классическая. Но я хочу по-новому осветить ее. Это трагедия с четырьмя основными персонажами и с хорами, как и полагается трагедиям. Нужно вернуться к этому жанру» (Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве. М., 1971. С. 198). Но названная тема отнюдь не была «классической». В 20 в. традиционная

трагическая гиперболизация восстанавливается в драматургии с трудом. Экзистенциалисты (Ж.П.Сартр, Ж.Ануй), исповедуя трагическую концепцию бытия и обращаясь к античным сюжетам, прибегают к демонстративно условным формам и чуждаются исконной трагической патетики. В советской официальной культуре трагическое должно было сопутствовать героическому, поэтому даже «Оптимистическую трагедию» (1933) В.В.Вишневского литературоведение именовало «героической драмой». Попытки создания советской Т. были художественно несостоятельны. Вместе с тем театр 20 в. и кинематограф дали новую жизнь старой, прежде всего шекспировской Т., зачастую вкладывая в нее актуальную проблематику.

Лит.: *Аникст А.А* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967; *Он же.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М., 1980; *Он же.* Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983; *Берковский Н.Я.* Литература и театр. М., 1969; *Стенник Ю.В.* Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1981; *Пави П.* Словарь театра. М., 1991; *Volkelt J.* Äesthetik des Tragischen. 4. Aufl. München, 1923; *Raphael D.D.* The paradox of tragedy. L., 1960; *Jacquot J.* Le théâtre tragique. P., 1962; Tragedy developments in criticism / Ed. R.P.Draper. L., 1980; Tragedy, vision and form / Ed. R.W.Corrigan. 2 ed. Cambridge, 1981.

С.И.Кормилов

ТРАГЕ́ДИЯ МЕ́СТИ, кровавая трагедия (англ. revenge tragedy) — связана с трагедией Эсхила «Орестея» (458 до н.э.) о судьбе потомков царя Атрея, над которыми тяготеет проклятие за преступление их предка. В эпоху *Возрождения* существовали две традиции Т.м.: испано-французская, связанная с именами Лопе де Веги, П.Кальдерона и П.Корнеля, в центре которой — конфликт между любовью и долгом (т.наз. Кальдеронов принцип чести, представленный в его пьесе «Врач своей чести», 1635), и английская, восходящая к трагедиям ужасов и убийств Сенеки, ранним примером которой стала первая оригинальная английская трагедия «Горбодук» (1561) Т.Нортона и Т.Сэквилла о потомке короля Лира Горбодуке, повторяющем его безумный поступок: он при жизни делит свое королевство между двумя сыновьями Феррексом и Поррексом. Поррекс, чтобы захватить всю власть, убивает младшего брата Феррекса, любимца матери, которая в отместку закалывает спящего Порреска. Образцом английской Т.м. стала «Испанская трагедия» (ок. 1586) Т.Кида, в которой представлена сложная интрига и целая вереница жестоких убийств с грубыми подробностями. К Т.м. относят также «Мальтийского еврея» (1589) К.Марло. Первой попыткой Шекспира в этом же жанре был «Тит Андроник» (1594), одна из самых кровавых пьес, написанная под влиянием трагедии Кида. Т.м. получает дальнейшее развитие в шекспировском «Гамлете» (1601) (Кид был автором первого несохранившегося «Гамлета», переработанного Шекспиром). Типичного злодея Т.м. представляет собой Яго, хотя «Отелло» (1604) не является Т.м. Последними Т.м., идущими от Кида, стали пьесы К.Тернера «Трагедия мстителя» (1607) и «Трагедия атеиста» (1611), где убийства и изнасилования идут бесконечной чередой, а в основе всего лежит мысль о порочности самой природы человека. Среди других Т.м. — «Отмщение Бюсси д'Амбуа» (1607) Дж.Чапмена, «Белый дьявол» (1612) и «Герцогиня Мальфи» (1623) Дж.Уэбстера, которая, в частности, посвящена истории тайного брака овдовевшей герцогини Мальфи со своим управляющим и ее страшной смерти от рук братьев. В Новое время традиции Т.м. продолжили П.Б.Шелли в драме «Ченчи» (1819), В.Гюго в «Эрнани» (1829) и «Рюи Блазе» (1838), Ф.Гарсия Лорка в «Кровавой свадьбе» (1933), А.Миллер в драме «Вид с моста» (1955), последняя — о сицилийской мести в современных условиях.

Лит.: *Аксёнов И.А.* «Испанская трагедия» Томаса Кида как драматический образец трагедии о Гамлете, принце Датском // Он же. «Гамлет». М., 1930.

А.Н.

ТРАГЕ́ДИЯ РО́КА (нем. Schicksalstragödie, Schicksalsdrama) — понятие Т.р. восходит к интерпретации трагедии Софокла «Царь Эдип» (430–415 до н.э.). В Новое время Т.р. — разновидность жанра немецкой романтической *мелодрамы*. Построение сюжета на основе роковой предопределенности судеб нескольких поколений персонажей встречается у писателей «*Бури и натиска*» (К.Ф.Мориц, Ф.М.Клингер) и у веймарского классициста Ф.Шиллера («Мессинская невеста», 1803), а также в ранних романтических драмах Л.Тика («Карл фон Берник», 1792) и Г.фон Клейста («Семейство Шроффенштейн», 1803). Однако родоначальником Т.р. считается драматург Захария Вернер (1768–1823). В религиозно-мистических пьесах «Сыны долины» (1803), «Крест на Балтике» (1806), «Мартин Лютер, или Освящение силы» (1807), «Атилла, король гуннов» (1808) он обращался к истории церкви, изображая конфликт между христианами и язычниками или борьбу различных конфессий. В центре драм — мужественный герой, который, несмотря на все выпавшие на его долю испытания и пережитые религиозные сомнения, приближается к постижению Божественного промысла. Мученичество и гибель христианских вероучителей способствует их вящей славе. Сам Вернер, одержимый богоискательством, перешел в католичество (1811), а затем принял духовный сан (1814). Эти события повлияли на его дальнейшее творчество. Писатель отходит от исторической проблематики, обращаясь преимущественно к современности, он стремится показать некие законы бытия, которые недоступны разуму и могут быть постигнуты только верой. Первой Т.р. стала пьеса Вернера «24 февраля» (1810); именно в связи с ней и возникло это жанровое определение. Крестьянский сын Кунц Курут, защищая мать от побоев отца, замахнулся на него ножом. Отца он не убил, тот сам умер от испуга. Произошло это 24 февраля. Сын Кунца через много лет в тот же день тем же самым ножом, играя, нечаянно убил свою маленькую сестренку. Муки совести заставили его ровно через год бежать из дома. Став взрослым и разбогатев, он вернулся 24 февраля под отчий кров. Отец не узнал его, ограбил и тем же самым ножом убил собственного сына. Надуманность цепочки событий очевидна. Однако у читателя и зрителя эта Т.р. находила эмоциональный отклик. По замыслу автора, неотвратимая повторяемость даты всех кровавых событий обнаруживает закономерность в случайном. Следуя традиции античной драматургии, Вернер утверждает, что за преступление судьба карает не только самого виновника, но и его потомков. Однако создатель Т.р. подражает греческим драматургам чисто внешне, хотя ассоциации с известными мифами придают истории, случившейся в крестьянской семье, устрашающий, непостижимый разумом характер. Т.р. явилась откликом на бурные политические события рубежа 18–19 вв., исторический смысл которых ускользал

от участников и свидетелей революционных акций и наполеоновских походов. Трагедия «24 февраля» заставляла пренебречь разумным объяснением всего происходящего и верить в сверхъестественное. Предопределенность судеб нескольких поколений героев заведомо лишала их свободы, а в этом можно усмотреть более широкую социальную закономерность. Не меньший успех имели Т.р. Адольфа Мюльнера (1774–1829): «29 февраля» (1812, названа явно в подражание Вернеру) и «Вина» (1813), в которых наличествовали детоубийство, братоубийство, инцест, множество несчастных случаев, вещие сны и мистика. В создании Т.р. преуспел и Эрнст Кристоф Хоувальд (1778–1845), его пьесы «Картина» (1821) и «Маяю» (1821) пользовались успехом у современников. Близка Т.р. «Праматерь» (1817) австрийского драматурга Франца Грильпарцера (1791–1872). Драмы Вернера и Мюльнера ставились на сцене Веймарского театра.

Т.р. с ее специфической патетикой нагнетания ужаса (загробные видения, внезапные погружения сцены во тьму при полной тишине, орудия убийства, по которым стекает кровь) провоцировала *пародии*. Это удалось осуществить поэту и драматургу Августу фон Платену (1796–1835) в комедии «Роковая вилка» (1826). Не мечи, ножи и ружья, а обычная столовая вилка используется как орудие убийства. Комедия Платена пародирует трагедию, потому автор, высмеивая незадачливых подражателей древнегреческих трагиков, обращается к опыту комедиографии Аристофана. «Роковая вилка» насквозь состоит из *цитат* и *перифраз*, намеков, идейных выпадов и явных несуразностей сюжета, в котором доведены до абсурда роковые трагедийные коллизии.

Лит.: *Карельский А.* Драма немецкого романтизма. М., 1992; *Wiese B.* Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg, 1961; *Kraft H.* Das Schicksalsdrama. Tübungen, 1974. *В.А.Пронин*

ТРАГИКОМЕ́ДИЯ (греч. tragōdia — песня козлов; kōmōdia — песня веселой процессии) — драматургический жанр, совмещающий признаки *трагедии* и *комедии* вплоть до их слияния (в отличие от «промежуточного» жанра *драмы* или «*слезной комедии*»). Слово «Т.» первым употребил римский комедиограф 3–2 в. до н.э. Плавт в прологе к «Амфитриону»: так называет Меркурий предстоящее представление, т.е. комедию с участием богов, что прежде допускалось только в трагедии. У Плавта это слово заимствовали итальянские гуманисты. В эпоху *Возрождения* первоначально считалось, что для отнесения произведения к жанру Т. достаточно хотя бы для одного отступления от общепризнанных (идущих от античности) свойств трагедии или комедии. Еще в 1490-е в Испании обозначением «Т.» воспользовался Ф.де Рохас в «Трагикомедии о Калисто и Мелибее», называемой также по имени выведенной в ней хитроумной сводни «Селестиной». В 16 в. жанр Т. развивали прежде всего итальянцы. Ф.Ожье в программном для французского театра 17 в. предисловии к Т. Жана де Шеландра «Тир и Сидон» (1628) оправдывает «введенную итальянцами трагикомедию, — поскольку гораздо разумнее сочетать важное и несерьезное в едином течении речи и сводить их в единый сюжет, основанный на сказании или истории, нежели извне присоединять к трагедии не имеющие с ней никакой связи сатиры, которые повергают в смятение взор и память зрителей» (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 263). На сюжетной основе собственных *новелл* Т. писал Дж.Джиральди Чинтио (1504–73). Почти на все европейские языки была переведена манерная «трагикомическая пастораль» Дж.Б.Гварини «Верный пастух» (1580–83, пост. 1590). В ответ на упреки оппонентов, осуждавших смешение трагедии и комедии, Гварини написал «Компендиум о драматической поэзии» (1601), утверждавший сложность человеческой природы и свободу отношения к литературным жанрам (с опорой на Аристотеля). Пасторальные же сцены стали атрибутом большинства Т. 16–17 вв. Во второй половине 16 в. в направлении Т. эволюционировала пьеса, иногда называемая романтической, т.е. отличавшаяся необычным, причудливым, «как в романе», сюжетом, связанным с любовью и приключениями. Это преимущественно английская драматургия: анонимные «Обычные обстоятельства», «Сэр Клиомон и сэр Кламид», отдельные произведения Дж.Уэтстона, Р.Эдуардса, Дж.Лили, Р.Грина. В них наметившаяся катастрофа предотвращалась и наступал счастливый финал. В Новое время Т. ассоциировалась не с итальянцами, а с англичанами, противопоставляемыми древним грекам: «Афиняне, в отличие от англичан, не требовали, чтобы деяния героические смешивались на сцене с комическими происшествиями обыденной жизни» (Сталь Ж.де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 107). Однако в конце 16 — начале 17 в., в эпоху *маньеризма* и *барокко*, Т. становится ведущим драматургическим жанром не только в Англии (Ф.Бомонт, Дж.Флетчер), но и в Германии, Франции; к ней близка испанская «*комедия плаща и шпаги*» (Ф.Лопе де Вега и его последователи). Классицисты именовали Т. трагедию с благополучным финалом, напр., «Сид» П.Корнеля («Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид», 1637). Корнель также до 1644 называл «Сида» Т. Впоследствии его пьесы признали трагедиями: представления об этом жанре изменились в значительной мере именно благодаря его драматургии. Т. во Франции писали Р.Гарнье, А.Арди, Ж.Мере, Ж.де Ротру. Близка к Т. высокая комедия Мольера «Мизантроп» (1666). В русской силлабической поэзии примечательна «трагедокомедия» Феофана Прокоповича «Владимир» (1705). *Романтизм* теоретически приветствовал синтез разнородных художественных элементов: «Комедия и трагедия очень выигрывают от осторожной символической связи друг с другом и собственно лишь благодаря ей становятся поэтическими» (Новалис. Фрагменты, опубл. 1929), — но на жанровом уровне этот термин почти не реализовал. В 18–19 вв. к Т. явно тяготеет «Минна фон Барнхельм» (1767) Г.Э.Лессинга, пьесы А.де Мюссе (1830-е), «Без вины виноватые» (1884) А.Н.Островского. Трагикомическое начало в драматургии активизировалось на рубеже 19–20 вв. По сути, Т. являются «Дикая утка» (1884) и «Гедда Габлер» (1890) Г.Ибсена, «Кредиторы» (1889) и «Соната призраков» (1907) Ю.А.Стриндберга, «Вишневый сад» (1904) А.П.Чехова, «Балаганчик» (1906) А.А.Блока. Близки к Т. некоторые произведения Г.Гауптмана, К.Гамсуна, Г.фон Гофмансталя и др., в 1920–30-е — М.А.Булгакова («Дни Турбиных», 1926, можно назвать трагифарсом), Б.Шоу («Святая Иоанна», 1923), Ш.О'Кейси («Юнона и Павлин», 1925; «Плуг и звезды», 1926), Ф.Гарсиа Лорки («Донья Росита», 1935; «Чудесная башмачница», 1930). «Шесть персонажей в поисках автора» (1921) и «Генрих IV» (1922) Л.Пиранделло — образцовые Т. 20 в. В послевоенный период жанр на подъеме, в нем выступают Ж.Жироду, Ж.Кокто, Ю.О'Нил и др., его используют литература *экзистенциализма*, особен-

но Ж.Ануй, и *театр абсурда* (Э.Ионеско, С.Беккет). Русский драматург А.В.Вампилов — яркий представитель Т.

Характерными для жанра Т. являются персонажи как из низших, так и высших слоев общества; события разворачиваются так, что герою грозит катастрофа, но он остается жив; типичным является стилистическое смешение высокого и низкого и иронический взгляд на мир. По мнению Г.В.Ф.Гегеля, в Т. трагическая и комическая составляющие взаимно нейтрализуются: комическая субъективность наполняется серьезностью более прочных отношений и устойчивых характеров, а трагическое смягчается в примирении индивидов. Этот принцип Гегель считал распространенным в современной ему драматургии.

Лит.: *Рацкий И.* Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. 1971. № 2; *Фадеева Н.И.* Трагикомедия: Теория жанра. Автореф. дис... докт. филол. наук. М., 1996; *Herrick M.T.* Tragicomedy: Its origin and development in Italy, France and England. Urbana, 1955; *Styan J.L.* The dark comedy: The development of modern comic tragedy. Cambridge, 1962; *Ristine F.H.* English tragicomedy: Its origin and history. N.Y., 1963; *Guthke K.S.* Die modern Tragikomödie. Göttingen, 1968; *Guichemerze R.* La tragicomédie. P., 1981; *Hirst D.* Tragicomedy. L.; N.Y., 1984. *С.И.Кормилов*

ТРАГИ́ЧЕСКОЕ — эстетическая категория, обязанная своим названием жанру *трагедии*, но относящаяся не только к нему; возникает как выражение позитивно неразрешимого *конфликта*, влекущего за собой гибель либо тяжелые страдания достойных, заслуживающих глубокого сочувствия людей. Будучи эстетическим, трагическое переживание зрителя или читателя разрешается *катарсисом* — очищением, что, по мнению Аристотеля, способствует воспитанию высоких гражданских и человеческих чувств. В его «Поэтике» трагедия предполагает «перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (1451a11). Т. не обязательно предполагает смерть главного героя, однако безысходные страдания для него неизбежны. Аристотель видел источник Т. в ошибке героя, совершающего преступление по незнанию, хотя практика античной трагедии была шире. Г.В.Ф.Гегель трансформировал аристотелевское понятие ошибки в концепцию трагической вины. Практика мировой литературы доказывает, что источником Т. может быть и ошибка, и вина героя, но такие, которые оборачиваются в итоге против него самого (Макбет у У.Шекспира, Борис Годунов у А.С.Пушкина); непримиримые противоречия в сознании героя (многие герои Ф.М.Достоевского, романы которого Вяч.Иванов назвал «романами-трагедиями»), иногда усиливаемые безвыходной ситуацией, а также всякого рода непреодолимые внешние обстоятельства. Возможна общая трагическая тональность произведения, особенно в *лирике*, отчасти в лиро-эпике (напр., в стихах Н.А.Некрасова о крестьянстве), и трагическая картина мира в целом: в «Старшей Эдде» (13 в.) с ее мотивом гибели богов (новое возникновение жизни после сжигающего все пожара — позднейшая концовка); у многих романтиков и модернистов (в поэме А.А.Блока «Соловьиный сад», 1915, нет ни трагического конфликта, ни трагической развязки, ни даже трагической тональности на протяжении действия, но недостаточность разных сфер жизни и невозможность их объединить выражают глубоко трагическое мироотношение), у экзистенциалистов. По Аристотелю, трагический герой принадлежит к числу не лучших и не худших людей. Но в веках утвердилось представление о нем как о высоком герое. В трагедиях действовали персонажи *мифов*, *легенд*, исторических *преданий*, принадлежавшие к социальным верхам. Персонажи Ж.Расина уже были осмыслены как люди более или менее обыкновенные, подобные всем. Однако в нормативной классицистической теории Н.Буало подчеркивался именно высокий характер Т., закреплявшегося за жанром трагедии; ее героями признавались только короли, военачальники, представители знати, чья жизнь неотрывна от судьбы нации и государства. «Нас должен волновать и трогать ваш герой. / От недостойных чувств пусть будет он свободен / И даже в слабостях могуч и благороден» («Поэтическое искусство», 1674). В 18 в. многое в теории Т. было пересмотрено. Вольтер считал преимуществом своей трагедии «Гебры, или Нетерпимость» (1769) то, что герои ее — люди простого звания. За ним последовал Д.Дидро, в качестве предмета трагедии допускавший «домашние несчастья». Т. для него — ужасные бедствия людей, стремящихся к большой цели и отказывающихся ради этого от всего личного. Г.Э.Лессинг в «Гамбургской драматургии» (1767–69) утверждал в качестве трагических героев обыкновенных, но высоконравственных людей, страдающих ради своей высокой цели. Для Ф.Шиллера (статья «О трагическом искусстве», 1792) основа Т. — конфликт чувственной и нравственной (свободной) природы человека; для Ф.Шеллинга — диалектика свободы и необходимости, борьба героя с роком и искупление предопределенной судьбой вины, утверждение своей свободной воли ценой жизни. Гегель обобщил многие теории Т. и связал его с субстанциальным, необходимым. Трагические герои — носители субстанциальных сил, закономерностей бытия, вступающие в коллизии с другими столь же правомерными силами. Их вина оказывается следствием их нравственной позиции. А.Шопенгауэр утверждал пессимистическую мысль о Т. как саморазвертывании неразумной, слепой воли, ведущей к гибели праведника, торжеству злодея, что побуждает отречься от воли к жизни, разлюбить ее. По Ф.Ницше, трагедию порождает борьба *аполлонического и дионисийского* начал, Т. есть воплощение в искусстве иррационального, хаотического, опьяняющего. С отчаянием человека связывал трагический конфликт С.Кьеркегор. Напротив, основоположники марксизма делали акцент на социально-историческом, преходящем аспекте Т. В советской литературе соответствующее миропонимание породило концепцию «оптимистической трагедии» (название пьесы В.В.Вишневского, 1933).

Русская классическая литература 19 в. давала почву для другого, во многом совершенно нового понимания Т. Прежде всего необязательным становился традиционный трагический герой. Гибель Евгения в «Медном всаднике» (1833) Пушкина, не имеющего высокой цели и довольствующегося самым скромным идеалом, внешне случайна, а по существу закономерна и трагична. А.Н.Островский, не решившись назвать трагедией «Грозу» (1859), все же придал своей героине, темной купчихе с неукротимой жаждой любви и свободы, черты высокой трагической героини. Русская интеллигенция 19 в. сделала народ в целом своим коллективным трагическим героем — традиция, в советское время парадоксально заостренная А.П.Платоновым. К Т. иногда приближается драматическое как ослабленное Т.: конфликт и его развитие отличаются значительным напряжением, но все же не так остры, развязка обычно более благополучна.

Однако В.Ф.Ходасевич, говоря о драме и трагедии, тонко подметил не количественное, а качественное их различие — отсутствие в драме катарсиса: «Драма ужаснее трагедии, потому что застывает на ужасе» («Об Анненском», 1921). Драматическое содержание присуще ряду лучших произведений русской литературы, включая «Мастера и Маргариту» (1929–40) М.А.Булгакова.

Лит.: *Борев Ю.Б.* О трагическом. М., 1961; *Лазарева М.А.* Трагическое в литературе. М., 1983; *Jaspers K.* Über das Tragische. München, 1954; *Szondi P.* Versuch über das Tragische. Fr./M., 1961. *С.И.Кормилов*

ТРАДИ́ЦИЯ (лат. traditio — передача, предание) — общегуманитарное понятие, характеризующее культурную память и преемственность. Связывая ценности исторического прошлого с настоящим, передавая культурное достояние от поколения к поколению, Т. осуществляет избирательное и инициативное овладение наследием во имя его обогащения и решения вновь возникающих задач (в т.ч. художественных). Духовно-практический опыт, составляющий фонд преемственности, передаваемый от предков к потомкам, многопланов и разнороден. В его составе — представления об универсальных ценностях, совокупность собственно интеллектуальных обретений человечества, выдающиеся памятники культуры (философии, искусства, литературы). Т. (как общекулътурные, так и собственно литературные) неизменно воздействуют на творчество писателей, составляя существенный и едва ли не доминирующий аспект его генезиса. При этом отдельные грани фонда преемственности преломляются в самих произведениях, прямо или косвенно в них присутствуя. Это, во-первых, словесно-художественные средства, находившие применение и раньше, а также фрагменты предшествующих текстов (*реминисценции*, не имеющие пародийного характера); во-вторых, мировоззрения, концепции, идеи, уже бытующие как во внехудожественной реальности, так и в литературе. В-третьих, это жизненные аналоги словесно-художественных форм. Так, повествовательная форма эпических жанров порождается и стимулируется широко бытующим в реальной жизни людей рассказыванием о происшедшем ранее; обмен репликами между героями и хором в античной драме генетически и структурно соотносим с публичными началами жизни древних греков; *плутовской роман* — это порождение и художественное преломление авантюрности как особого рода жизненного поведения; расцвет *психологизма* в литературе последних полутора-двух столетий обусловлен активизацией рефлексии как феномена человеческого сознания.

Различимы два вида Т. Во-первых, это опора на прошлый опыт в виде его повторения и варьирования, т.е. традиционализм. Такого рода Т. строго регламентирована и имеет форму обрядов, этикета, церемониала, *канона*, неукоснительно соблюдаемых. Традиционализм был влиятелен и, безусловно, преобладал в литературном творчестве на протяжении многих веков, вплоть до середины 18 в., что особенно сказалось в доминировании канонических жанровых форм и в ориентации писателей на уже имеющиеся художественные образцы. Литературные Т. были четко формализованы. Позднее традиционализм утратил свою былую значимость и стал восприниматься как помеха и тормоз для деятельности в сфере искусства: в обиход вошли суждения о «гнете Т.», о Т. как «автоматизированном приеме». В изменившейся культурно-исторической ситуации, когда обрядово-регламентирующее начало заметно потеснилось как в общественной, так и в частной жизни людей, приобрело актуальность, особенно в 20 в., несколько иное, обновленное значение термина «Т.». Этим словом стали характеризовать творческое наследование культурного (и, в частности, словесно-художественного) опыта, которое предполагает свободное и смелое достраивание ценностей, составляющих достояние общества, народа, человечества. Литература времени *романтизма* и последующих периодов активнее, чем когда-либо ранее, вбирает в себя духовный и интеллектуальный опыт разных стран и эпох, опираясь при этом на маскимально широкий комплекс художественных форм различного происхождения. Преодоление традиционализма, т.о., радикально расширило сферу Т. в литературном творчестве и тем самым укрепило ее значимость. Вместе с тем в литературоведении и искусствоведении 20 в. (в основном авангардистски ориентированном) широко бытует и иное, весьма критическое, а то и негативное отношение к Т., преемственности, культурной памяти — как неминуемо связанных с односторонним консерватизмом и эпигонством, не имеющих касательства к подлинной, высокой литературе. По мнению Ю.Н.Тынянова, Т. — это «основное понятие старой истории литературы», которое «оказывается абстракцией»: «говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой борьба и смена» (Тынянов, 272, 258). И поныне порой выражается мысль, что литературоведение не нуждается в понятии Т. после его дискредитации Тыняновым, что подлинная наука заменила этот термин другим: *цитата*, *реминисценция*, «литературный подтекст» (Чудакова, 410–411). Подобное недоверие к слову «Т.» и, главное, к тем смыслам, которые за ним стоят и в нем выражаются, восходит к воинствующему «антитрадиционализму» Ф.Ницше, который в поэме-мифе «Так говорил Заратустра» (1883–84) призывал «разбить скрижали» и уйти из «страны отцов». В 20 в. постницшеанская программа радикального отчуждения от прошлого широко распространена и весьма влиятельна. Понятие «Т.» ныне является ареной серьезнейших расхождений и мировоззренческих противостояний, которые имеют к литературоведению самое прямое отношение. В ситуации современных споров о Т. представляются актуальными слова авторитетного философа: «Тщеславная и безустанная погоня за чем-то абсолютно новым» и отвержение старого «с порога лишь потому, что оно старое» — это установка, типичная «только для незрелых и пресыщенных умов. Здоровый дух не боится брать с собой в дорогу весомый груз ценностей прошлого» (Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 257).

Лит.: *Арсеньев Н.С.* Из русской культурной и творческой традиции. Fr./M., 1959; *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт: О литературной эволюции // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; *Бушмин А.С.* Преемственность в развитии литературы. 2-е изд. Л., 1978; Традиция в истории культуры. М., 1978; *Хализев В.Е.* Жизненный аналог художественной образности: (опыт обоснования понятия) // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984; *Чудакова М.О.* К понятию генезиса // Revue des études slaves. P., 1983. № 3; *Лихачев Д.С.* Искусство памяти и память искусства // Он же. Прошлое — будущему: Статьи и очерки. Л., 1985; *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении // Wiener slawistischer Almanach. 1985. Bd 16; *Шацкий Е.* Утопия и традиция. М., 1990. *В.Е.Хализев*

«ТРАДИ́ЦИЯ БЛАГОПРИСТО́ЙНОСТИ» (англ. genteel tradition) — течение в литературе США (неточно переводилось «нежный реализм»). Получило развитие во второй половине 19 в., имело откровенно консервативно-охранительную направленность. Представлена творчеством прозаиков, поэтов, критиков (О.Холмс, Т.Э.Олдрич, Р.Стоддард, Э.Б.Тейлор, Э.Стедмен и др.). Близки к «Т.б.» были и литераторы старшего поколения, ветераны аболиционистского движения 1840–50-х, Дж.Р.Лоуэлл, Г.Бичер-Стоу, Дж.Г.Уитьер, Г.У.Лонгфелло, которые после крушения рабства превратились в респектабельных и авторитарных мэтров, которых часто называли «браминами». Многие из них обитали в Бостоне, культурном центре Новой Англии. «Браминьы» («бостонцы») помимо писательства занимались издательской, научной и преподавательской деятельностью. В основе их эстетики, пропитанной духом пуританизма, лежало неприятие искусства жизненной правды как грубого, являющегося вызовом «хорошему вкусу» и «идеальному». Оберегая искусство от «вульгарности», они, в сущности, используя свой авторитет в журнально-издательском мире, препятствовали становлению литературы жизненной правды. Высокомерно провозгласив себя хранителями идеального в литературе, они ассоциировали *реализм* с натуралистической «грязью», с негативным влиянием Э.Золя. Олдрич (один из самых убежденных «браминов») писал: «Приверженцы Золя идут стеною, / Зловоние трущоб с собою несут». В стихотворении «Реализм» (1883) он так представлял своих оппонентов в искусстве: «Следов античной красоты / Уже не встретишь ты вокруг, / Мы заурядности черты / Вдыхаем с догмами наук. / Мы ищем тайну бытия / И расчленяем соловья». Воззрения «бостонцев» во многом диктовались их убеждением в том, что Америка, в силу «исключительности» своей исторической судьбы, свободна от многих удручающих социальных контрастов и коллизий, которые присущи Европе. Влияние «Т.б.» испытал на раннем этапе творчества У.Д.Хоуэллс, еще в 1886 в рецензии на переводы Достоевского высказавший свою печально известную формулу, согласно которой его соотечественникам-писателям надлежит изображать «более улыбчивые стороны» американской действительности. Однако в дальнейшем перед лицом обострения социальных конфликтов в США на рубеже 1880–90-х Хоуэллс во многом пересмотрел эту точку зрения и отошел от «ничтожных идеалов прошлых лет». Ударом по «Т.б.» стал выход 1890-е на арену новой поросли писателей (С.Крейн, Х.Гарленд, Ф.Норрис), во многом разделявших доктрину *натурализма* в его американском варианте, который был против «лакировки жизни», разного рода пуританских «табу», налагавших свою мертвую длань на литературу. Выдающаяся роль Т.Драйзера была отмечена Синклером Льюисом в его Нобелевской речи 1930, заостренной против рецидивов «Т.б.». Имея в виду вклад автора «Американской трагедии», Льюис говорил, что он «освободил американскую литературу от викторианской и хоуэллсианской робости и боязливости и направил ее по пути смелого, честного и страстного изображения жизни».

Идейно и эстетически близким к «Т.б.» оказалось движение «*Новый гуманизм*», активное в 1920-е. Влияние «Т.б.» стало ослабевать в начале 1900-х и было решительно преодолено с выходом на арену тех, кого называют «людьми 20-х годов» (Льюис, Ш.Андерсон, Э.Хемингуэй, У.Фолкнер, Дж.Дос Пассос, С.Фицджералд и др.).

Лит.: *Елистратова А.А.* Вильям Дин Гоуэллс и Генри Джеймс // Проблемы истории и литературы США. М., 1964; *Гиленсон Б.А.* Социалистическая традиция в литературе США. М., 1975; Литературная история США: В 3 т. М., 1978. Т. 2. (гл. 50. «Защитники идеального»); *Santayana G.* The genteel tradition in American philosophy. N.Y., 1911; *Idem.* The genteel tradition at Bay. N.Y., 1931. *Б.А.Гиленсон*

ТРАНСКРИ́ПЦИЯ писательская (лат. transcriptio — переписывание) — отступление от принятой орфографии; может служить для передачи особенностей произношения (речь Вральмана в «Недоросле», 1782, Д.И.Фонвизина, картавость Денисова в «Войне и мире», 1863–69, Л.Н.Толстого, фонетическое письмо (*Звукопись*) конструктивистов) или как прием словесной игры (см. *Лимерик*). В научных изданиях литературы прошлого соблюдается авторская Т.: «танцовать» вместо нынешнего «танцевать», «проповедывать» вместо «проповедовать», «лодарничать» вместо «лодырничать», «мущина» вместо «мужчина», «извощик» вместо «извозчик» и т.п. Когда же эти устарелые формы отметаются редактором или корректором, имеет место неоправданное осовременивание текста. В определенном контексте существенно бывает различие между «они» (мужчины) и «оне» (женщины): «Пусть так же оне поминают меня в канун моего погребального дня» (А.Ахматова. Реквием, 1935–40). Писательская Т. весьма своеобычна. В.В.Розанов мог на одной и той же странице писать слово по-разному в зависимости от того, о чем идет речь: «цаловать руку» — о древнем обряде в церкви; «целовать руку» — когда говорилось об обычае в быту. А.А.Блок по-разному писал слова «метель» и «мятель», «желтый» и «жолтый». С.А.Есенин назвал свою поэму «Чорный человек» (по-видимому, по аналогии с устарелым написанием слова «черт», поскольку словари не зафиксировали написания слова «чорный»). *А.Н.Николюкин*

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИ́ЗМ (англ. transcendentalism от лат. transcendens — выходящий за пределы) — философско-эстетическое и литературное движение в США 1830–60-х, по преимуществу на северо-востоке страны, в Новой Англии и ее культурном центре Конкорде. Идеи Т. разделяли видные деятели американской культуры, литературы, философской и религиозной мысли, аболиционисты: Р.У.Эмерсон, Г.Торо, У.Э.Ченнинг, М.Фуллер, Н.Готорн, Б.Олкотт и др. Они входили в «Трансцендентальный клуб», в течение 6–8 лет встречались в доме Эмерсона в Конкорде, дискутируя по проблемам философии, теологии, искусства и изящной словесности. Органом Трансцендентального клуба был ежеквартальный журнал «Дайэл», выходивший с июня 1840 по апрель 1844. Первый его редактор — Фуллер. В журнале, не отличавшемся поначалу четкой позицией, опубликованы работы Торо («Дружба»), Эмерсона («Проблемы», «Реформатор» и др.), Фуллер («Гёте»), Т.Паркера («Немецкая литература») и др. С 1842 журнал возглавил Эмерсон, придавший ему большую целеустремленность. В нем он напечатал фрагменты из сочинений философов и мыслителей Востока. Трансценденталисты стремились практически реализовать свои идеи в рамках созданных ими утопических колоний и коммун (Фрутленд, Брук Фарм), однако подобные социальные эксперименты оказались недолговечными. Вдохновителем и генератором идей Т. был Эмерсон (1803–82), сформулировавший свою теорию в программных работах «Природа» (1836), лекции и речи «Американский ученый» (1837), «Реформатор»

(1841), «Трансценденталист» (1842), «Молодой американец» (1844), в философско-этических «опытах» («Сверхдуша», 1841; «Героизм», 1841; «Доверие к себе», 1841, и др.). Художественное воплощение идеи Т., в котором особую роль играл культ природы и свободы самоценного индивида, получили в книге Торо «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854). Т. питали идеи И.Канта, утверждавшего «трансцендентный» характер знания, равно как и теории других немецких мыслителей (И.В.Гёте, Ф.Г.Якоби, Ф.В.Шеллинг), а также философско-эстетические концепции романтиков (Новалис, С.Т.Колридж, У.Вордсворт). Эмерсон также аккумулировал идеи Платона и неоплатоников, восточных (Конфуций), индийских («Упанишады», 7–3 вв. до н.э.) философов. Т. явился реакцией на рационализм просветителей, отвергавших «духовность», на философию скептицизма Дж.Локка, религиозную ортодоксию кальвинизма. Вместе с тем, при всей своей эклектичности, Т. имел специфически национальную окраску, будучи направлен против узкого практицизма, прагматизма, приверженности утилитарного понимания «пользы», все отчетливей проявлявшихся у американцев, что вызывало неприязнь Эмерсона и его приверженцев. В основе Т. лежала концепция монизма, единства мира и Бога, его постоянного присутствия во всех земных делах. Эмерсон исходил из принципа дихотомии, разделенности всего сущего на земную и идеальную ипостась. Эмерсон призывал подняться над миром делячества, сиюминутных «бренных» земных забот к высотам духа, «героического индивидуализма». Он утверждал веру в собственные силы и смелость мысли. Трансценденталисты оказали влияние на антирабовладельческое, аболиционистское движение. Влияние идей Т. испытали Г.У.Лонгфелло, Дж.Г.Уитьер, Г.Мелвилл, У.Уитмен. Эмерсон и его приверженцы привлекли внимание Л.Н.Толстого.

Лит.: Литературная история Соединенных Штатов: В 3 т. М., 1978. Т. 2. Гл. 24; *Осипова Э.Ф.* Ральф Уолдо Эмерсон. Л., 1991; *Christy A.* The Orient in American transcendentalism: A study of Emerson, Thoreau and Alcott. N.Y., 1963; The transcendentalists: A review of research and criticism / Ed. T.Myerson. N.Y.,1984. *Б.А.Гиленсон*

ТРЕХСЛО́ЖНЫЕ РАЗМЕ́РЫ — в *силлабо-тоническом стихосложении — дактиль, амфибрахий* и *анапест*, ритм которых в русском стихе строится на чередовании обязательно-ударных сильных мест ◡́ и преимущественно-безударных слабых мест ◡ ◡; схема: (◡ ◡) ◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́... По сравнению с *двусложными размерами* в Т.р. чаще встречаются *сверхсхемные ударения* (преимущественно на первом слоге анапеста) и реже — пропуски схемных ударений, *трибрахии* (преимущественно на первом слоге дактиля). Три Т.р. настолько ритмически однородны, что могут свободно сочетаться в одном стихотворении («Русалка», 1832, М.Ю.Лермонтова) — тогда обычно говорят о «трехсложном размере с переменной анакрусой». В русской (как и вообще в европейской) поэзии Т.р. употребляются реже, чем двусложные: в 18 в. они экспериментальны, в начале 19 в. их вводит в употребление В.А.Жуковский, и только с середины 19 в. (Н.А.Некрасов и др.) они ощущаются как равноправные с *ямбом* и *хореем*; наиболее употребителен среди них вначале дактиль, потом амфибрахий и к 20 в. анапест. Т.р. близко соответствуют естественному соотношению ударных и безударных слогов в русском языке и поэтому воспринимаются русским ритмическим слухом как естественные и даже однообразно-протяжные; в английском и немецком языках Т.р., наоборот, ощущаются как «убыстренные» и «легкие». *М.Л.Гаспаров*

ТРЕХСТИ́ШИЕ см. *Терцет.*

«ТРИ ЕДИ́НСТВА» («единство времени», «единство места», «единство действия») — условное обозначение трех правил, определяющих организацию *художественного времени, художественного пространства* и событий в драматургии. «Т.е.» были обязательными принципами в эпоху *классицизма*. «Единство времени» — правило максимального приближения времени, изображенного в *трагедии* или *комедии*, к длительности ее постановки; категорически не допускалось, чтобы время, изображаемое в пьесе, превышало сутки. «Единство места» подразумевало, что место, в котором происходят события пьесы, не должно меняться; сценическая площадка должна изображать всегда какое-то одно пространство. Полным исполнением правила считалось, если действие происходит в одних покоях, категорически не допускалось, если действие переходило из дома в дом, из дома на улицу. «Единство действия» — правило, согласно которому в пьесе должно изображаться только одно событие. «Единство действия» и ограниченный объем драматического произведения выдвинуты как драматургические правила Аристотелем. «Единство времени» (не более 24 часов) было впервые предложено как обязательное драматургическое правило итальянскими комментаторами Аристотеля Р. и В.Маджи в сочинении «Общепринятые пояснения к книге Аристотеля о поэтике» (1530); это правило поддержал в Италии Л.Кастельветро в трактате «"Поэтика" Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» (1570) и Ф.Буоналичи в «Рассуждении в защиту Аристотеля перед флорентийской академией» (1597). Итальянские теоретики апеллировали к авторитету Аристотеля, считая, что проясняют идеи, содержащиеся в его «Поэтике». Принципы, выдвинутые итальянскими теоретиками театра, развиты в сочинении Жана де Ла Тайя «Об искусстве трагедии» (1572). В окончательном виде правила «Т.е.» формируются во Франции в 1630-е в сочинениях Жана Шаплена, в частности, в «Обосновании правила двадцати четырех часов и опровержении возражений» (1630), в предисловии Ж.Мере к изданию пьесы «Сильванира» (1631), в дискуссии о трагедии П.Корнеля «Сид» (1637), в написанном Корнелем «Рассуждении о трех единствах — действия, времени и места» (1660). Правилам «Т.е.» следовали французские драматурги 17 в.: трагики Корнель и Жан Расин и комедиограф Ж.Б.Мольер. В окончательном виде правила «Т.е.» сформулированы в трактате Никола Буало «Поэтическое искусство» (1674). В течение 17 — первой половины 18 в. «Т.е.» становятся обязательными правилами европейской драматургии. В Германии их поддержал И.Х.Готшед в трактате «Теоретическая поэтика» (1730). В России А.П.Сумароков создал подражание трактату Буало — «Епистолу о стихотворстве» (1747), в которой также признал обязательность «Т.е.». Следуя этим правилам, он переработал в 1748 трагедию У.Шекспира «Гамлет» (1601), в которой «Т.е.» не соблюдались. В основе «Т.е.» лежало рационалистическое представление о правдоподобии, основанное на представлении о тождестве сценического пространства с пространством, изображаемым в пьесе, а времени дей-

ствия — со временем постановки. «Единство действия» диктовалось классицистической эстетикой, выше всего ценившей гармонию и стройность в искусстве. Теоретики «Т.е.» полемически отталкивались от традиций народного театра и театра *барокко*, допускавшего высокую степень условности (так, в театре барокко на одной сцене было несколько площадок, изображающих разные места действия). В то же время правила «Т.е.» приводили к росту условности в группировке событий и персонажей, в предельном уплотнении действия. Принцип «Т.е.» дожил в европейском искусстве до конца 18 — начала 19 в. Предромантическая и романтическая литература отвергла его как условный и противоречащий правдоподобию. В Германии одним из первых случаев демонстративного нарушения «Т.е.» была историческая хроника И.В.Гёте «Гёц фон Берлихинген» (1773), написанная в подражание Шекспиру. Во Франции и России «Т.е.» просуществовали до 1820–30-х. Одной из первых русских пьес, пренебрегающих «Т.е.», была драма А.С.Пушкина «Борис Годунов» (1824–25). *А.М.Ранчин*

«ТРИ СТИ́ЛЯ» — три регистра литературного языка, выделяемые в трактатах по риторике и поэтике. Разграничение нескольких стилей в европейской риторике восходит к античности. Древнегреческий ритор Дионисий Галикарнасский (ок. 55 — ок. 8 до н.э.) в письме к Помпею выделял два стиля — простой и возвышенный, а в трактате «О расположении слов» установил три вида соединения: строгое, гладкое и среднее. Четыре стиля — величественный, изящный, простой и мощный — выделил ритор Деметрий (ок. 1 в.) в сочинении «О стиле». Разграничение «Т.с.» — высокого, среднего и низкого — в новоевропейской традиции основывается на теории римского ритора Квинтилиана (ок. 35 — ок. 96). Теория «Т.с.» Квинтилиана была развита французскими теоретиками языка в конце 17 — начале 18 в. (сочинения Н.Фаре, Ж.Шаплена). В основу разграничения стилей при этом был положен не лингвистический (лексический — различие стилевой окраски слов), а преимущественно риторический принцип: стили различались использованием фигур (см. *Фигуры стилистические*), *метафор*. В России 18 в. такое понимание стилей отразилось в «Рассуждении об оде вообще» (1734) В.К.Тредиаковского и в «Епистоле о стихотворстве» (1747) А.П.Сумарокова. Принципиально иную версию теории «Т.с.» разработал М.В.Ломоносов (предшественником Ломоносова был Тредиаковский, предложивший сходный подход в «Письме от приятеля к приятелю», 1750). Теория «трех штилей» Ломоносова была изложена в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1758). Критерий разграничения стилей у Ломоносова — лексический. Высокий «штиль» составляет преимущественно лексика церковнославянского происхождения, отсутствующая в русском языке, но понятная для современного носителя русского языка. Также в высоком «штиле» употребительны слова, общие для русского и церковнославянского языков. Средний (в терминах Ломоносова, «посредственный») «штиль» образуют слова, общие для церковнославянского и русского языков, и некоторая доля отсутствующих в русском языке церковнославянизмов, а также некоторая доля слов, присущих только русскому языку. Низкий «штиль» образуют только слова русского происхождения; церковнославянизмы в нем исключены. Ломоносов устанавливал соответствие между стилями и литературными *жанрами*; высокий «штиль» уместен в *одах*, героических поэмах, ораторских речах, «посредственный» — в стихотворных дружеских *письмах*, *сатирах*, *эклогах*, *элегиях*, низкий — в *комедиях* и *эпиграммах*. Теория Ломоносова оказала влияние на развитие русского литературного языка и словесности. Однако к началу 19 в. в связи с разрушением иерархии жанров и деградацией высоких жанров героической поэмы и оды теория «трех штилей» приобретает значение уже не актуальное, а историческое.

Лит.: *Кадлубовский А.П.* Об источниках ломоносовского учения о трех стилях // Сборник Харьковского историко-филологического общества. 1908. Т. 15; *Вомперский В.П.* Стилистическое учение М.В.Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970; *Tschi□evskij D.* Zu Lomonosovs Theorie der drei Stilarten // Die Welt der Slaven. 1970. Bd 15. № 3. *А.М.Ранчин*

ТРИБРА́ХИЙ (греч. tribrachys, букв. — из трех кратких) — 1. В античном метрике — *стопа* из трех кратких слогов (⏑⏑⏑), употреблялась как замена стоп ямба и хорея; 2. В русском стихосложении Т. иногда называют пропуск ударения в *трехсложных размерах*, чаще всего — на первой стопе дактиля («**Первона**чальная ясность души...»), позднее — и внутри стиха. *М.Л.Гаспаров*

ТРИЛИ́СТНИК — особая форма *циклизации*, объединения в художественное единство трех произведений, обычно лирических стихотворений. В русской литературе введение Т. как особой формы малого лирического цикла связывается с именем И.Ф.Анненского. В поэтическом сборнике «Кипарисовый ларец» (1910) им было представлено более 20 Т. — малых циклов, в свою очередь, объединенных в раздел (цикл циклов) «Трилистники». Однако единичные случаи создания Т. — лирических циклов встречались в русской поэзии и до Анненского: «Трилистник: Три стихотворения» (1870) В.В.Маркова; «Трилистник» К.Бальмонта в его сборнике «Будем как Солнце» (1903). По-видимому, углубленный анализ творчества Бальмонта (в 1906 Анненский включил в «Книгу отражений» обширную статью «Бальмонт — лирик») натолкнул самого Анненского на концептуальное использование Т. как важнейшего композиционного элемента собственной книги стихов.

Сохраняется соотнесенность Т. в литературе со смысловым полем, связанным в русском языке вообще с этой лексемой. (Т. = три + лист; разделенный натрое, тройчатый лист некоторых растений, а также народное название самих растений, в первую очередь — клевера; в эмблематике, геральдике Т. — один из древнейших символов единства, гармонии, сообразности; используется также для отображения Троицы, существования Бога в трех лицах). Название Т., являясь семантически нейтральным, не предопределяет само по себе тематики цикла, характера и направленности циклообразующих идейных или сюжетных связей. В то же время Т. позволяет сразу, уже в заглавии, обозначить авторскую волю единства самого жанрового образования. В этом — принципиальное отличие Т. от употребляющихся чисто количественных обозначений — «Три стихотворения», «Три сонета», «Три триолета» и т.п. Последние, при отсутствии дополнительных сведений, могут восприниматься как книжная или журнальная рубрика, как окказиональная подборка ничем не связанных между собой произведений. Харак-

терно, что упомянутый лирический цикл Бальмонта при первой, журнальной публикации (Ежемесячные сочинения. 1900. № 10) имел заглавие «Три стихотворения» и лишь при включении в авторский сборник «Будем как Солнце» получил название Т.

Термин Т. обладает известной камерностью, приглушенностью, элегичностью — в отличие от иных тройственных художественных образований (трилогии, триптиха). Т. дает возможность объединения в цикл как произведений разной стихотворной формы, так и стихов минимального объема, вплоть до отдельных двух- и трехстиший. Восприятие понятия Т. как жанрового позволяет добавлять к нему в названиях циклов уточняющие определения: «Т. сумеречный», «Т. соблазна», «Т. сентиментальный», «Т. осенний» и др. (Анненский, 1909–10); «Трагический Т.» (Саша Черный, 1924); «Т. московский» (А.Ахматова, 1961–63).

В 1918, в т.наз. *«кафейный» период* русской литературы, в Москве некоторое время существовало литературное кафе «Трилистник» (выступали А.Н.Толстой, Е.Чириков, Г.Чулков, Бальмонт, В.Ходасевич, И.Эренбург, В.Инбер, Н.Крандиевская, А.Вертинский и др.).

В 1920-е и позже, не без влияния культа Анненского, проявляется тенденция использования слова «Т.» в качестве названия сборников, книг, разделов (преимущественно поэтических): Трилистник: Стихотворения. Ростов-на-Дону, 1922 (сборник стихов трех поэтов — И.Кривошапкина, В.Печерского, С.Курянина); Трилистник: Альманах I. М., 1922 (сборник стихов М.Волошина, О.Мандельштама, Б.Пастернака, И.Эренбурга и др., малой прозы — Б.Пильняка, В.Муйжеля, Еф.Зозули, С.Заяицкого и др.; публикаций — писем Л.Андреева; название сборника связано с открывающим книгу циклом из трех стихотворений Волошина); Гумилев Л.Н. Поиски вымышленного царства: Легенда о «государстве пресветера Иоанна». М., 1970 (книга состоит из глав: Трилистник письменного стола, Трилистник птичьего полета, Трилистник кургана, Трилистник мышиной норы, Трилистник мысленна древа); Трилистник: Стихи зарубежных поэтов в переводе Н.Заболоцкого, М.Исаковского, К.Симонова. М., 1971.

Лит.: *Журинский А.Н.* Семантические наблюдения над «Трилистниками» Ин.Анненского // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования. М., 1972; *Дарвин М.Н.* Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983; *Фоменко И.В.* Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. *В.Н.Дядичев*

ТРИ́ЛЛЕР (англ. thriller от thrill — вызывать трепет) — сенсационный, захватывающий боевик (роман, пьеса, кинофильм) с искусно организованным, напряженным сюжетом и стремительным развитием действия. Т. может быть фантастическим, мистическим, детективным, любовным, но чаще сочетает в себе одновременно несколько разновидностей. Относится к явлениям *массовой литературы* и культуры. Истоки повествования подобного рода восходят к рассказам Э.А.По и романам Уилки Коллинза («Женщина в белом», 1860; «Лунный камень», 1868). Характерные образцы Т. — романы А.Кристи («Десять негритят», 1943; «Свидетель обвинения», 1953), С.Кинга. *А.Н.*

ТРИЛО́ГИЯ (греч. tri — три; logos — слово) — литературное произведение одного автора, состоящее из трех самостоятельных частей, объединенных замыслом автора в единое целое. До нас дошла Т. Эсхила «Орестея», состоящая из трех трагедий. В Новое время известны Т. «Валленштейн» (1798–99) Ф.Шиллера, «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Фёдор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870) А.К.Толстого, автобиографические повести-Т. Л.Н.Толстого и М.Горького. Д.С.Мережковский создал в эмиграции четыре Т.: первая состоит из религиозно-философских романов «Тайна трех» (1925), «Тайна Запада» (1930) и «Иисус Неизвестный» (1932–34); остальные трилогии — «Лица святых от Иисуса к нам» (1936–38), «Реформаторы» (1941–42), «Испанские мистики» (опубл. 1959–84). Трилогию образуют романы У.Фолкнера «Деревушка» (1940) «Город» (1957), «Особняк» (1959).

ТРИ́МЕТР ямбический (греч. trimetron — трехмерник), в античном стихосложении — *стих* из трех ямбических *диподий* с женской *цезурой* внутри 2-й диподии: ⏑ — ∪ — ⏑| — ⏑|— ⏑ — ∪ — (знаки | — два возможных места цезуры). Употреблялся в лирике, в монологах и диалогах трагедий и комедий, в комедиях — с наибольшими метрическими вольностями. В силлабо-тонических имитациях передается чаще всего 5-стопным ямбом с дактилическим окончанием (на котором возможно факультативное ударение): «О, вы, птенцы младые Кадма древнего!..» («Царь-Эдип», 5 в. до н.э., Софокла) — или, условно, 5-стопным ямбом с женским и мужскими нерифмованными окончаниями. *М.Л.Гаспаров*

ТРИНАДЦАТИСЛО́ЖНИК — в русском и польском *силлабическом стихосложении* стих объемом в 13 слогов с цезурой после седьмого слога; окончание стиха обычно женское, окончание предцезурного полустишия в польском Т. женское, в русском Т. — сперва произвольное, потом (у А.Д.Кантемира) непременно неженское, т.е. мужское или дактилическое. Развился из средневекового латинского «вагантского стиха» (6-стопный хорей с дактилической цензурой), преобразованного акцентными особенностями польского языка (предконечное ударение). Наряду с *одиннадцатисложником* — один из самых употребительных силлабических размеров (в Польше — до самого 19 в., в России — до силлабо-тонического реформы В.К.Тредиаковского — М.В.Ломоносова). *М.Л.Гаспаров*

ТРИОЛЕ́Т (фр. triolet) — твердая стихотворная форма (см. *Твердые формы*); 8-стишие с рифмовкой по схеме ABaAabAB (заглавные буквы — тождественные строки), где первый стих повторяется на четвертом и седьмом, а второй стих — на восьмом месте; после второго и четвертого стихов — каноническая пауза (точка). Т. появился во французской поэзии 15 в. как сокращенная форма *ронделя*, был популярен в эпохи *барокко* и рококо, но не выходил за пределы салонной поэзии. В России первые Т. принадлежат М.Н.Муравьёву и Н.М.Карамзину; в 1910-х Ф.Сологуб и И.С.Рукавишников выпустили целые сборники Т. Пример:

Ты промелькнула, как виденье,
О, юность быстрая моя,
Одно сплошное заблужденье!
Ты промелькнула, как виденье,
И мне осталось сожаленье,
И поздней мудрости змея.
Ты промелькнула, как виденье,
О, юность быстрая моя.

К.Д.Бальмонт

М.Л.Гаспаров

ТРОП (греч. tropos — поворот, оборот речи) — форма средневековой *литургической поэзии* [не смешивать с тропом (см. *Тропы*) в стилистике и поэтике], неканоническая вставка в канонический текст литургии (ср. *Секвенция*), приуроченная к определенному месту текста, обычно к зачину, и служащая его риторическому эмоциональному подчеркиванию. Т. возник в греческой церковной поэзии; в конце 9 в. утвердился в латинской западноевропейской поэзии; в 10–11 вв. пережил здесь расцвет. Антифонное исполнение (поочередно двумя хорами или солистом и хором) Т. рано побудило придавать ему форму диалога (одно полухорие спрашивает: «Кто сей...» и т.д., другое отвечает: «Тот... о ком сказано:...», и далее следует текст Писания, служащий зачином данной службы); разрастаясь и усложняясь, Т. такого рода стали зачатком *литургической драмы*. Образцы Т. в русской периодике — в сборнике «Памятники средневековой латинской литературы X–XII вв.» (1972). *М.Л.Гаспаров*

ТРОПА́РЬ см. *Литургическая драма.*

ТРО́ПЫ (греч. tropos — поворот, оборот речи) — употребление слов в переносном значении, призванное усилить образность поэтического и вообще художественного языка. Сформировались в процессе разложения мифологического синкретического образного сознания, расслоения смысла образа на прямой и иносказательный. Аристотель называет Т. *метафорами*. Впоследствии античные риторы их дифференцировали. Классификация Т. по непрерывной традиции преподавалась в монастырских школах и средневековых университетах Европы. Знали ее и в Древней Руси: славянский перевод византийского трактата Георгия Хоробоска «О образех» (рубеж 6–7 вв.) вошел в «Изборник» Святослава, 1073. Но для большинства позднейших древнерусских книжников *символы*, *аллегории*, метафоры не различались и были категориями неосознанными и «неизреченными». Создателями оригинальных русских риторик стали Феофан Прокопович и М.В.Ломоносов. В пушкинскую эпоху, однако, наибольший авторитет имела книга французского теоретика Пьера Фонтаньера «Фигуры речи» (1821–30). До настоящего времени Т. иногда относят к «фигурам» — т.наз. фигурам переосмысления (В.П.Григорьев). Еще на рубеже 18–19 вв. их разграничивал в своем «Опыте риторики» (1796) И.С.Рижский, писавший, что украшения «суть такие выражения, в которых или одно речение изображает вдруг не только два понятия, но в то же время дает чувствовать читателю и некоторые между ними соотношение; или особливый подбор и расположение в речи не только слов, но и целых предложений, кроме изображаемых ими вещей представляют еще нечто нашему вниманию. Первый из сих родов украшений риторы называют тропом, а второй — фигурой, разделяя сию последнюю... на фигуру слов и фигуру предложений» (Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М., 1997. С. 18). Рижский упоминал среди Т. аллегорию, *гиперболу*, *сарказм* и др. В 1920 Б.В.Томашевский относил к числу Т. метафору (с *катахрезой*) и *метонимию* (с *синекдохой*) как основные их виды, *эпитеты*, аллегории, *перифраз*. Другие теоретики ставят под сомнение в этом качестве эпитет, *сравнение*, перифраз; отсутствует единое мнение относительно *олицетворения*, символа, аллегории, *оксюморона*. Относительно упорядочил классификацию переносных значений Г.Н.Поспелов, разделив иносказательную изобразительность и выразительность слов, т.е. собственно Т. (это метафора, метонимия и их виды, *ирония* как Т., а также, по Поспелову, простое сравнение), и «виды словесно-предметной изобразительности» (иерархически более высокий уровень формы), к которым отнес олицетворение, символы, аллегории и *эмблемы*, а также образный *параллелизм*, развернутое сравнение (что уже скорее не виды образности, но виды соотношения образов) и гиперболу, которая является качеством, характеризующим слова и образы как в прямом, так и в переносном значениях (гиперболизированными бывают и символы, и аллегории, бывает и чисто словесная гиперболизация). Эпитет Поспелов отнес, в отличие от сравнения, к синтаксису, хотя и указал, что он может выступать в форме разных частей речи. Классификация Т., имеющая более чем двухтысячелетнюю историю, еще далека от логического завершения. Определенно новой разновидностью Т. можно считать эффект синэстезии (см. *Оксюморон*). Фактически в художественном произведении Т. и «словесно-предметная изобразительность» часто активно взаимодействуют, совмещают свои признаки, переходят друг в друга, выражают друг друга, чего не было в период становления Т., когда иносказательность была намного проще. В поэмах Гомера «важную роль играют эпитеты, а потом — сравнения. Метафор чрезвычайно мало, речь лишена метафоричности. У Гомера развит неметафорический *эпитет*» (Бахтин М.М. Лекции по истории зарубежной литературы. Античность. Средние века. Саранск, 1999. С. 13). У А.С.Пушкина же «в багрец и в золото одетые леса» («Осень», 1833) — единый словесный образ, являющийся и метонимией, и метафорой. Лермонтовский «парус одинокой» истолковывают и как метонимию (некто в лодке — парус), и как синекдоху (парус — часть судна), и как метафору (человек в море житейском).

Лит.: *Поспелов Г.Н.* Художественная речь. М., 1974; *Григорьев В.П.* Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979; *Кожевникова Н.А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986 (Ч. 1. Гл. 3. Тропы в поэзии начала XX века); *Харченко В.К.* Переносные значения слова. Воронеж, 1989. *С.И.Кормилов*

ТРОХЕ́Й см. *Хорей.*

ТРУБАДУ́Р (фр. troubadour, от ст.-прованс. trobador от tobar — находить, изобретать новое) — средневековый поэт 11–13 вв. в Провансе Т. стали основоположниками куртуазной лирики в Западной Европе (см. *Куртуазная литература*). Т. — первые профессиональные поэты, сочинявшие свои песни на народном (провансальском) языке, а не на латыни. Непременным атрибутом их произведений были музыкальные мелодии, авторами которых они также являлись. Исполняли их либо сами Т., либо *жонглёры* под аккомпанемент музыкального инструмента. Поэзия Т. культивировалась при дворах знатных провансальских (а позднее — итальянских, испанских, каталонских и португальских) сеньоров. Первым из известных Т. был Гвильем, герцог Аквитанский. Наиболее знаменитые Т. — Джауфре Рюдель, Бертран де Борн, Бернарт де Вентадорн, Арнаут Даниель. Т. особое значение придавали вопросам поэтического языка и поэтической формы в целом. Лучшим считался тот Т., который изобретал наибольшее число новых жанров, рифм, мелодий. Среди Т. выделялись сторонники трех

стилей — «ясного» (leu), «украшенного» (ric) и «темного» (clus), они постоянно вели между собой спор в особом жанре, называемом *тенсона*. В 13 в. в результате альбигойских войн Франция подчинила себе Прованс и многие из последних провансальских Т. вынуждены были эмигрировать в соседние страны. Тем самым был положен конец деятельности собственно провансальских Т. В 13 в. были составлены жизнеописания провансальских трубадуров, в которых историческая достоверность сочетается с легендами и вымыслом.

Лит.: *Мейлах М.Б.* Средневековые провансальские жизнеописания и куртуазная культура трубадуров // Жизнеописания трубадуров. М., 1993. *М.А.Абрамова*

ТРУВЁР (фр. trouvère, от trouver — находить, изобретать) — средневековый поэт северной Франции, писавший в 12–13 вв. на французском языке. Творчество Т., культивировавшееся при дворах крупных феодалов и королей, сложилось во многом под влиянием *трубадуров*. Однако в лирике Т. куртуазная картина мира имеет специфические особенности. Наряду с классическими провансальскими жанрами (*канцоной*, *сирвентой*) получают особое развитие *пастурель*, реверди (песнь о весне), песни крестовых походов. Многие Т., особенно аррасского происхождения, сочиняли не только лирику, но и драматургические произведения. Наиболее известными Т. были Конон де Бетюн, Блондель де Нель, Гас Брюле, Тибо Шампанский, Жан Бодель.

Лит.: *Смолицкая О.В.* Предисловие // Жоффруа де Виллардуэн. «Взятие Константинополя»: Песни труверов. М., 1984; *Матюшина И.Г.* Древнейшая лирика Европы. М., 1999. Кн. 1–2; *Frank L.* Trouvères et Minnesänger. Saarbrücken, 1952. *М.А.Абрамова*

«ТУННЕ́ЛЬ ЧЕ́РЕЗ ШПРЕ́Е» (нем. «Tunnel über der Spree») — кружок берлинских поэтов, писателей и «друзей литературы», основанный по образцу венской «Лумсдальской пещеры» в 1827 М.Г.Зафиром (1795–1858), австрийским поэтом, фельетонистом, литературным и театральным критиком. Кружок, в котором царило строгое правило: никаких политических дебатов, никаких сословных различий, — состоял в основном из молодых авторов, но входили в него и питавшие литературные амбиции художники, студенты, торговцы, врачи, офицеры. Периодом расцвета просуществовавшего до 1897 берлинского «Т.ч.Ш.» были 1840–60-е. В разное время его участниками были К.Ф.Шеренберг, стихотворения которого, воспевавшие подвиги прусской армии, еще при жизни вошли в школьные хрестоматии, М.фон Штрахвиц, поэт, автор баллад, Т.Фонтане, Э.Гейбель, П.Хейзе, художник А.Менцель, художница Луиза Кугler, Ф.Дан, Т.Шторм, Х.Зайдель, автор юмористических новелл и бытовых зарисовок. Либеральная атмосфера кружка была окрашена в тона прусского консерватизма — от его поэтов наряду с бидермайеровской (см. *Бидермайер*) «интимностью» видения требовалось повышенное внимание к форме; художник рассматривался как хранитель традиций, стоящий над партиями, творчество которого являло собой закрытый для тревог и волнений времени мир прекрасного и возвышенного. Безоговорочным авторитетом и образцом служил А.фон Платен (ценившийся главным образом как мастер лирической формы, а не как политически ангажированный поэт).

Лит.: *Behrend F.* Der Tunnel über der Spree. I. Kinder- und Flegeljahre, 1827–1840. Berlin, 1919; *Idem.* Geschichte des Tunnells über der Spree. Berlin, 1938; *Kohler E.* Die Balladendichtung in dem Berliner Tunnel über der Spree. Berlin, 1940; 1969. *А.В.Дранов*

ТЮ́РКСКАЯ ПОЭ́ТИКА. Самые ранние памятники тюркской литературы — это произведения, написанные тюркским руническим письмом. Они связаны с культурной жизнью нескольких государств: Тюркского каганата, который возник в середине 6 в. на территории Северной Монголии и затем в начале 7 в. распался на Западнотюркский и Восточнотюркский каганаты; именно в последнем в первой трети 8 в. появились т.наз. орхонские сочинения — надписи на погребальных стелах, в которых в стихотворной форме изображаются исторические события в жанре историко-героических *поэм*, возникших под влиянием героического *эпоса*. Другая группа рунических текстов — енисейские *эпитафии* — связана с военно-политическим объединением енисейских кыргызов (по китайским источникам — государством Хягас, определяемым некоторыми историками как древнехакасское государство). По жанру — это эпитафийная *лирика*, датируется не ранее 7 в. и не позднее 11–12 в. Существуют веские доказательства, что древнетюркские стихи назывались термином ы р / й ы р, что значит «песня», «стихотворение».

Древнеуйгурские стихи назывались словом к о ш у г — «стихотворение», «поэма». Этот термин в таком и фонетически измененном виде сохранился, особенно в фольклоре, до настоящего времени. Другим самобытно тюркским термином является т а г ш у т (т а к ш у т) — «стихи». Термин тагшут употреблялся в парном сочетании со словам «ш л о к» (скр. śloka) в значении «стихи», «поэзия». Кроме упомянутого термина, в стихах манихейского содержания употреблялся термин к ю г / к ю к, что означало «стихи», «стихотворение», «песня», возможно, «гимн». Предполагается, что кюг имел музыкальное сопровождение. В манихейских текстах встречается также термин б а ш ы к (согд. p'šyk) — «гимн», «песня». В стихах буддийского содержания употреблялся термин п а д а к (скр. pâdaka) — стих. Этот термин встречается сравнительно редко, скорее в значении стихотворной строки. Также редко встречается термин к а в и (скр. kâvya) в значении «поэма», «эпос». Однако считается, что этот термин не обозначает *жанр*, а, по-видимому, указывает на определенный *стиль* изложения.

Новый период в развитии тюркоязычной литературы и поэтики начинается после образования в 10 в. на территории Восточного Туркестана, в Семиречье и Южном Притяньшанье, тюркского государства под властью династии Караханидов (927–1212), принятия ислама (процесс, начавшийся у тюркских народов в 10 в. и затянувшийся на многие века) и завоевания тюрками Средней Азии, где в то время уже процветала литература на персидском языке. Под воздействием арабской и персидской литератур формировался новый литературный язык — т ю р к и — путем заимствования большого количества слов из арабского и персидского языков, особенно в поэзии.

В 11 в. в эпоху расцвета государства Караханидов появилось первое тюркоязычное сочинение — дидактическая поэма, написанная метром а р у з а (*квантитативное стихосложение*) м у т а к а р и б о м в форме м е с н е в и (м а с н а в и) с большим включением четверостиший типа р у б а и, три заключительные главы написаны как к а с ы д ы. Т.о., первое в истории классической тюркоязычной поэзии произведение включало несколько жанров арабской и персидской литератур, которые в даль-

нейшем у тюрков получили самостоятельное развитие и обособились в отдельные жанры. С этого времени началось создание классической литературы, достигшей наивысшего расцвета в Средней Азии в эпоху Тимуридов, в Малой Азии в Османской империи, пройдя закономерный этап становления в золотоордынском государственном объединении и при дворах малоазиатских правителей. Эта литература создавалась на двух очень близких друг другу вариантах тюркского литературного языка: среднеазиатском тюрки (среднеазиатско-тюркский литературный язык средневековья, или чагатайский язык, впоследствии названный староузбекским) и малоазиатском тюрки (османский или старотурецкий язык), имевших в зависимости от территории распространения небольшие татарские, туркменские и азербайджанские диалектные расхождения.

Классическая тюркоязычная поэзия создавалась на основе арабо-персидской поэтики, включавшей систему стихосложения — аруз, теорию рифмы и теорию поэтических фигур. Однако с течением времени выработался тюркский вариант аруза, базировавшийся не только на канонических правилах, но и на реальной практике приспособления тюркского языка, не имевшего фонологического различения долгих и кратких гласных, к квантитативным метрам аруза. В результате древнетюркское тонико-темпоральное стихосложение, при котором ритмические части разносложных строк уравнивались временем их произнесения, заменилось системой квантитативных метров со строго регламентированным чередованием долгих (в заимствованных арабских и персидских словах или условно долгих в тюркских словах) и кратких слогов.

Жанровая система классической тюркоязычной литературы была одинакова на всем обширном пространстве от Средней до Малой Азии и почти идентична тем системам, которые имелись в арабской и персидской литературах. Следует сказать, что ко времени расцвета тюркоязычной литературы – середина 15 — первая треть 16 в. в Средней Азии и 16 в. в Турции эти жанровые формы так же, как и весь аруз, не воспринимались как нечто чужеродное, классическая литература развивалась именно в этих жанровых формах, где учитывалось содержание (тема произведения), тип рифмы и количество б е й т о в (бейт — единица стиха, состоит из двух м и с р а — полустиший). Эпический жанр — месневи (маснави), рифмуются полустишия: aa, bb,cc и т.д. в любом произвольном объеме. Все остальные жанры — лирические: *газель*, рифмуются полустишия: aa, ba, ca и т.д., небольшое количество бейтов, содержание любовно-лирическое, часто с суфийским подтекстом; касыда — рифма как в газели, но значительно большее число бейтов, содержит или м а д х — восхваление (панегирическая касыда), или х а д ж в — поношение (сатирическая касыда), существует также т.наз. философская касыда; к ы т а, тип рифмы: ab, cb, db и т.д., небольшое количество бейтов, часто два, что в европеизированных изданиях воспроизводится как четверостишие: abcb, тематически довольно свободно; рубаи, тип рифмы преимущественно: aaba, редко — aaaa (называется р у б а и - т а р а н е), рубаи обязательно пишется метром х а з а д ж и содержит всегда только два бейта, посвящено главным образом любовной лирике, но могут быть и другие темы; ф а р д, один бейт, полустишия или рифмуются: aa или нет: ab, темы самые разные — красота возлюбленной, переживания любви, горести разлуки, смысл жизни, описания природы в связи с любовными переживаниями. Классическая тюркоязычная поэзия создала свой собственный жанр, которого не было ни в арабской, ни в персидской литературах. Это — т у ю г, который содержал только два бейта, рифмовался как рубаи (aaba, aaaa) или как кыта (abcb), но писался всегда метром р а м а л ь и в рифмующихся словах обязательно употреблялась поэтическая фигура — т а д ж н и с (слова-*омонимы*). Все перечисленные типы рифм образуют нестрофические формы стиха. К нестрофическим формам относится и такая сложная конструкция, как м у с т е з а д (м у с т а з о д); обычно сочинялся одной из модификаций метра хазадж, тип рифмы как в газели: aa, ba, ca, и т.д., но в конце каждого полустишия добавлялись еще две стопы того же метра с собственной рифмой тоже типа рифмы газели: $a_d a_d$, $b_e a_d$, $c_g a_d$ и т.д. Рубаи и туюг можно считать строфами как *твердые формы* стиха.

Строфическими формами являются все виды м у с а м м а т а: м у р а б б а (рифмуются полустишия: aaaa, aaab, cccb, dddb и т.д.), м у х а м м а с (aaaaa, aaaab, ccccb, ddddb и т.д.), м у с а д д а с (aaaaaa, aaaaab, cccccb и т.д.), т.е. в построении формы участвуют 4 полустишия, 5 полустиший, 6 полустиший — это наиболее употребительные формы, но могло быть 7 полустиший — м у с а б б а, 8 полустиший — м у с а м м а н, 9 полустиший — м у т а с с а, 10 полустиший — м у а ш ш а р. Такие стихи писались на известные газели, к каждому бейту газели сочинялись дополнительные полустишия. Строфической формой является т а р д ж и б а н д — цепь газелей, объединенных общим рефреном, состоящим из одного бейта, который повторяется после каждой газели, бейт рефрена должен был иметь органическую смысловую связь с каждой газелью. Первая газель: aa, ba, ca и так до конца, затем следует рефрен: dd, затем идет вторая газель со своей рифмой и после нее рефрен: dd затем третья газель и рефрен. Эта форма использовалась в произведениях с суфийской тематикой. Вариантом этой формы является т а р к и б б а н д, тоже представлявший собой цепь газелей, но после каждой из них следовал новый бейт. Первая газель: aa, ba, ca и т.д., затем новый бейт: dd, потом вторая газель со своей рифмой, после нее другой новый бейт: ee и так до конца произведения.

Существовали и пользовались большой популярностью т.наз. прикладные формы. Напр., л у г з — тип шарады, в которой содержалось описание признаков какого-либо предмета, но сам он не назывался. М у в а ш ш а х — вид *акростиха*, где некоторые отмеченные буквы образуют или отдельные слова или целые строки — как поэтические, так и прозаические. М у а м м а — *загадка*, содержит намеки не на признаки загаданного персонажа, а на буквы в его имени. Этой формой увлекались многие поэты-классики: Джами, Физули, Навои. Т а р и х — в стихотворной форме зашифровывалась какая-нибудь дата. М у н а з и р е (м у н а з о р а) представляло собой касыду или другую форму, где содержалось состязание, спор двух соперников: лук и стрела, зима и лето и др.

С 16 в. получили большое распространение *фигурные стихи*. Напр., «квадратные стихи» — м у р а б б а. Стихотворение вписывалось в квадрат, и его можно было читать в любом направлении: справа налево, т.е. обычно, но также слева направо и сверху вниз, смысл не изменялся. М у д а в в а р — стихотворение, заключенное в круг, разбитый на сегменты, такие стихи можно было читать, начиная с любого сегмента. М у а к к а д —

стихотворение в виде пяти- и шестиконечной звезды. Мушаддджар — стихи в виде дерева. Существовала практика написания стихотворений на двух языках, такая форма называлась муламма или ширушакар (букв. молоко и сахар), если стихи писались на трех языках, это называлось шахдушируширшакар (букв. мед, молоко и сахар).

В поэтике предусматривались и правила создания прозы — наср, которая могла быть трех видов: наср и мураддджаз — соблюдался какой-нибудь метр, но не было рифмы, наср-и мусаддджа — рифмованная проза, но без метра, наср-и ари — свободная проза. Прозаические сочинения назывались наме — «сочинение», «книга», но это слово означает также «послание», «письмо», поэтому оно иногда входит составной частью и в обозначения поэтических произведений, напр., сакинаме (вакхическое стихотворение). Нужно сказать, что в практике чагатайской поэзии форма произведения могла быть важнее его содержания. Так, хотя термином месневи назывались *поэмы*, т.е. эпический жанр, автор мог написать лирическое стихотворение и назвать его месневи на основании употребленной в нем системы рифм. Иногда наоборот, именно содержание было главным. Так, жанр марсия — *плач*, причитания по усопшему мог создаваться в форме газели, касыды, мухаммаса, мусаддаса, тарджибанда и таркиббанда.

В тюркоязычных сочинениях о поэтике «Мизан ал-авзан» Навои (1441–1501) и в «Трактате об арузе» Бабура (1483–1530) указан ряд поэтических форм, которые были присущи только тюркоязычной поэзии. Одна из них — туюг была развитым литературным жанром, другие находились на грани между фольклором и литературой. Это тюрки, которая сочинялась одной из модификаций метра рамаль; кошук был двух видов: один сочинялся вариантом метра мадид, другой — вариантом рамаля; чинге сочинялся вариантом метра мунсарих; мухаббатнаме — одним из видов метра хазадж; арзвари (арзувари) был двух видов: один сочинялся вариантом метра хазадж, другой вариантом рамаля. В трактате Бабура форма чинге названа оленг и указана еще одна форма, которой нет у Навои — тархани, сочинявшаяся метром раджаз. Некоторые из этих форм оба автора называют песнями. Напр., арзвари, согласно Навои, песня иракских туркмен, а чинге (оленг) — песня, которую исполняли на свадьбах. Некоторые современные исследователи считают, что эта форма была распространена в средневековье среди тюрков, говоривших на азербайджанском диалекте тюрков-огузов.

Метры аруза использовалить также в произведениях ашугов (ашык — букв. влюбленный, народный поэт-музыкант) в Турции. Одна из таких форм, известная в ашугской поэзии, начиная с 16 в., называлась диван, ее сочиняли вариантом метра рамаль и пели на собственную мелодию, она состояла из строф типа классической формы мурабба иногда с рефреном после каждой строфы. В дальнейшем система рифм могла быть в ней, как в мухаммасе и мусаддасе. Другой поэтической формой народной ашугской поэзии была семаи, сочинявшаяся метром хазадж и тоже исполнявшаяся на собственную мелодию. Существовала также форма аяклы семаи (удлиненная семаи), которая рифмовалась как газель и соответствовала структуре формы мустезад классической поэзии. Другие формы сочинялись: селис — вариантом метра рамаль (отличным от формы диван), календари — вариантом метра хазадж, обе формы имели рифмовку мурабба, мухаммас, мусаддас и были популярны вплоть до 19 в. Аяклы календари (удлиненная календари) также имела вид классического мустезада, но исполнялась на другую мелодию. Форма шатранч сочинялась одним из вариантов метра раджаз, тоже исполнялась на собственную мелодию, рифмовалась как мурабба, только первых два бейта имели рифму: abab.

Кроме стихотворных размеров, приспособленных к метрам аруза, в ашугской поэзии существовали и силлабическими стихи — хедже — с характерной для тюркской поэзии двух и трехчастной структурой строки. Это были преимущественно 7–8-сложник и 11-сложник, хотя встречаются и строки большего объема, напр., 14-сложные. Ашугские силлабические стихи называются кошма-тюркю (азерб. гошма, туркмен. гошгы), система рифм как в мурабба, но первая строфа или с рифмой, как в кыта (abcb), или с перекрестной рифмой (abab), вторая строфа: dddb и т.д. Форма кошма имеет строку-рефрен: abcbd или ababd (первая сторфа), eeebd (вторя строфа), gggbd (третья строфа) и т.д. Количество строк в рефрене может быть увеличено. Тогда добавляются, повторяясь в каждой строфе, дополнительные строки, имеющие собственную рифмовку:abcbdd, eeebdd и т.д. Усложненную форму образует зинджирлеме кошма (кошма, соединенная цепочкой), где первая строка каждой новой строфы начинается повторением последнего слова последней строки предыдущей строфы. Т.о., силлибические стихи ашугской поэзии — это преимущественно строфические формы, хотя в некоторых стихах может употребляться и рифма газели. Стихотворения обычно содержат небольшое количество строф (3, редко 10). Самая короткая форма — баяты — мани, представляющая собой 7-сложник с рифмой типа рубаи (aaba), современной традицией воспринимается как четверостишие. Эта форма распространена не только в Турции (в Восточной Анатолии), но и в Азербайджане, бывает самого разного содержания: любовная лирика, шуточные (типа *частушек*) стихи, гадательные, и даже стихи-загадки). Известна форма — джинаслы мани, т.е. мани, содержащие игру слов в рифме. Форма алагёзлю представляет собой мани с 11-сложными строками. Мани катары — это цепочка мани, рифмуется: aaba, ccdc и т.д., т.е. есть каждое четверостишие как бы отдельно, но все соединены темой. Певцы, которые специализировались исключительно на исполнении мани, назывались манидж. Форма ашугской поэзии гюзелleме посвящалась восхвалению красоты и достоинств возлюбенной, стихотворение было коротким. Форма ташлама содержала сатиру и социальную критику, форма кочаклама посвящалась героической теме, но по сравнению с дестаном описание в таком стихотворении было более образным, рассчитаным на большой эмоциональный эффект. Форма агыт содержала плач, причитание по усопшему, так же, как мерсие. Форма муамма в традиции ашугской поэзии представляла собой народные загадки в стихах. Самыми длинными произведениями ашугской поэзии были дестаны, которые могли достигать нескольких десятков строф (рифма кошма-тюркю). В пространных повествованиях рассказывалось о каких-нибудь важных военных, политических и социальных событиях. Сюжеты могли быть также юмористическими, сатири-

ческими и пародийными. Кроме поэтов-ашугов, в Турции существовали народные рассказчики прозы — м е д д а х и. Они рассказывали разные истории в жанре х и к а й е (*рассказ*, сказание, *повесть*). Содержанием хикайе были историко-героические и авантюрно-любовные сюжеты о вымышленных или действительно существовавших персонажах прошлых времен или считавшихся таковыми. Сюда могли входить, напр., биографии известных героев войны и знаменитых сказителей. Прозаическое повествование могло прерываться песнями, которые исполнялись в сопровождении с а з а, а также стихотворными прибаутками т е к е р л е м е. Короткий рассказ внутри повествования назывался к ы с с а, или с е р к ю ш т е, отдельный эпизод повествования — к о л. Были также другие, более мелкие термины для обозначения структурных особенностей жанра, что свидетельствует о тщательно разработанной технике рассказа. Меддахи выступали в дни праздников, на свадьбах, в кофейнях и пользовались большой популярностью. Меддахи (в узбекском произношении маддохи) существовали и в Средней Азии, но рассказывали преимущественно о жизни святых.

Среди азербайджанских ашугов были распространены формы силлабического стиха (х е д ж а): к е р е м и, к е с и к к е р е м и, г е р а й л ы, ш а р к ы, ш и к е с т е. Фольклорные песни туркмен — а й д ы м — исполнялись народными певцами а й д ы м ч ы. Известны шутливая песня на любовную тему — в а р с а к и (варсаги) и л а л е — девичья песня в виде четверостишия. В узбекской народной поэзии очень распространена форма т у р т л и к. Это 4 полустишия (мисра), которые могут быть написаны как арузом (в метре рубаи, т.е. разными видами хазаджа), так и силлабическими стихами (б а р м а к). Рифма самая разнообразная: abab, aaba, abba, aaaa, abcb. Темами этих четверостиший являются любовная лирика, *сатира*, обличительные и шуточные мотивы. Юмористические стихи исполнялись певцами к а з ы к ч и. С давних времен известна свадебная песня ё р - ё р (ёр — возлюбленная), которая как «чинге» упоминается в сочинении об арузе Навои, в аналогичном трактате Бабура она названа «оленг». Песня с музыкальным сопровождением называется к у ш и к. Одним из популярных жанров узбекского фольклора, попавшим оттуда в письменную традицию, является а л л а — колыбельная песня. Широкое распространение в народе получило исполнение песен а й т и ш у в (л а п а р) — вид хорового пения, когда парни и девушки поочередно поют куплеты в виде частушек. В среднеазиатской фольклорной традиции дастаны (среднеазиатская традиция произношения) входили в репертуар поэтов-сказителей: б а х ш и (узб.), б а г ш и (туркм.), б а к с ы (каракалпак.). Те сказители, которые специализировались на исполнении только дастанов, назывались д а с т а н ч и. Среднеазиатские, а также казахские дастаны представляли собой прозу, перемежающуюся стихотворными вставками, написанными в форме кошма (у туркмен гошгы). Иногда стихотворная часть чуть ли не превышала прозаическую. Дастаны по содержанию были героические, героико-романические, романические (авантюрно-любовные), сказочно-фантастические (обработки арабского и персидского сказочного эпоса). В дастаны попадали сюжеты как из фольклора, так и из письменной литературы, напр., из произведений Низами, Навои и др.

Среди тюрков большой популярностью пользовался жанр шутливой частушки, который у разных народов имеет схожие названия: т а к м а к (у татар), т а к п а к (у каракалпаков), т а х п а х (у хакасов). Это равносложные или относительно равносложные четверостишия с разными, за исключением хакасского тахпаха, системами рифм. Звуковая организация хакасского тахпаха — аллитерационная система — демонстрирует последовательно проведенный принцип аллитерации в *анафоре*, причем четверостишия часто объединены в восьмистишия. Стихотворные прибаутки в татарском фольклоре назывались — с а м а к, в башкирском — х а м а к и т а к м а з а. Термином б а и т у татар назывались исторические песни-поэмы с грустным, даже трагическим содержанием. Б а й и т в башкирском фольклоре — это стихотворные повествования, допускавшие импровизацию сказителя. Эпические сказания башкир — й ы р — исполнялись сказителями-импровизаторами, которые назывались с э с э н.

Сказитель-импровизатор в казахской и киргизской фольклорных традициях — а к ы н — исполняет разные произведения под аккомпанемент домбры или кобзы. Исполнители только героических эпосов — ж ы р или д ж ы р — именуются ж ы р а у и д ж ы р ч ы. С точки зрения ритмики эпосы представляют собой 7–8-сложник равносложного и относительно равносложного стиха с непоследовательно проведенной рифмой. Богата начальная *аллитерация*, которая служит дополнительным средством ритмической организации стиха и его украшением. Аллитерация в анафоре и рифма (зачастую рифмоиды) организуют нерегулярные строфические периоды. Акыны, жырау и джырчи переодически участвовали в а й т ы с а х (кирг. айтыш) — состязаниях сказителей (а й т ы г о в) для поддержания своего авторитета. Если джырчи в киргизской фольклорной традиции специализировался на исполнении только одного эпического произведения, напр., эпоса «Манас» (записан в 19 в.), он назывался м а н а с ч ы, эпоса «Семетей» — с е м е т е й ч и. Ритм повествования в эпических произведениях все время менялся: от плавного при описаниях жира (джира) к убыстренному ритму ж е л д и р м е (в изображениях бега коня, скачек и т.п.) с помощью укорачивания стихотворных строк.

Термином т о л г а у в казахской словесности обозначаются произведения дидактического характера. Толгау могут быть анонимные, авторские в устной традиции и литературные. Их содержанием являются всяческие поучения, наставления, рассуждения по разным поводам. Жанр продолжает распространенную на Ближнем и Среднем Востоке традицию дидактической литературы. Форма ж о к т а у в казахском фольклоре — обрядовая, погребальная песня. Термином о л е н г (песня, стихи) называется 11-сложное четверостишие с рифмой типа рубаи лирического содержания. А й т ы с у — состязание в исполении песен, когда песни поются поочередно как бы в форме *диалога* (ср. узб. айтишув).

Особую группу образуют литературы и фольклор тюркских народов, населяющих Южную и Восточную Сибирь, — народов, культура которых развивалась вне мусульманского мира и тесных контактов с исламизированными народами. В их фольклоре и литературах продолжала существовать и развиваться исконно тюркская ритмическая и звуковая организация стиха, аналогичная той, которая имелась в древнетюркской литературе. Хакасский героический эпос а л ы п т ы х (а л ы п т ы г) н ы м а х слагается неравносложными (6–12 слогов) строками, в регулировке которых присутствует и метрический, и удар-

ный принципы. Ритмика такого стиха тесно связана с распределением музыкального ритма и особенностями гортанного пения — х а й. Исполнитель эпических сказаний называется х а й д ж и (х а й ч и) - н ы м а х ч и. Речитативный хай, характерный для эпоса, применялся и при исполнении песен-импровизаций — тахпахов, которые могут исполняться и мелодическим хаем. Исполнитель тахпахов называется х а й д ж и - т а х п а х ч и. В процессе исполнения произведения хайджи подчиняет неравносложные строки ритмически устойчивой мелодии, уравнивая их путем ввода добавочных гласных — отдельных слогов и слов без определенного значения (асемантических), растягивания конечных (ударных) слогов, а также путем редуцирования гласных, сокращения слогов. Звуковая организация этого стиха представлена *аллитерацией* в *анафоре*, причем ею могут быть объединены от 2 до 12–13 строк. Междусловная аллитерация выражена менее отчетливо. Алыптых нымах — произведения строфические. Хайджи исполняет произведение законченными смысловыми отрезками, включающими 2–9 и более строк, которые могут быть связаны начальной аллитерацией. Поскольку это жанр импровизационный, то здесь нет твердой закономерности, многое зависит от мастерства хайджи. В некоторых местах текста можно видеть рифму, но это скорее рифмоиды — совпадение звуков в одинаковых грамматических формах. По содержанию алыптых нымах — героические, генеалогические и мифологические поэмы. Лирический жанр разрабатывался в форме тахпах, представлявшей собой согласно содержанию или четверостишие (шуточные частушки), или восьмистишие (любовная лирика и др. темы), однако и здесь могли быть отступления от правил, поскольку и этот жанр является импровизационным. Существовали также жанры а л г ы с — благопожелание и х а а р г ы с — проклятие.

Точно такими по содержанию являются эпосы алтайского, тувинского и якутского народов, исполнение которых тоже сопровождается гортанным пением. Алтайский героический эпос — к а й ч ё р ч ё к — исполняется сказителем к а й ч и, который соотносит стихотворный и музыкальный ритмы. В стиховедческом плане кай чёрчёк представляют собой относительно равносложные стихи с небольшим разрывом в количестве слогов в строках: от 7–8 до 12–13 слогов. Междустиховая аллитерация охватывает 2–8 строк, отчетливо выражены и часты рифмоиды. Термином к о ж о н г (кожон) обозначаются в алтайском фольклоре исторические, бытовые и лирические песни, они исполняются певцом-к о ж о н г ч и обычным голосом. Это преимущественно четверостишия (иногда количество строк увеличено до 6) с 7–8-сложными строками (иногда появляются 4 и 10 слогов) с междустиховой аллитерацией, которая может охватывать все четыре строки. В алтайском фольклоре известна также форма а л г ы ш с ё с — благопожелание. Якутский героический эпос — о л о н х о, исполняемый сказителем — о л о н х о с у т о м — представляет собой соединение прозаических и стихотворных частей. Последние исполняются декламацией и пением. Декламационную часть (речитатив) составляют описания и те эпизоды, которые излагаются от лица сказителя. Песенная часть — это монологи всех действующих лиц, разные по объему: одни в 3–4 десятка стихотворных строк, другие в 200, 300, иногда до 400 строк. Строки разносложные, количество слогов колеблется от 4 до 14, ритм стиха управляется музыкальным ритмом и гортанным пением — х а б а р г а ы р ы а т а. Рифма отсутствует, кое-где в совпадениях грамматических форм видны рифмоиды. Начальная аллитерация охватывает небольшое количество строк (2–3 строки), иногда используется через строку. Другие жанры: ы р ы а — песня, может быть разного содержания, х о х о о н — стих, стихотворение, песня, ы р ы а - х о х о о н — песня-стих, а л г ы с — благопожелание, к ы р ы ы с — проклятие. Исполнитель песен называется ы р ы а х ы т.

Лит.: *Стеблева И.В.* Поэзия тюрков VI -VIII веков. М., 1965; *Она же.* Развитие тюркских поэтических форм в XI в. М., 1971; *Она же.* О стабильности некоторых ритмических структур в тюркоязычной поэзии // Тюркологический сборник. 1972. М., 1973; *Она же.* Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период. М., 1976; *Унгвицкая М.А., Майногашева В.Е.* Хакасское народное поэтическое творчество. Абакан, 1972; *Пухов И.В., Эргис Г.У.* Якутские олонхо. — Строптивый Кулун Куллустуур // Якутское олонхо. М., 1985; *Стоянов А.К.* Искусство хакасских хайджи. — Алтын-Арыг // Хакасский героический эпос. М., 1988; Адабий турлар ва жанрлар. Ташкент, 1992. Т. 2. (на узб. яз); *Arat R.R.* Eski türk şiiri. Ankara, 1965; *Boratav P.N.* La littérature des ʿāšīq // Philologiae turcicae fundamenta. Wiesbaden, 1964. Т. 2.

И.В.Стеблева

У

УДА́РНИК см. *Акцентный стих.*

УДА́РНЫЙ СЛОГ и безударный слог — основные понятия *силлабо-тонического* и *тонического стихосложения*: в силлабо-тоническом стихосложении У.с. тяготеют к метрически сильным местам (*иктам*), безударные слоги — к слабым местам (см. *Сильное место и слабое место*); в тоническом стихосложении счет У.с. служит основой соизмеримости строк. Среди У.с. различаются безусловно-ударные (в знаменательных частях речи), ощутимые как ударные и на сильных, и на слабых местах, и двойственные (в служебных словах, особенно односложных), которые на слабых местах могут терять ударение. *М.Л.Гаспаров*

УЕДИНЁННОЕ (вариант: Опавшие листья) — жанр, восходящий к одноименной книге В.В.Розанова (1913) и родившийся в своеобразной полемике со всей «печатной» литературой: «Как будто этот проклятый Гутенберг облизал своим медным языком всех писателей, и они все обездушились «в печати», потеряли лицо, характер, мое «я» только в рукописях...» («Уединенное»). В У. автор как бы выходит за рамки литературы, давая нечто, подобное записной книжке или наброску, узаконивая *черновик* как особую литературную форму, не похожую на уже привычную литературу (как определил в *подзаголовке* к «Уединенному» Розанов: «почти на праве рукописи»). Своей книгой Розанов противостоял той «обработке» текста (и, соответственно, — мысли), которая неизбежно сопровождает любую публикацию, поскольку писатель, работая «на публику» становится поневоле неискренним. Основная особенность жанра — в попытке запечатлеть не «мысли» или «чувства», но (как определил в «Уединенном» сам Розанов) «полумысли» и «получувства», ухватить мелькнувшую мысль, не обыгрывая ее «для публики», поймав ее в момент возникновения, не думая о *читателе* («я давно уже пишу без читателя») и не боясь предстать перед его глазами в «неприличном» виде. Предельная авторская откровенность достигается не столько самоанализом, сколько «мимолетностью», «сиюминутностью» каждого *фрагмента* и обращенностью речи не на читателя, но на самого *автора*. Это проза, написанная не на разговорном, а на «мысленном языке» (термин Е.Замятина начала 1920-х, близкий к тому, что психологи называют «внутренней речью»), с его «динамичностью и краткостью», со сглатыванием слов и мыслей, понимаемых автором с полуслова. При этом любой фрагмент У. — это не «как я думаю», но «как сейчас мне подумалось»: произведение нельзя читать, как «трактат», как «выводы», но только — как «настроения мысли».

Направленность повествования на автора, со всей ее недосказанностью, отличает У. от «*эссе*», «мыслей», «*афоризмов*» и пр. фрагментарной литературы. Сама же недосказанность, неопределенность мысли как бы «обратно пропорциональна» отчетливости того «образа автора», который возникает при чтении фрагмента. При полной смазанности смысла той или иной *реплики* в читательском сознании застывает сам словесный жест, и за ним встает живое лицо писавшего. Розанов везде нагружает знаки препинания (способ записи слов добавочным смыслом), и в его речи начинает сквозить, говоря словами М.М.Бахтина, «диалогическое отношение». Оно обнаруживается и на уровне внутренней речи (курсив), поскольку и вся внутренняя речь есть «свернутый» *диалог*; и на уровне «разговора *контекстов*», общения с иным речевым строем (кавычки), когда чужое речение (и его значение) Розанов «природняет», вставляя в свою речь. Диалог возникает и на уровне конкретных *реплик*, как спор с неизвестным оппонентом.

Особую роль играют в У. розановские *ремарки* в скобках после высказанной уже мысли как своего рода «расширенные» обстоятельства (места: «в вагоне»; времени: «глубокой ночью»; образа действия: «перебирая окурки»; причины: «смотря на портрет Страхова: почему из «сочинений Страхова» ничего не вышло, а из «сочинений Михайловского» вышли школьные учителя, Тверское земство и множество добросовестно работающих, а частью только болтающих лекарей» и пр.), поясняющие сам факт рождения «полумысли».

Сознание Розанова раздроблено, оно все время находится к некоем противоречии с самим собой. В каждой реплике содержится не только тезис, но в ней же зреет и антитезис. Значения слов у Розанова неустойчивы, подвижны: помимо непосредственного смысла, на него «накатываются» все новые и новые смысловые «эхо» других слов, выражений, реплик, ремарок, других фрагментов, книги в целом.

В книге «Уединенное» жанр У. представлен в наиболее чистом виде. В следующих книгах: «Опавшие листья» (1913–15), «Сахарна» (1913), «Мимолетное» (1914–15), «Последние листья» (1916–17) и др. происходит трансформация жанра. Он сближается то с *дневником*, то (особенно в «Апокалипсисе нашего времени», 1917–18) — с набросками статей. Подобная «трансформация» внутри жанра объясняется тем, что Розанов уловил главную трудность открытого им жанра: всякое У. (какое бы название книга ни носила) возникает как отрицание предшествующих литературных форм. И это отрицание оно воспроизводит в себе с неизбежностью, каждый раз рождаясь заново и отталкиваясь не только от традиционных жанров (*роман*, *рассказ*, *стихотворение в прозе*), но и от традиции самого У., начиная смешиваться с другими литературными формами.

Прямые попытки повторить жанр (напр., в «Секундах», 1924, Фёдора Жица) не принесли художественно полноценных книг. Но следы жанра У. обнаруживаются в дневнике «Черная книжка» (1919) З.Гиппиус, дневниковой прозе М.Цветаевой, в «Комментариях» (1967) Г.Адамовича, «Ни дня без строчки» (1956) Ю.Олеши и др. *С.Р.Федякин*

УЗНАВА́НИЕ — момент сюжетного действия, знаменующий переход персонажа (и/или читателя) от незнания к знанию; нередко совпадает с *перипетией* (из рассказа пастуха Эдип одновременно со зрителями тра-

гедии Софокла узнает, что он невольно оказался убийцей своего отца и мужем матери). Термин восходит к «Поэтике» Аристотеля (главы 11 и 16), где об У. сказано как о получении героем трагедии важнейших сведений о прошлых событиях, о чьей-либо личности или о собственной судьбе. На основе У., присущего прежде всего внешне-действенным произведениям, в литературе *Средневековья*, а затем и Нового времени сформировался и упрочился (первоначально в *житиях* святых) мотив духовного прозрения человека. *В.Е.Хализев*

УКРАЙНСКАЯ ШКО́ЛА в польской литературе — наименование течения в польском *романтизме*, представленного группой польских поэтов и писателей, обращающихся в своем творчестве к содержательным и формальным особенностям украинского фольклора, к темам и *персонажам* из украинской истории, что соответствовало общему романтическому интересу к народно-фольклорной стихии и вносило новые краски в палитру польской литературы эпохи. Представители У.ш., как правило, были связаны своим происхождением с Правобережной Украиной. Термин У.ш. впервые применил критик А.Тушиньский в 1837, а затем другие представители романтическими критики — М.Грабовский («Об украинской школе в поэзии», 1840); А.Мицкевич (лекция XXX, прочитанная 17 июня 1842 во II курсе цикла «Славянская литература»), Э.Дембовский («Мысли о развитии нашей литературы в XIX в.», 1843). Среди поэтов и писателей, в чьем творчестве украинская тема занимает видное место, — А.Мальчевский («Мария», 1825), С.Гощиньский («Канёвский замок», 1828), Ю.Б.Залеский («Дума гетмана Косиньского», 1822; «Збаражская битва», 1840), М.Чайковский («Казацкие повести», 1837; «Вернигора», 1838; «Гетман Украины», «Украинки», 1841), Грабовский («Колиивщина и степи», 1838; «Гуляйпольская станица», 1841), Т.Олизаровский («Смута», 1852), З.Фиш («Ночь Тараса», 1842; «Конашевич в Белгороде», 1843), Л.Семеньский («Жених», 1838), А.Гроза («Каневский пан староста», 1836), Г.Жевусский («Краковский замок», 1848; «Запорожец», 1854), Т.Падурра, М.Гославский, Т.Заборовский. Отдал дань увлечению украинской историей с ее драматическими конфликтами родившийся и выросший на Украине Ю.Словацкий («Змей», 1831; «Серебряный сон Саломеи», 1844), но также и далекий от этого региона З.Красиньский («Агай-Хан», 1832). Выдвижение региональной школы на видное место в литературе романтизма, культурный полицентризм (наряду с украинской в польской литературе возникают литовская, галицийская и другие школы), увлечение этнографией и фольклором (известна собирательская деятельность польских романтиков на Украине), *местным колоритом*, экзотичностью, героем из народа, возникновение *перифраз* народных песен были новым явлением по сравнению с эпохой *классицизма* и его универсалистской доминантой.

Лит.: *Witkowska A., Przybylski R.* Romantyzm. Warszawa, 1997.

В.В.Мочалова

УЛИПО́ (фр. OULIPO — Ouvroir de la littérature potentielle — мастерская потенциальной литературы) — группа французских поэтов и писателей, объединившихся, чтобы определить собственные взгляды на возможности развития современной поэзии и найти рецепты для ее оживления. Согласно манифесту 1960, цель У. — выработав некоторые правила, без всякого вдохновения конструировать поэтические тексты. Жорж Перек, Франсуа Ле Лимонне, Жан Лескюр решали, напр., не употреблять какую-нибудь одну гласную, создавая *липограмму* или, наоборот, повторять одну и ту же гласную, составляя «тотограмму». Они делали *коллажи*, осуществляя различные поэтические комбинации, изменяли уже известные тексты или «выхватывали» фрагменты из других текстов, положив в основу своей поэзии принцип *игры* или законы математики (Жак Рубо).

Лит.: *Балашова Т.* Рэмон Кено и теории «нового языка». «Математическая поэзия» Жака Рубо // Она же. Французская поэзия XX века. М., 1982.

О.В.Тимашева

УЛЬТРАЙЗМ (исп. ultraismo, лат. ultra — сверх) — литературное течение авангардистского типа, бытовавшее в 1920-е в поэзии Испании и Латинской Америки. У. заявил о себе в 1919 манифестом в мадридском журнале «Гресья» (1918–20). Вдохновителем нового течения был критик Р. Кансинос-Ассенс, требовавший полнейшего обновления искусства и признания всех без исключения тенденций, несущих в себе «жажду новизны». Обновленческий пафос У. был обязан общеевропейской атмосфере художественных инноваций и прежде всего — *футуризму*, проводником которого и одним из основателей У. был Р.Гомес де ла Серна. Во главе течения стояли также теоретик Г.де Торре, поэты Х.Диего, П.Гарфиас и присоединившийся к ним Х.Л.Борхес, прививший У. литературам Латинской Америки. В становлении У. принял участие и другой латиноамериканец — В.Уйдобро, основатель *креасьонизма*. Возникший в лоне литературного кружка, У. обрел приверженцев, публиковавшихся в журналах «Гресья», «Сервантес», «Ультра», «Космополис», «Таблерос», «Альфар». Ультраисты требовали от поэзии прямого выражения вместо изображения, отказа от литературности и сентиментальности, использования чистой метафорики и «многолепестковой», развертывающейся образности — т.е. того, что констатировал как характернейшие признаки новейшей художественной жизни Х.Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства» (1925). «Ультраизм, пожалуй, одно из наиболее подходящих обозначений для нового типа восприимчивости», — писал Ортега-и-Гассет. Отказ от рифмы, пунктуации, упрощение синтаксиса и полиграфические опыты в подражание аполлинеровским «Каллиграммам» (1913–16, 1918) были непременными формальными признаками поэзии У. В этом стиле был выполнен «Вертикальный ультраистский манифест» (1920) Торре, ставший наиболее радикальной поэтической программой течения. История испанского У. заканчивается в 1925, когда Торре подводит своего рода итог пройденного этапа публикацией книги «Авангард в европейских литературах».

Совсем иной характер носило бытование У. в Аргентине, куда в 1921 возвращается Борхес. Предпосылки обновления художественной жизни были заложены здесь еще активной пропагандистской деятельностью Уйдобро, посетившего Буэнос-Айрес в 1916. Поэтому Борхес без труда сконденсировал эстетически диффузный испанский У. в целенаправленную творческую программу. Его жестко сформулированные принципы были изложены им в статье «Ультраизм», появившейся в 1921 в газете «Носотрос». Много лет спустя он осудил собственный наивный максимализм, однако в 1920-е Борхес развернул в Аргентине целую ультраистскую битву, ареной которой вначале был настенный журнал «Прис-

ма» (всего два выпуска), на смену которому пришел «Проа» (1922–24). Особенность аргентинского У. состояла в том, что кроме узко эстетических задач (культ *метафоры*) он включал в себя широкий спектр актуальных вопросов и в конечном счете был ориентирован на культурную самоидентификацию нации. Эту проблематику с наибольшей отчетливостью выразил журнал «Мартин Фьерро» (1924–27), названный именем легендарного гаучо. Испано-американский вариант У., в отличие от испанского, был преимущественно локальным явлением, сосредоточенным в художественной жизни Аргентины, если не одного Буэнос-Айреса — почему его участников иногда именуют «мартинфьерристами». Аргентинский У. остался верен провозглашенным им принципам эстетической новизны и «современной тональности», но при этом акцентировал понятие всего «нашего»: «нашей фонетики, нашего видения, наших обычаев». Неудивительно, что поэзия Борхеса ультраистского периода проникнута стилистикой городских предместий, которая станет отличительной чертой его поэтики. Художественная практика аргентинского У. оказывается диаметрально противоположной изначальным интенциям У. испанского, стремившегося выбросить все «слишком человеческое» за пределы искусства, что и обусловило само название течения.

Лит.: *Peña M. de la.* El ultraismo en España. Ensayos criticos. Madrid, 1925; *Videla G.* El ultraismo. Madrid, 1963; *Idem.* Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Mendoza, 1990. Vol. 1 — 2. *Ю.Н.Гирин*

УМОЛЧА́НИЕ — *фигура* мысли, при которой говорящий объявляет, что не будет говорить о таких-то (обычно нехороших) чертах и поступках оппонента, но именно этим и говорит о них: «Не буду говорить, что он вор, казнокрад, изменник, — это и так всем известно, — скажу лишь...» *М.Л.Гаспаров*

УНАНИМИ́ЗМ см. «*Аббатство*».

«УНИВЕРСИТЕ́ТСКИЕ УМЫ́» (англ. University wits) — плеяда английских драматургов конца 16 в., получивших образование в Оксфордском либо Кембриджском университете: Джон Лили (1553/54–1606), Джордж Пиль (1558?–97), Томас Лодж (1558?–1625), Томас Нэш (1567–1601), Томас Кид (1558–94), Роберт Грин (1558–92) и Кристофер Марло (1564–93). С их именами связан расцвет английской драмы эпохи *Возрождения*, достигший вершины в творчестве У.Шекспира. В драматургии «У.у.» классическая ученость Возрождения сочеталась с традициями народного драматического искусства. Шекспир не был университетским человеком, но в своей ранней комедии «Бесплодные усилия любви» (1594) использовал материалы и краски драматургии Лили, создателя утонченно-изящного эвфуистического стиля (см. *Эвфуизм*).

Лит.: *Стороженко Н.* Предшественники Шекспира: Эпизод по истории английской драмы в эпоху Елисаветы. СПб., 1872; *Бартошевич А.* Комедия предшественников Шекспира // Шекспировский сборник. М., 1967. *А.Н.*

УСЕЧЕ́НИЕ — в стихосложении неполная *стопа* в конце стиха или полустишия (напр., в *хорее* с мужской *клаузулой* последняя стопа имеет не два, а один слог). Усеченная рифма — рифма с лишним согласным (реже — гласным) звуком в одном из ее членов («пламя — память»). *М.Л.Гаспаров*

УСЛО́ВНОСТЬ художественная — нетождественность художественного образа объекту воспроизведения. Различают первичную и вторичную У. в зависимости от меры правдоподобия образов и осознанности художественного вымысла в разные исторические эпохи. Первичная У. тесно сопряжена с природой самого искусства, неотделимого от У., и потому характеризует любое художественное произведение, т.к. оно не тождественно реальности. Образ, относимый к первичной У., художественно правдоподобен, его «сделанность» не заявляет о себе, не акцентируется автором. Такая У. воспринимается как нечто общепринятое, само собой разумеющееся. Частично первичная У. зависит от специфики материала, с которым связано воплощение образов в определенном виде искусства, от его возможностей воспроизводить пропорции, формы и закономерности действительности (камень в скульптуре, краски на плоскости в живописи, пение в опере, танец в балете). «Невещественность» литературных образов соответствует невещественности языковых знаков. При восприятии литературного произведения происходит преодоление У. материала, при этом словесные образы соотносятся не только с фактами внелитературной действительности, но и с предполагаемым их «объективным» описанием в литературном произведении. Помимо материала, первичная У. реализуется в *стиле* в соответствии с историческими представлениями воспринимающего субъекта о художественном правдоподобии, а также находит выражение в типологических особенностях определенных *родов* и устойчивых *жанров* литературы: предельная напряженность и концентрированность действия, внешняя выраженность внутренних движений *персонажей* в *драматургии* и изолированность субъективных переживаний в *лирике*, большая вариативность повествовательных возможностей в *эпосе*. В периоды стабилизации эстетических представлений У. отождествляется с нормативностью художественных средств, которые в свою эпоху воспринимаются как необходимые и правдоподобные, но в другую эпоху или со стороны другого типа культуры часто осмысляются в значении устаревшего, нарочитого трафарета (котурны и маски в античном театре, исполнение мужчинами женских ролей вплоть до эпохи *Возрождения*, «*три единства*» классицистов) или *вымысла* (символика христианского искусства, мифологические персонажи в искусстве античности или народов Востока — кентавры, сфинксы, трехглавые, многорукие).

Вторичная У., или собственно У., — демонстративное и сознательное нарушение художественного правдоподобия в стиле произведения. Истоки, типы ее проявления многообразны. Между условными и правдоподобными образами есть сходство в самом способе их создания. Существуют определенные приемы творчества: 1) комбинирование — сочетание данных в опыте элементов в новые комбинации; 2) акцентирование — подчеркивание в образе определенных черт, увеличение, уменьшение, заострение. Вся формальная организация образов в художественном произведении может быть объяснена сочетанием комбинирования и акцентирования. Условные образы возникают при таких комбинациях и акцентах, которые выходят за грани возможного, хотя не исключают реальной жизненной основы вымыслов. Иногда вторичная У. возникает при трансформации первичной, когда используются открытые приемы обнаружения художественной иллюзии (обращение к зрителям в «Ревизоре» Гоголя, принципы

эпического театра Б.Брехта). Первичная У. перерастает во вторичную при использовании образности мифов, *легенд*, осуществляемом не для стилизации жанра-источника, а в новых художественных целях («Гаргантюа и Пантагрюэль», 1533–64, Ф.Рабле; «Фауст», 1808–31, И.В.Гёте; «Мастер и Маргарита», 1929–40, М.А.Булгакова; «Кентавр», 1963, Дж.Апдайка). Нарушение пропорций, комбинирование и акцентирование каких-либо компонентов художественного мира, выдающие откровенность авторского вымысла, порождают особые стилевые приемы, свидетельствующие об осознанности *игры* автора с У., обращении к ней как к целенаправленному, эстетически значимому средству.

Типы условной образности — *фантастика*, *гротеск*; смежные явления — *гипербола*, *символ*, *аллегория* — могут быть и фантастическими (Горе-Злочастие в древнерусской литературе, Демон у Лермонтова), и правдоподобными (символ чайки, вишневого сада у Чехова). Термин «У.» является новым, его закрепление относится к 20 в. Хотя уже у Аристотеля есть не утратившее убедительности определение «невозможного», иными словами — вторичной У. «Вообще же... невозможное... в поэзии следует сводить или к тому, что лучше <действительности>, или к тому, что думают <о ней>, — ибо в поэзии предпочтительней невозможное, но убедительное, возможному, но неубедительному» (Поэтика. 1461 в9 — в11).

Лит.: *Михайлова А.* О художественной условности. 2-е изд. М., 1970; *Дмитриев В.* Реализм и художественная условность. М., 1974. *О.В.Шапошникова*

УТО́ПИЯ (греч. u — нет; topos — место, т.е. место, которого нет; иное объяснение: eu — благо и topos — место, т.е. благословенное место) — литературный *жанр*, в основе которого — изображение несуществующего идеального общества. Термин происходит от названия книги Томаса Мора «Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» (1516). Однако автором первой У. считается Платон, который разработал ее в диалогах «Государство», «Политик», «Тимей», «Критий». Уже в этих текстах проводится основной утопический принцип: подробное описание регулируемой общественной жизни. Структура У. как жанра сложилась в западноевропейской литературе эпохи *Возрождения*. Известность получили: «Город солнца» (1623) Т.Кампанеллы — рассказ мореплавателя об идеальной общине, живущей без частной собственности и семьи, где государственная каста поддерживает развитие науки и просвещения, обеспечивает воспитание детей и следит за общеобязательным 4-часовым рабочим днем; «Новая Атлантида» (1627) Ф.Бэкона — о вымышленной стране Бенсалем, которой руководит «Соломонов дом», объединяющий собрание мудрецов и поддерживающий культ научно-технической и предпринимательской активности; «Иной свет, или Государства и империи луны» (1657) С.Сирано де Бержерака — о путешествии в утопическое государство на Луне, где продолжают жить Енох, пророк Илия, патриархи; «История севарамбов» (1675–79) Д.Вераса о посещении потерпевшим кораблекрушение капитаном Сиденом страны Севарамб, не знающей ни собственности, ни налогов. В 18 в. утопическая литература пополнилась книгой Морелли «Кодекс природы» (1755), в 19 в. вышли в свет ставшие весьма популярными романы «Через сто лет» (1888) Э.Беллами и полемизирующий с ним роман «Вести ниоткуда» (1891) У.Морриса. В 1898 появляется первая утопическая драма — «Зори» Э.Верхарна.

Литературная У. в России зарождается в 18 в. — рассказ А.П.Сумарокова «Сон. Счастливое общество» (1759), роман М.М.Щербатова «Путешествие в землю Офирскую» (1784). В 19 в. это — повесть А.Д.Улыбышева «Сон», написанная на французском языке и в переводе на русский впервые опубликованная в 1928; «фантастический рассказ» Ф.М.Достоевского «Сон смешного человека» (1877). Русские У. 20 в. — «Через полвека» (1902) С.Ф.Шарапова, «Республика Южного Креста» (1907) В.Я.Брюсова, «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1911) А.А.Богданова. Революция дала новый толчок развитию фантастической и утопической литературы, благодаря чему появляются «Инония» (1918) С.А.Есенина, «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) А.В.Чаянова, «Грядущий мир» (1923) Я.М.Окунева, «Дорога на океан» (1935) Л.М.Леонова и др. Наиболее заметной У. литературного зарубежья первой волны стала книга «За чертополохом» (1922) П.Н.Краснова, в которой предсказывается постепенное превращение изолированной от остального мира России в экзотическую лубочную монархию. Далее развитие У. как жанра в русской литературе прерывается до 1956, когда вышла в свет «Туманность Андромеды» И.А.Ефремова. Этот перерыв связан с тем, что литература *социалистического реализма* и так воспроизводила черты несуществующего, умозрительно конструируемого общества.

Литературная У. — жанр, в котором обязательны фигуры рассказчика, посещающего утопическое общество, и его проводника. Многовековая история прибавила к этой схеме лишь различные детали, продиктованные воображением художников.

Лит.: *Свентоховский А.* История утопии. М., 1910; *Святославский В.В.* Каталог утопий. М.; Пг., 1923; Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы / Сост. В.А.Чаликова. М., 1991; *Гальцева Р.А.* Очерки русской утопической мысли XX века. М., 1992; *Чаликова В.* Утопия и культура. М., 1992; British and American Utopian literature, 1516–1975: An annotated bibliography. Boston, 1979; *Clowes E.* Ideology and utopia in recent Soviet literature // The Russian review. (Ohio). 1992. Vol. 51. № 3. *Б.А.Ланин*

ф

ФАБЛИО́, ф а б л ь о (фр. fabliau от старофр. fablel — побасенка) — средневековый стихотворный повествовательный жанр во Франции (12 — первая половина 14 в.). Представляет собой небольшую комическую, реже — сатирическую повесть, сюжет которой основан на *анекдоте*. В средневековой иерархии повествовательной литературы Ф. «с его пристрастием к «низменным» персонажам и образам, эротике и т.п. заняло... низшее место» (Мелетинский, 203) наряду с *животным эпосом*; как жанр предшествует новелле. Большую роль в нем играют острые ситуации, удивительные совпадения, недоразумения, пикантные затруднения и неожиданные, остроумные выходы из них. Однако в Ф. преобладает внешнее действие, а изображение характеров, психологизм в нем отсутствуют. Ф. обладает определенной назидательной функцией, ибо преподносит урок, извлеченный из повседневной жизни. Ф. сближается, с одной стороны, с *фарсом*, с другой — с такими предновеллистическими формами, как *ле*, *пример*, *ди*. В немецкой средневековой литературе Ф. соответствуют *шванки*.

Лит.: *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; *Михайлов А.Д.* Старофранцузская городская повесть фаблио и и вопросы специфики средневековой народной сатиры. М., 1986; *Bédier J.* Les fabliaux. P., 1915; *Rychner J.* Contribution à l'étude des fabliaux. Neuchâtel, 1960. Vol. 1–2. *М.А.Абрамова*

ФА́БУЛА см. *Сюжет*.

ФАНТА́СТИКА (греч. phantastikē — искусство воображать) — разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого — вымышленного, нереального, «чудесного мира». Ф. обладает своим фантастическим типом образности со свойственными ему высокой степенью условности, откровенным нарушением реальных логических связей и закономерностей, естественных пропорций и форм изображаемого объекта. Ф. как особая область литературного творчества максимально аккумулирует творческую фантазию художника, а вместе с тем и фантазию читателя; в то же время Ф.– это не произвольное «царство воображения»: в фантастической картине мира читатель угадывает преображенные формы реального — социального и духовного — человеческого бытия. Фантастическая образность присуща таким фольклорным и литературным жанрам, как *сказка, эпос, аллегория, легенда, гротеск, утопия, сатира*. Художественный эффект фантастического образа достигается за счет резкого отталкивания от эмпирической действительности, поэтому в основе всякого фантастического произведения лежит оппозиция фантастического — реального. Поэтика фантастического связана с удвоением мира: художник или моделирует собственный невероятный, существующий по своим законам мир (в этом случае реальная «точка отсчета» присутствует скрыто, оставаясь за пределами текста: «Путешествие Гулливера», 1726, Дж.Свифта, «Сон смешного человека», 1877, Ф.М.Достоевского), или параллельно воссоздает два потока — действительного и сверхъестественного, ирреального бытия. В фантастической литературе этого ряда сильны *мистические*, иррациональные мотивы, носитель Ф. здесь выступает в виде потусторонней силы, вмешивающейся в судьбу центрального персонажа, влияющей на его поведение и ход событий всего произведения (произведения средневековой литературы, литературы эпохи *Возрождения*, *романтизма*).

С разрушением мифологического сознания и нарастающим стремлением в искусстве Нового времени искать движущие силы бытия в самом бытии уже в литературе романтизма появляется потребность в *мотивировке* фантастического, которое тем или иным образом могло бы сочетаться с общей установкой на естественное изображение характеров и ситуаций. Наиболее устойчивые приемы такой мотивированной Ф. — сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие, сюжетная тайна. Создается новый тип завуалированной, неявной Ф. (Ю.В.Манн), оставляющей возможность двойного толкования, двойной мотивировки фантастических происшествий — эмпирически или психологически правдоподобного и необъяснимо-ирреального («Косморама», 1840, В.Ф.Одоевского; «Штосс», 1841, М.Ю.Лермонтова; «Песочный человек», 1817, Э.Т.А.Гофмана). Такая сознательная зыбкость мотивировки нередко ведет к тому, что исчезает субъект фантастического («Пиковая дама», 1833, А.С.Пушкина; «Нос», 1836, Н.В.Гоголя), а во многих случаях его иррациональность вообще снимается, находя прозаическое объяснение в ходе развития повествования. Последнее свойственно реалистической литературе, где Ф. сужается до разработки отдельных мотивов и эпизодов или выполняет функцию подчеркнуто условного, обнаженного приема, не претендующего на создание у читателя иллюзии доверия к особой реальности фантастического вымысла, без которой Ф. в наиболее чистом виде не способна существовать.

Истоки Ф. — в мифотворческом народно-поэтическом сознании, выразившемся в волшебной сказке и героическом эпосе. Ф. в существе своем предопределена многовековой деятельностью коллективного воображения и представляет собой продолжение этой деятельности, используя (и обновляя) постоянные мифические образы, мотивы, сюжеты в сочетании с жизненным материалом истории и современности. Ф. эволюционирует вместе с развитием литературы, свободно сочетаясь с различными методами изображения идей, страстей и событий. Ф. выделяется как особый вид художественного творчества по мере отдаления фольклорных форм от практических задач мифологического осмысления действительности и ритуально-магического воздействия на нее. Первобытное миропонимание, становясь исторически несостоятельным, воспринимается как фантастическое. Характерным признаком возникновения Ф. служит разработка эстетики чудесного, не свойственной первобытному фольклору. Происходит расслоение: богатырская сказка и сказания о культурном герое транс-

формируются в героический эпос (народное иносказание и обобщение истории), в котором элементы чудесного являются вспомогательными; сказочно-волшебная стихия осознается как таковая и служит естественной средой для рассказа о путешествиях и приключениях, вынесенного за исторические рамки. Так, «Илиада» Гомера представляет собой по сути дела реалистическое описание эпизода Троянской войны (чему не мешает участие в действии героев-небожителей); гомеровская же «Одиссея»– прежде всего фантастическое повествование о всевозможных невероятных приключениях (не связанных с эпическим сюжетом) одного из героев той же войны. Сюжет, образы и происшествия «Одиссеи» — начало всей литературной европейской Ф. Примерно так же, как «Илиада» и «Одиссея», соотносятся ирландские героические саги и «Плавание Брана, сына Фебала» (7 в.). Прообразом многих будущих фантастических путешествий послужила пародийная «Правдивая история» (2 в.) Лукиана, где автор для усиления комического эффекта стремился нагромоздить как можно больше невероятного и несуразного и обогатил при этом флору и фауну «чудесной страны» многими живучими выдумками. Т.о., еще в античности наметились основные направления Ф.– фантастические блуждания-похождения и фантастический поиск-паломничество (характерный сюжет — сошествие в ад). Овидий в «Метаморфозах» направил в русло Ф. исконно мифологические сюжеты превращений (превращения людей в животных, созвездия, камни) и положил начало фантастико-символической аллегории — жанру скорее дидактическому, чем приключенческому: «поучению в чудесах». Фантастические превращения становятся формой осознания превратности и ненадежности человеческой судьбы в мире, подвластном лишь произволу случая или загадочной вышней воле. Богатый свод литературно-обработанной сказочной Ф. дают сказки «Тысячи и одной ночи»; влияние их экзотической образности сказалось в европейском *предромантизме* и романтизме, фантастическими образами и отзвуками «Махабхараты» и «Рамаяны» насыщена индийская литература от Калидасы до Р.Тагора. Своеобразный литературный переплав народных сказаний, легенд и поверий представляют собой многие произведения японской (напр., жанр «рассказа о страшном и необычайном» — «Кондзяку-моногатари») и китайской Ф. («Рассказы о чудесах из кабинета Ляо» Пу Сунлина, 1640–1715).

Фантастический вымысел под знаком «эстетики чудесного» был основой средневекового рыцарского эпоса — от «Беовульфа» (8 в.) до «Персеваля» (ок. 1182) Кретьена де Труа и «Смерти Артура» (1469) Т.Мэлори. Обрамлением фантастических сюжетов стала легенда о дворе короля Артура, наложенная впоследствии на расцвеченную воображением хронику крестовых походов. Дальнейшую трансформацию этих сюжетов являют монументально-фантастические, почти совсем утратившие историко-эпическую подоснову ренессансные поэмы «Влюбленный Роланд» (изд. 1506) Боярдо, «Неистовый Роланд» (1516) Л.Ариосто, «Освобожденный Иерусалим» (1580) Т.Тассо, «Королева фей» (1590–96) Э.Спенсера. Вместе с многочисленными *рыцарскими романами* 14–16 вв. они составляют особую эпоху в развитии Ф. Вехой в развитии созданной Овидием фантастической аллегории был «Роман о Розе» (13 в.) Гильома де Лорриса и Жана де Мёна. Развитие Ф. в период Возрождения завершают «Дон Кихот» (1605–15) М.Сервантеса — пародия на Ф. рыцарских похождений, и «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533–64) Ф.Рабле — комическая эпопея на фантастической основе, одновременно традиционной и произвольно переосмысленной. У Рабле же находим (глава «Телемское аббатство») один из первых примеров фантастической разработки утопического жанра.

В меньшей степени, чем древнейшая мифология и фольклор, стимулировали Ф. религиозно-мифологические образы Библии. Крупнейшие произведения христианской Ф.– «Потерянный рай» (1667) и «Возвращенный рай» (1671) Дж.Милтона — основаны не на канонических библейских текстах, а на *апокрифах*. Это, однако, не умаляет того факта, что произведения европейской Ф. *Средневековья* и Возрождения, как правило, имеют этическую христианскую окраску или представляют игру фантастических образов и духе христианской апокрифической демонологии. Вне Ф. стоят *жития* святых, где чудеса принципиально выделены как экстраординарные, но действительные происшествия. Тем не менее христианско-мифологическое сознание способствует расцвету особого жанра — Ф. *видений*. Начиная с «Апокалипсиса» Иоанна Богослова, «видения», или «откровения», становятся полноправным литературным жанром: разные аспекты его представляют «Видение о Петре Пахаре» (1362) У.Ленгленда и «Божественная комедия» (1307–21) Данте. (Поэтика религиозного «откровениям определяет визионерскую фантастику У.Блейка: его грандиозные «пророческие» образы — последняя вершина жанра). К концу 17 в. *маньеризм* и *барокко*, для которых Ф. была постоянным фоном, дополнительным художественным планом (при этом происходила эстетизация восприятия Ф., утрата живого ощущения чудесного, свойственная и фантастической литературе последующих веков), сменил *классицизм*, по своей сути чуждый Ф.: его обращение к мифу полностью рационалистично. В романах 17–18 вв. мотивы и образы Ф. походя используются для осложнения интриги. Фантастический поиск трактуется как эротические похождения («фейные сказки», напр. «Акажу и Зирфила», 1744, Ш.Дюкло). Ф., не имея самостоятельного значения, оказывается подспорьем *плутовского романа* («Хромой бес», 1707, А.Р.Лесажа; «Влюбленный дьявол», 1772, Ж.Казота), философского трактата («Микромегас», 1752, Вольтера). Реакция на засилье просветительского рационализма характерна для второй половины 18 в.; англичанин Р.Хёрд призывает к прочувствованному изучению Ф. («Письма о рыцарстве и средневековых романах», 1762); в «Приключениях графа Фердинанда Фатома» (1753); Т.Смоллетт предваряет ставший началом развития Ф. 19–20 вв. *готический роман* Х.Уолпола, А.Радклиф, М.Льюиса. Поставляя аксессуары романтических сюжетов, Ф. остается на подсобной роли: с ее помощью двойственность образов и событий становится изобразительным принципом предромантизма.

В Новое время особенно плодотворным оказалось сочетание Ф. с романтизмом. «Прибежища в царстве фантазии» (Ю.А.Кернер) искали все романтики: у «иенцев» фантазирование, т.е. устремленность воображения в запредельный мир мифов и легенд, выдвигалось как способ приобщения к высшему прозрению, как жизненная программа — сравнительно благополучная (за счет романтической иронии) у Л.Тика, патетичная и трагическая у Новалиса, чей «Генрих фон Офтердинген» (изд. 1802)

является образец обновленной фантастической аллегории, осмысленной в духе поисков недостижимого, непостижимого идеального мира. *Гейдельбергские романтики* использовали Ф. как источник сюжетов, придающих дополнительный интерес земным событиям («Изабелла Египетская», 1812, Л.Арнима представляет собой фантастическую аранжировку любовного эпизода из жизни Карла V). Такой подход к Ф. оказался особенно перспективным. Стремясь обогатить ресурсы Ф., немецкие романтики обратились к ее первоисточникам — собрали и обработали волшебные сказки и легенды («Народные сказки Петера Лебрехта», 1797, в обработке Тика; «Детские и семейные сказки», 1812–14 и «Немецкие легенды», 1816–18 братьев Я. и В.Гримм). Это способствовало становлению жанра *литературной сказки* во всех европейских литературах, остающегося и поныне ведущим в детской Ф. Классический его образец– сказки Х.К.Андерсена. Романтическую Ф. синтезирует творчество Гофмана: здесь и *готический роман* («Эликсир дьявола», 1815–16), и литературная сказка («Повелитель блох», 1822, «Щелкунчик и Мышиный король», 1816), и феерическая фантасмагория («Принцесса Брамбилла», 1820), и реалистическая повесть с фантастической подоплекой («Выбор невесты», 1819, «Золотой горшок, 1814). Попытку оздоровить влечение к Ф. как к «пропасти потустороннего» представляет «Фауст» (1808–31) И.В.Гёте: используя традиционно-фантастический мотив продажи души дьяволу, поэт обнаруживает тщету блужданий духа в сферах фантастического и в качестве окончательной ценности утверждает земную жизнедеятельность, преобразующую мир (т.е. утопический идеал исключается из области Ф. и проецируется в будущее).

В России романтическая Ф. представлена в творчестве В.А.Жуковского, В.Ф.Одоевского, А.Погорельского, А.Ф.Вельтмана. К Ф. обращались А.С.Пушкин («Руслан и Людмила», 1820, где особенно важен былинно-сказочный колорит фантазии) и Н.В.Гоголь, фантастические образы которого органично влиты в народно-поэтическую идеальную картину Украины («Страшная месть», 1832; «Вий», 1835). Его петербургская Ф. («Нос», 1836; «Портрет», «Невский проспект», оба 1835) уже не связана с фольклорно-сказочными мотивами и по-иному обусловлена общей картиной «выморочной» действительности, сгущенное изображение которой как бы само по себе порождает фантастические образы.

С утверждением реализма Ф. опять оказалась на периферии литературы, хотя нередко привлекалась как своеобразный контекст повествования, придающий символический характер реальным образам («Портрет Дориана Грея, 1891, О.Уайлда; «Шагреневая кожа», 1830–31 О.Бальзака; произведения М.Е.Салтыкова-Щедрина, Ш.Бронте, Н.Готорна, Ю.А.Стриндберга). Готическую традицию Ф. развивает Э.А.По, рисующий или подразумевающий запредельный, потусторонний мир как царство призраков и кошмаров, властвующих над земными судьбами людей. Однако он же предвосхитил («История Артура Гордона Пима», 1838, «Низвержение в Мальстрем», 1841) появление новой отрасли Ф. — *научной Ф.*, которая (начиная с Ж.Верна и Г.Уэллса) принципиально обособляется от общефантастической традиции; она рисует реальный, хотя и фантастически преображаемый наукой (к худу или к добру), мир, по-новому открывающийся взгляду исследователя. Интерес к Ф. как таковой возрождается к конце 19 в. у неоромантиков (Р.Л.Стивенсон), декадентов (М.Швоб, Ф.Сологуб), символистов (М.Метерлинк, проза А.Белого, драматургия А.А.Блока), экспрессионистов (Г.Мейринк), сюрреалистов (Г.Казак, Э.Кройдер). Развитие детской литературы порождает новый облик фантастического мира — мир игрушечный: у Л.Кэрролла, К.Коллоди, А.Милна; в отечественной литературе — у А.Н.Толстого («Золотой ключик», 1936) Н.Н.Носова, К.И.Чуковского. Воображаемый, отчасти сказочный мир создает А.Грин.

Во второй половине 20 в. фантастическое начало реализуется в основном в области научной Ф., однако иногда оно порождает качественно новые художественные явления, напр., трилогия англичанина Дж.Р.Толкина «Властелин колец» (1954–55), написанная в русле эпической Ф. (см. *Фэнтези*), романы и драмы японца Абэ Кобо, произведения испанской и латино-американских писателей (Г.Гарсия Маркес, Х.Кортасар). Для современности характерно отмеченное выше контекстное использование Ф., когда внешне реалистическое повествование имеет символико-иносказательный оттенок и даст более или менее зашифрованную отсылку к мифологическому сюжету («Кентавр», 1963, Дж.Апдайка; «Корабль дураков», 1962, К.А.Портер). Сочетание различных возможностей Ф. являет собой роман М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» (1929–40). Фантастико-аллегорический жанр представлен в отечественной литературе циклом «натурфилософских» поэм Н.А.Заболоцкого («Торжество земледелия», 1929–30), народно-сказочная Ф. — творчеством П.П.Бажова, литературно-сказочная — пьесами Е.Л.Шварца. Ф. стала традиционным вспомогательным средством русской гротескной *сатиры*: от Салтыкова-Щедрина («История одного города», 1869–70) до В.В.Маяковского («Клоп», 1929 и «Баня», 1930).

Лит.: *Ильенков Э.В.* Об эстетической природе фантазии // Вопросы эстетики. М., 1964. В 6 т.; *Кагарлицкий Ю.* Что такое фантастика? М., 1974; *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1978. Гл. 3; *Todorov Tz.* Introduction à la littérature fantastique. P., 1970; *Campbell J.* The flight of the Wild Gander. Chicago, 1972; *Kennard J.E.* Number and nightmare: Forms of fantasy in contemporary fiction. Hamden (Conn), 1975; *Tymn M., Zahorski K., Boyer R.* Fantasy literature: A core collection and reference guide. N.Y.; L., 1979; The aesthetics of fantasy literature and art. Notre Dame, 1982; *Hum K.* Fantasy and mimesis. N.Y., 1984; *Swinfen A.* In defence of fantasy. L., 1984; Du fantastique en littérature: Figures et figurations: Eléments pour une poétique du fantastique. Aix Marseille, 1990.

В.С.Муравьев

ФАНТЭЗИ́СТСКАЯ ШКО́ЛА (фр. École fantaisiste) — течение во французской поэзии первой половины 20 в. Под лицейской крышей в Ажене (Гасконь) познакомились в 1907 наставники Франсуа Каркопино-Тюзоли, Робер де Ла Весьер и лицеист Филипп Юк. Муза любовной поэзии сблизила их, и в честь нее они приняли новые имена — Франсис Карко (1886–1958), Клодьен (1880–1937; книги стихотворений в прозе «Лабиринты», 1925, и «Покинутость», 1933, вышли под его настоящим именем — Р.де Ла Весьер), Тристан Дерем (1889–1941). Печатались в провинциальной периодике; основывали недолговечные журналы. Служа в армии, Карко встретился в 1909 с Жаном Пеллереном (1885–1921) и вступил в переписку с Леоном Вераном (1885–1954). В Тарбе родилась коллективная «Тетрадочка» (1911); тираж — 20 экземпляров. В вошедших в нее стихах Карко, Дерема, Пеллерена и Верана звучат сочный галльский юмор и грустная ирония. Появились первые поэтические сборники у Карко

(«По наитию», 1911; «Богема и сердце мое», 1912; «Кисло-сладкие песенки», 1913), Дерема («Краткие стихи», 1910; «Вешняя флейта», 1912), Пеллерена (эпиграммы из «Малого колчана», 1913), Верана («Край грез», 1911; «В саду лилий и алой вербены», 1913). «Нам было двадцать лет, — вспоминал в «Карманной звезде» (1925) Дерем. — Сразу же подумали, что мы намерены все разбить. Вовсе нет. Мы хотели петь; мы мечтали скорее созидать,чем разрушать; нам хотелось поскорее обрести музыкальный строй, а не сочинять манифесты, с которыми всегда не в ладах творчество» (Les poètes fantaisistes: Anthologie présentée par M.Décaudin. P., 1982. P. 7–8).

Удачное название содружеству поэтов подсказал в августе 1912 Дерем в «Очерке новейшей французской поэзии» (в лондонском журнале «Ритм») — «фантэзисты» (от фр. fantaisie — воображение). Фантэзисты — поэты воображения, эстетического преображения повседневности. В ренессансной поэтической традиции (Ш.Орлеанский, Ф.Вийон, М.Ренье), в мудрости Ж.Лафонтена черпали они «живую воду», приуготовляя, по слову Карко, «возврат к истокам жизни и творчества» (статья «Независимые и фантэзисты» — «Поэтическая тетрадь», 1912, ноябрь). «Независимые» — это Гийом Аполлинер (1880–1918), Макс Жакоб (1876–1944) и Андре Сальмон (1881–1969); иногда их вплотную сближали с фантэзистами, что вызывало протест у Аполлинера. Но они — бесспорные союзники в лирическом обновлении французской поэзии 20 в. Майский номер своего журнала «Грани» Веран посвятил «независимым и фантэзистам»; во введении Дерем пояснял, что воображение, фантазия — это способ выражения «мягкой независимости», а порой — «меланхолического мотива, смягченного смутной улыбкой»; независимость же проявляется в «душевной тревоге об индивидуальной свободе, о свободе чувств, которая позволяет выразить мир с неожиданной стороны» (Chabaneix Ph. Francis Carco. P., 1949. P. 16). Здесь очерчен водораздел между фантэзистами и футуристами (см. *Футуризм*), а в близкой перспективе — противостояние другим ответвлениям авангарда — *дадаизму* и *сюрреализму*. «Разве это не ошибка кубистов — вместо увиденного зрелища изобразить на полотне умственную комбинацию (Toulet P.-J. Trois impostures. P., 1925. P. 144) — вопрошал Поль Жан Туле (1867–1920). Именно его признал Карко лидером нового течения и объявил об этом от лица всей группы во вступлении к октябрьско-декабрьскому номеру журнала «Стихи и проза» за 1913. Велеречивость романтиков, герметизм символистов, словоизвержения футуристов — все это вызывало у Туле иронические реплики. Поэт 20 в., он предчувствовал неотвратимость всеобщих движений, воспринимая свое время как эпоху перехода, и уповал, что это движение свершится в угодном ему направлении и приведет здравомыслящих французов к «французскому классицизму, к здоровью, к ясности великого столетия» (Toulet P.-J. Notes de littérature. P., 1926. P. 64). «Великое столетие» — это век Расина и Мольера, Лафонтена и Корнеля, с которым, кстати, поэт состоял в родстве. «Туле — само очарование нашей Франции» — это суждение Анри Клюара привел Жан-Марк Бернар (1881–1915) в этюде «Поэты фантэзисты» (Bernard J.-M. Oeuvres. P., 1923. T. 2. P. 442–471). Поэт мимолетных радостей жизни («Человек и Сфинкс», 1909; «Несколько опытов», 1910; «Sub tegmine fagi», 1913), издатель журнала «Осы», Бернар, тяготея к неоклассицизму, сблизился с фантэзистами. Его особо выделял Туле среди своих последователей; в «Заметках о литературе» он сопоставлял *романтизм*, «который в сущности является литературной анархией» с *классицизмом* — «наследственной внутренней энергией» естественного чувства, а лицемерному стоику, язвительно враждующему с природой противопоставил эпикурейца Бернара, «устремленного к гармонии с природой» (Там же. С. 16, 27). Бернар в своем этюде в орбиту Ф.ш. вводит новые имена: Франсис Эон (1879–1942, «Три года, 1903; «И длится жизнь», 1919) — торжественная эпичность, мечтательность, ритмы повседневности; Фаг (наст. имя Жорж Файе, 1872–1933; «Пляска смерти», 1920; «Гирлянда для невесты», 1921), — переводчик «Эклог» Вергилия; Фернан Мазад (1863–1939; «Аполлон», 1913; «По-осеннему повеяло весной», 1930; «Итальянская элегия», 1933) — броская образность, бурлеск, внятность нравственных основ; Андре Мари (1879–1962; «Поэмы», 1928; «Лесосеки», 1952; «Аркадия», 1954) — сценки современной жизни у него порой словно увидены глазами Жирара де Сент-Амана (1594–1661); Марсель Ормуа (наст. имя Марсель Пруй; 1891–1934; «День и тень», 1912; «Незнакомое лицо», 1925; «С тяжелым сердцем», 1926) — прозрачность, мелодичное изящество, отзвук Бодлера; в сказочном феерическом мире Тристана Кленгсора (наст. имя Леон Леклерк, 1874–1966; «Богемные стихи», 1913; «Юморески», 1921; «Пятьдесят сонетов пробуждения», 1949), не отгороженного от реальности и истории, лукавство соседствует с нежностью, насмешливость с чувствительностью, а галльский разгул — с грациозной меланхолией. «Как никто до сих пор, Кленгсор владел свободным стихом». Проницательность этого суждения Бернара подтвердилась в позднем шедевре поэта — в исповедальной поэме «Плуг» из сборника «Приглушенная дробь барабана» (1960).

После войны центр активности Ф.ш. переместился в Париж. В Сен-Жермен де Пре «переселился» из провинции основанный в 1909 журнал «Диван»; его основатель поэт Анри Мартино (1882–1958) открывает одноименное издательство, где на «Вечерах Дивана» собираются фантэзисты. Мартино выпускает в свет свою книгу «Жизнь П.-Ж.Туле» (1921); «Сочинения» (1923) в двух томах Бернара; номера «Дивана», посвященные Пеллерену (1922, февраль) и Карко (1929, апрель). Ла Весьер вводит в состав двухтомной «Поэтической антологии XX века» (1923; 1924) плеяду фантэзистов. Тулузский журнал «Летучие листки» издает своеобразную антологию «Поэты фантэзисты в суждениях о самих себе и их друзья» (1925); среди духовно родственных — почитатель Туле поэт Жан Лебро (1891-?; «Сосновый перезвон», 1926; «Когда созревает гроздь», 1933; «Корбьер» 1963); лирик Андре Гайяр (1894–1929), причастный к изданию марсельских журналов «Фантазио» и «Кайе дю сюд», и автор романа «Деревянные кресты» (1919) Ролан Доржелес (1895–1973) — монмартровский спутник Карко и будущий президент Гонкуровской академии. Фантэзистов воодушевляли и сакральные «Контррифмы» (1921) — поэтическое завещание Туле, классическое воплощение французской лирики 20 в. В основе этой книги — 70 стихотворений; в *катренах* с опоясывающей рифмой (abba) рифмуются неравносложные

стихи (8–6–8–6). «Один из самых оригинальных поэтов нашей страны, — заметил Р.Сабатье, — доказал, что в самой сердцевине традиции возможны любые обновления» (Sabatier R. La poésie du XX siècle. Vol. 2. Révolution et conquêtes. P., 1982. P. 456). Фантэзисты подняли на щит наследие Туле: «Размышляя о П.-Ж.Туле» (1927) Дерема; «Приключение П.-Ж.Туле» (1928) Жана Диссора (наст. имя Эдуар Моро де Беллен, 1880–1945); «Дружба с Туле» (1934) Карко. Чуждые сектантства Дерем, Карко, Жорж Габори (1899–?; «Стихи для одиноких дам», 1922), Рене Шалю (1885–1957) в 1920-е встречались с сюрреалистами (Луи Арагон, Филипп Супо) на нейтральной журнальной полосе «Крутого яйца». Жизнеспособность Ф.ш. в 1930–40-е проявилась в творчестве ее зачинателей и новых поэтов — Робера Уделло (р. 1912; «Чуть грустная фуга», 1934; «Утраченное время», 1937; «Той, что задремала у меня на руках», 1947) — поэта безутешного сердца; Венсана Мюзелли (1879–1956; «Назидательные сонеты», 1934; «Эпиграммы», 1943), которому присущи ненарочитое изящество, созвучие с поэзией *Плеяды*; Роже Аллара (1885–1960; «Легкая поэзия», 1930); Ги Шарля Кро (1879–1960; «Парижские пасторали», 1921; «Новое солнышко мое», 1947) — сыну Шарля Кро (1842–88); Люсьена Фейяда (р. в 1917; «Парижский овернец», 1979); Жана Виктора Пеллерена (1889–1970. «Отрешенные строки», 1935; «Зеленщик», 1957; «За и против», 1967) — ироничного, порой бурлескного созерцателя жизни. Поэзия фантэзистов возрождала и обогащала «самую сердцевину» французской поэзии — «милую ясность, внятный смысл» (Г.Аполлинер). С фантэзистами порой объединяют близких им по духу поэтов — Макса Жакоба, Пьера Альбера-Биро (1876–1967), Пьера Мак Орлана (1880–1970), Леона Лало (1889–1979).

Лит.: *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. М., 1982; *Walzer P.O.* P.-J. Toulet. P., 1954; Francis Carco vous parle, entretiens radiodiffusés de F. Carco et M.Manoll. P., 1954; Hommage à Leon Verane // Points et contrepoints, 1957. Numéro spécial; *Blanchard A., Houdelot R.* Philippe Chabaneix. P., 1966; *Moussarie J.* Robert de La Vaissiere. 1880–1937. Aurilac, 1967; *Llasera M.* Les Fantaisistes. P., 1973; *Aranjo D.* Paul-Jean Toulet. Pau, 1980. Vol. 1–2; Revue régionaliste des Pyrénée. 1990. № 265–268 (спец. номер о Ф.). *В.П.Балашов*

ФАРС (лат. farsum — начинка; народное лат. farsa) — малый комический жанр средневекового театра. Ф. возник в 12 в., расцвета достиг в 13–14 вв., будучи в качестве *интермедии* частью мистериальных представлений. Истоки Ф. уходят в период постановок т.наз. масленичных представлений, главным эпизодом которых был поединок между Карнавалом и Постом, и рассказы *гистрионов* (странствующих актеров). Ф. сохранил в себе все основные признаки народных представлений: массовость, житейскую конкретность, сатирическую направленность и буффонство. Основное место в тематике Ф. занимала жизнь города. Его типичными героями были горожанин, немолодой солдат, впавший в нищету дворянин, продавец индульгенций, монах-шарлатан, беспутная монашка, что позволяет говорить о возникновении в Ф. образов-масок. Ф. был лишен морально-дидактической направленности. Победителем в нем был тот, кто проявлял большую находчивость и лучшую жизненную хватку: плут всегда вызывал большее сочувствие и был героем. Наиболее известным был анонимный Ф. об адвокате Патлене (1464), пользовавшийся популярностью и в последующие века. Имя главного персонажа стало нарицательным, обозначая хитреца, изворотливого человека. В эпоху *Возрождения* Ф. писали К.Маро, Ф.Рабле. В третьей книге «Гаргантюа и Пантагрюэля» рассказывается о постановке студентами-медиками в Монпелье Ф. «О человеке, который женился на немой женщине». Этот не дошедший до нас Ф. пытался восстановить А.Франс в комедии того же названия. Ф. успешно соперничал с ученой гуманистической комедией на протяжении 17 в. Традиции Ф. прослеживаются в «Плутнях Скапена» (1671), «Браке поневоле» (1668) Ж.Б.Мольера, в пьесах П.О.Бомарше. Частично Ф. был возрожден в комедиях Б.Брехта, А.Жарди, Ж.Ромена и др. В 19–20 вв. под Ф. стали также понимать *комедии* или *водевили* скабрезного содержания с элементами грубой комики, *буффонады*.

Лит.: *Волькенштейн В.М.* Драматургия: Метод исследования драматических произведений. М., 1969; *Hughes L.* A century of English farce. Princeton, 1956; Modern British farce. L., 1989. *Е.А.Бекназарова*

ФА́СТНАХТШПИЛЬ (нем. Fastnachtspiel — масленичная игра) — комический жанр средневековой немецкой драматургии (14–16 вв.). Его происхождение связано с масленичным обрядом, во время которого ряженые ходили из дома в дом и разыгрывали комические сценки. Ф. представляли собой литературно обработанные и расширенные масленичные действа и были сходны с *фарсом*. Сюжеты их заимствовались главным образом из *шванков*. В Ф. изображалась обыденная жизнь горожан, давались типы человеческих характеров, а позднее и социальные типы. Среди первых авторов Ф. — нюрнбергский медник Ганс Розенблют (ок. 1400–70), автор «Турецкого фастнахшпиля» (1456), в котором от лица турецкого султана высмеиваются порядки в Германии. Немало Ф. написано *майстерзингером* и драматургом Гансом Фольцем (ок. 1450 — до 1515). Одним из наиболее известных и выдающихся авторов Ф. был Ганс Сакс (1494–1576), автор популярного Ф. «Школяр в раю» (1550). В конце 18 в. к жанру Ф. вновь обращаются И.В.Гёте («Сатир и обожествленный леший», 1773; «Фастнахтшпиль патера Брея», 1774) и А.В.Шлегель. *М.А.Абрамова*

ФАТРАЗИ́ (фр. fatrasie от fatras — галиматья) — бурлескный жанр средневековой лирики (13–15 вв.). Ф. представляли собой стихотворения, наполненные игрой слов, намеренной бессмыслицей, нелепыми намеками. Семантические, синтаксические противоречия, нарушения связей между означаемым и означающим, постоянно используемые в Ф., уравновешиваются строгим соблюдением *рифмы* и *ритма*, без которых оно бы распалось. Ф., часто являвшиеся своеобразными *глоссами* к отдельным строкам *куртуазной поэзии*, восходят к *пародии*, как и «дурацкие песни». Однако если последние бытовали в городской или школярской среде, то Ф. практиковались в самой куртуазной среде и создавались писателями (Филипп де Бомануар, Филипп де Реми, 13 в.). Приемы Ф. были усвоены средневековой драматургией (*сотти*), а в 16 в. перешли в *кокалян*.

Лит.: *Porter L.C.* La fatrasie et le fatras. P., 1960. *М.А.Абрамова*

ФАУСТИА́НА (нем. Faustiana) — произведения мировой литературы, главным персонажем которых выступает Фауст — герой немецкой средневековой легенды, ученый, заключивший союз с дьяволом (Мефистофелем) ради знаний, богатства и мирских наслаждений.

Один из *вечных образов* мировой культуры, символ дерзания человеческого разума — и олицетворение сомнений в необходимости этого дерзания. Из глубины столетий идет предание о человеке, который с помощью Сатаны решил бросить вызов Господу, овладев тайнами мира и собственной судьбой. Он не пожалел за это своей бессмертной души, обещанной в уплату хозяину преисподней (апокриф о Симоне-маге, сказание о Феофиле (Теофиле), древнерусская «Повесть о Савве Грудцыне» и др.). Сохранились и некоторые исторические данные: записи в немецких церковных книгах и заметки путешественников свидетельствуют, что в городе Книттлингене (графство Вюртемберг) в 1480 родился, а в городе Штауфере (Брайсгау) в 1536 или 1539 умер некий доктор Фауст, который занимался магическими трюками, знахарством, учительствовал, составлял гороскопы. Имя Иоганна Фауста, бакалавра теологии, числится в списках Гейдельбергского университета за 1509: иногда он упоминается как Фауст из Зиммерн, иногда — как выходец из городка Кнудлинг (ныне Книттлинген), учившийся магии в Кракове. Сохранились и развалины замка на краю Виттенберга, которые до сих пор называют домом Фауста. Он объявил себя «философом из философов», пользовался покровительством мятежного имперского рыцаря, друга Гуттена — Франца фон Зиккенгена и высокообразованного князя-епископа Бамбергского, и его всегда сопровождал «пес, под личиной которого скрывался дьявол». Во второй трети 16 в. эти рассказы были записаны, и в 1587 франкфуртский книгоиздатель И.Шпис выпустил первую из серии «*немецких народных книг*» на данную тему — «Историю о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике...». Легенда о Фаусте — отважном строптивце и отчаянном экспериментаторе, эпикурейце и безбожнике, авантюристе и искателе знания в 16–17 вв., когда в умах людей и в общественной жизни разгорелась борьба между диктатом догм и свободой поиска, притягивала, как вкус запретного плода, всю Европу. Среди переложений, переделок и переводов наиболее известными стали: книга французского доктора богословия Виктора Кайе, прослывшего «чернокнижником» (15 переизданий с 1598), книга нюрнбергского врача Николауса Пфитцера, вышедшая в 1674 и впервые рассказавшая о любви Фауста к некоей «красивой, но бедной служанке», и воспринявшая эту сюжетную линию анонимная книга «Верующий христианин» (10 переизданий за 1725–97), уже в скептическом духе рационалистического века предупреждавшая, что речь в ней идет не столько о конкретных жизненных ситуациях, сколько о поучительной притче. Однако самый большой успех выпал на долю трагедии «Трагическая история доктора Фауста» (1588–89, по другим сведениям 1592) Кристофера Марло. В своей драме о Фаусте Марло осуждал не столько стремления разума, сколько бесконечную жажду наслаждений, гедонизм, не считающийся с нравственными (Божественными) установлениями.

Век *Просвещения* с его культом «*естественного человека*», оправдывающим все желания и устремления личности как внушенные ему природой (Богом), не мог взглянуть на проблему «фаустовского человека» как на проблему его освобождения от «фантомов» (выражение Ф.Бэкона), сковывающих традиций, предустановленных взглядов (декартовских «врожденных идей») и норм поведения. Этому способствовали как идущие из 17 в. попытки защитить чародеев (в т.ч. книга Й.Г.Ноймана и К.К. Кирхнера «Первая историческая анкета чародея Фауста», 1683), так и благодушие кукольных драм о докторе Фаусте европейского народного театра 17 — первой половины 18 в., произведших впечатление на И.В.Гёте в детстве. Мотивы оправдания фаустовского дерзания звучат в набросках драмы о Фаусте первого немецкого просветителя Г.Э.Лессинга (Письмо 17-е «Писем о новейшей литературе», 1759–65), в драмах «бурных гениев» «Адские судьи» (1777) Я.М.Р.Ленца, «Жизнь и смерть доктора Фауста» (1778) Ф.Мюллера, романе Ф.М.Клингера «Жизнь Фауста, его деяния и гибель в аду» (1791), в аллегорической драме П.Вайдмана «Иоганн Фауст» (1775). Универсальным, «аккумулирующим» героем эпохи Просвещения выступил заглавный герой трагедии Гёте «Фауст» (Ч. 1–2; 1808–31), спасенный Господом именно за его тягу к знаниям, преображению бытия и способность в непрестанном поиске и творческом созидании стать подобным и угодным своему Создателю.

19 и 20 вв. породили модификации фаустовского сюжета. Основной их тенденцией является дегероизация образа Фауста, связанная с нарастающим в мировой культуре ощущением кризиса рационалистической, прагматической, технократической цивилизации. Литературными воплощениями этой дегероизации являются: комическое снижение (либретто Г.Гейне к балету «Фауст», 1847; комедии Г.Стайн «Доктор Фауст зажигает огни», 1938; А.Ричардса «До завтрашнего утра, Фауст», 1961; Г.Штейнберга «Фауст потрясенный», 1984, и др.), высмеивающие претензии Фауста на всемогущество и обличающие человеческую слабость «технократа»; сентиментальная трансформация, прокламирующая уход Фауста из мира научных дерзаний, способных вызвать катастрофу и привести к гибели человечества, в мир обычных житейских радостей (повесть П.Мак-Орлана «Маргарита в ночи», 1955; новелла Э.Бинга «Возвращение доктора Фауста»; роман «короля *битников*» Дж.Керуака «Доктор Закс. Фауст, часть третья» — оба 1959); социально-критическое обличение (проблемы «цезаризма» и тоталитаризма при попытке осуществления социальной *утопии* — воплощение фаустовской мечты из трагедии Гёте о «народе свободном на земле свободной» в драме А.В.Луначарского «Фауст и город», 1916, и и трагифарсе М.П.Арцыбашева «Дьявол», 1925). Созвучен концепции О.Шпенглера, утверждающего конец «фаустовского человека» как человека дерзания и действия («Закат Европы», 1918–22) пафос незаконченной драматической поэмы П.Валери «Мой Фауст» (1938–45). Стремление одинокого гения возвыситься и поразить величием своего открытия человечество трактует как «дьявольское», антигуманное, не только не достигающее цели, но разрушающее личность самого Фауста Т.Манн в философском романе «Доктор Фаустус» (1947), а также латышский писатель М.Заринь в романе «Фальшивый Фауст, или Переработанная поваренная и приспешничья книга» (1973). Попытки дать новое дыхание образу Фауста, облагородив и «христианизировав» его (роман М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита», 1929–40, в черновиках которого заглавный герой носил имя Фауста) свидетельствуют о поисках выхода из «фаустовского» тупика.

В круг Ф. включаются также многочисленные произведения, где главным героем является Мефистофель (Люцифер, Вельзевул и др.), вступающий в «фаустовский» договор с человеком, а в самом широком смыс-

ле — многочисленные в 20 в. произведения о дерзаниях ученых, смысле и цене человеческого знания (философская трагедия украинского драматурга А.Левады «Фауст и смерть», 1960; драма Ф.Дюрренматта «Физики», 1962; роман Ю.Брезана «Крабат, или Преображение мира», 1976).

Лит.: *Гёте.* 1832–1932. Доклады. Л., 1932; *Жирмунский В.М.* Легенда о Фаусте. М., 1937; *Александрова Н.К.* Музей Фауста в Книттлингене // Гётевские чтения. 1997. М., 1997; *Якушева Г.В.* Фауст и Мефистофель вчера и сегодня. М., 1998; *Она же.* Трансформация образов Фауста и Мефистофеля в литературе XX века // Изв. ОЛЯ. 1998. Т. 57. № 4; *Она же.* Дегероизированный Фауст XX века // Гётевские чтения. 1999. М., 1999; *Dédéyan C.* Le thème de Faust dans la littérature européenne. P., 1954–67. Vol. 1–6; *Petsch R.* Faustsage und Faustdichtung. Dortmund. 2. Ausg. 1966; Faust-Bibliographie / Bearb. H.Henning. Berlin, 1966; 1968–70. Teil 1–2; *Dabezies A.* Visages de Faust au XX[e] siècle. P., 1973; ABC um Faust: Ein Amüsantes Glossarium / Hrsg. G.Mahal. Freiburg; Bremen, 1985. *Г.В.Якушева*

ФАЦЕ́ЦИЯ (лат. facetia — шутка, острота) — вид повествовательной городской литературы эпохи *Возрождения*, смешной *рассказ* или *анекдот* о забавном или поучительном случае из жизни, приключении. Поджо Браччолини (1380–1459) — итальянский гуманист, автор нескольких философских трактатов, много путешествовавший по Европе и открывший ряд новых рукописей античных писателей, впервые литературно обработал Ф. Служа секретарем папской курии, Браччолини подслушал и записал много анекдотов, рассказанных посетителями, кое-что изменяя и добавляя. Будучи горожанином, Браччолини жертвой своих насмешек избрал рыцарей, чиновников, духовенство, крестьян. Он не был атеистом, но его насмешки задевали невежественных, пьяных и развратных монахов всех орденов и священников, епископов, кардиналов, умерших пап. В отличие от *новелл*, в Ф. нет психологически разработанного характера, они предельно сжаты и отличаются большой сюжетной динамичностью.От Ф. ведет свое начало литературный *анекдот*. *А.Ф.Головенченко*

В России сборники Ф. появляются во второй половине 17 в. В основу русского перевода, осуществленного около 1680, лег польский сборник 1624. В его состав, помимо небольших шуточных рассказов, забавных анекдотов, т.е. собственно Ф., входят также новеллы с развитыми *сюжетами*, заимствованными у Боккаччо и Браччолини. Однако русский сборник Ф. обладает своей собственной композиционной структурой. Первые Ф. (а именно 31) повествуют о случаях, относящихся к героям античности. Последние 24 (за исключением 75-й и 76-й) рассказывают о «злых женах» (спесивых, вспыльчивых, обманывающих мужей). Центральная часть сборника, составленная из 22 Ф., посвящена коротким историям о жадных и плутоватых судьях, священниках, занятых чересчур земными делами, хитрых или глупых ворах, о мудрых крестьянах и купцах-мошенниках. Русский собиратель не сохранил порядка следования польских текстов; 15 из 77 русских новелл не встречаются в польском издании 1624.

Русский переводчик, переработав польский оригинал и добавив к некоторым новеллам нравоучительные, нередко рифмованные концовки, охарактеризовал во вступлении состав сборника так: «Фацецы, или жарты польски, издевки смехотворны московски». Неоднократно переписываясь, сборник Ф. на русской почве постоянно пополнялся произведениями русского происхождения. Ф. отвечали возросшей потребности русского читателя в занимательной нецерковной литературе.

В 18 в. некоторые Ф. вошли в «Письмовник» Н.Г.Курганова; к Ф. как источнику сюжетов для своих *притч* обращался А.П.Сумароков; Ф. попали в лубочную литературу и народную *сказку*.

Лит.: Фацеции. Переводная новелла в русской литературе XVII в. / Сост., ред. и предисл. О.А.Державиной. М., 1962; *Бебель Г.* Фацеции / Послесл. Ю.М.Каган. М., 1970; *Чиккарини М.* Западные источники русско-польских фацеций XVII в. // ТОДРЛ. 1989. Т. 42. *Л.Н.Коробейникова*

ФЕЛЬЕТО́Н (фр. feuilleton от feuille — листок) — художественно-публицистическое произведение сатирической направленности. Занимает промежуточное положение между газетной или журнальной статьей и малыми жанрами художественной прозы (*рассказ*, *новелла*, *очерк*) и поэзии (стихотворный Ф.). С публицистическими жанрами Ф. роднит острая злободневность: конкретность образов и фактов, социальная или политическая направленность; с жанрами художественной литературы — приемы художественной изобразительности.

Ф. возник во Франции, когда парижская газета «Journal des débats» в 1800 изменила свой формат за счет дополнительного листка (feuille; отсюда и название жанра), в котором первоначально печаталась разнообразная пестрая смесь, а позже — литературно-критические статьи и *рецензии*, часто с элементами *сатиры*, *юмора*, публицистичности. Ф. социально-политической направленности восходит к журналистике эпохи Французской революции и связан с именами Л.Бёрне, Г.Гейне, А.Рошфора, Г.Веерта, Ф.Фрейлигарта. Чисто развлекательную функцию имел тип «маленького Ф.», созданного во Франции Ж.Жанненом, писавшим свои произведения в форме легкой беседы, бессодержательной болтовни. Возникло понятие «роман-фельетон» (Э.Сю, А.Дюма, Ч.Диккенс), когда роман печатался в газете или журнале отдельными выпусками.

В России Ф. генетически восходит к русской сатире 18 в. (сатирические журналы Н.И.Новикова и И.А.Крылова, письма А.Н.Радищева, публицистика декабристов). Формирование фельетонного жанра в 19 в. связано с деятельностью Ф.В.Булгарина в газете «Северная пчела» и О.И.Сенковского (Барон Брамбеус) в журнале «Библиотека для чтения». Лучшие образцы фельетонного жанра первой половины 19 в. созданы А.А.Бестужевым и А.С.Пушкиным (под псевд. Феофилакт Косичкин). Жанр социально-политического Ф. с острософициальной проблематикой был одним из ведущих в публицистике В.Г.Белинского, Н.А.Добролюбова, Ф.М.Достоевского, М.Е.Салтыкова-Щедрина; в жанре стихотворного Ф. писали Н.А.Некрасов, И.И.Панаев, Козьма Прутков (псевдоним А.К.Толстого и братьев Жемчужниковых). Отчетливую политическую окрашенность фельетонный жанр приобрел в изданиях второй половины 19 в. («Искра», «Гудок», «Будильник»), в которых печатались Д.Д.Минаев, Н.С.Курочкин, Г.И.Успенский, В.П.Буренин. В 1910-е русский Ф. достиг расцвета у В.В.Розанова, В.М.Дорошевича, А.В.Амфитеатрова, А.А.Яблоновского. Существенную роль в развитии русского фельетонного жанра сыграло творчество писателей «Сатирикона» (А.Т.Аверченко, Н.А.Тэффи, Саша Черный) и «Нового сатирикона» (фельетонные стихи В.В.Маяковского). Русская фельетонисти-

ка 1920-х — 30-х представлена произведениями Ю.К.Олеши, М.А.Булгакова, М.М.Зощенко, В.П.Катаева, И.Ильфа и Е.Петрова, М.Е.Кольцова.

Лит.: *Заславский Д.И.* Истоки и пути фельетона. М., 1931. *Журбина Е.И.* Искусство фельетона. М., 1965; *Knobloch H.* Vom Wesen des Feuilletons. Halle, 1961. *Т.М.Миллионщикова*

ФЕМИНИ́СТСКАЯ КРИ́ТИКА (англ. feminist-criticism, фр. critique féministe от лат. fēmina — женщина) — литературно-критическое культурологическое движение 20 в. Ф.к. не представляет собой какой-либо отдельной специфической школы, обладающей только для нее характерным аналитическим инструментарием или своим собственным методом, поскольку существует на стыке нескольких критических подходов и направлений: культурно-социологического, постструктуралистского, неофрейдистского и др. Единственное, что объединяет ее авторов, — это принадлежность широкому и часто принимающему весьма радикальные формы движению женской эмансипации. В сфере *литературоведения* движение за права женщины, за ее подлинное, а не формальное равноправие принимает особые, сублимированные формы теоретической рефлексии, которые приобретают специфические признаки «мифологичности научного мышления», «литературоведческой научной фантастики».

Исходным постулатом современного «феминистского сознания» является убеждение, что господствующей культурной схемой, культурным *архетипом* буржуазного общества Нового времени служит «патриархальная культура». Иными словами, все сознание современного человека, независимо от его половой принадлежности, насквозь пропитано идеями и ценностями «мужской идеологии» с ее «мужским шовинизмом», приоритетом мужского начала, логики, рациональности, насилием упорядоченной мысли над живой и изменчивой природой, властью Логоса-Бога над Матерью-Материей. Этим «непреложным» фактом современной культуры и обосновывается необходимость «феминистского пересмотра» традиционных взглядов, а также необходимость создания истории женской литературы и отстаивания суверенности женского начала, не укладывающегося в жесткие рамки мужской логики. Критика «чисто мужских» ценностных ориентиров в основном развернулась в англо-саксонской, преимущественно американской, литературной феминистке, усилиями которой к настоящему времени создана обширная литература, многочисленные *антологии* женской литературы, научные центры, программы и курсы по изучению этого предмета. Нет ни одного американского университета, где бы не было курсов или семинаров по феминистской литературе и критике. Однако основная часть Ф.к. развивается не столько в русле социокритического направления, сколько под влиянием неофрейдистски окрашенного постструктурализма в духе идей Ж.Деррида, Ж.Лакана и М.Фуко. Именно Деррида охарактеризовал главную тенденцию западноевропейской культуры, ее основной способ мышления как «западный логоцентризм», т.е. как стремление во всем найти порядок и смысл, отыскать первопричину и тем самым навязать смысл и упорядоченность всему, на что направлена мысль человека. Вслед за Лаканом, он отождествил «патернальный логос» с фаллосом как его наиболее репрезентативным символом и пустил в обращение термин «фаллологоцентризм», подхваченный Ф.к. Специфика Ф.к. и состоит в том, что логоцентризм — основной предмет критики постструктуралистских и деконструктивистских исследователей, она воспринимает как фаллологоцентризм или как фаллоцентризм. Эту проблему конфронтации с логосом «патернальной культуры» Ф.к. в зависимости от своей философско-теоретической ориентации осуществляла по-разному, но фактически всегда выходя на путь рефлексии об особой интуитивно-бессознательной природе женского способа осмысления мира и своего специфического образа «бытия», «деятельности» в нем. Эта общность подхода не свидетельствует, однако, о единстве методологической практики данного течения. О сложности состава Ф.к. говорят попытки ее классификации. В книге «Феминистские литературные исследования: Введение» (1985) К.Рутвен насчитывает семь различных типов представительниц Ф.к.: «социофеминистки», «семиофеминистки», «психофеминистки», «марксистские феминистки», «социо-семиомарксистские феминистки», «лесбианские феминистки» и «черные феминистки». Предположение о существовании многих типов Ф.к. объясняется издержками «классификаторской мании», поскольку не подтверждается конкретными доказательствами. Ф.к. — не монолитное явление, о чем постоянно говорят и его сторонники; как правило, для «практикующих феминисток» характерен набор или комплекс приемов и подходов, исключающий всякую возможность подобной детализации и классификации.

Вплоть до середины 1960-х во французской Ф.к. ощущалось воздействие идей *экзистенциализма*, в той психоаналитической интерпретации, которую ему придал Сартр и которая была подхвачена и разработана Симоной де Бовуар и Моникой Виттиг. Особым влиянием в англоязычной Ф.к. пользовалась книга Бовуар «Второй пол» (1949), переведенная на английский в 1970, где автор дала экзистенциальные формулировки понятиям «инаковость» и «аутентичность» женской личности и выдвинула популярную в мире феминизма идею, что понятие «фаллос» как выражение трансцендентального превращает «я» женщины в «объект», в «другого». В 1970-е доминирующее положение во французском литературоведческом феминизме заняла постструктуралистски ориентированная критика в лице ее наиболее видных представительниц Ю.Кристевой, Э.Сиксу, Л.Иригарай, С.Кофман. В США картина была совершенно иной. Практически все 1970-е здесь господствовала социологически ориентированная Ф.к. с воздействием различных философских влияний — от экзистенциализма до фрейдизма. Эта социологизирующая доминанта американского литературоведческого феминизма сохраняется и поныне, хотя в 1930-е произошла заметная философская переориентация на *постструктурализм*, а с конца 1980-х и на *постмодернизм*. Постструктуралистские концепции в их подчеркнуто неофрейдистской трактовке оказались наиболее приемлемыми для обоснования специфики женского самосознания. Несмотря на то, что в 1970-е американская Ф.к. создала свою традицию анализа литературы и пользовалась несомненным влиянием за пределами своей страны, первоначальная ориентация лишь на эмпирику исследования обусловила слабость ее собственного концептуального обоснования и уязвимость перед «теоретической экспансией» французского феминизма. Следствием этого стало то, что ускоренное усвоение представлений, концепций и терминологии французского постструктурализма преимущественно

в той форме, которую ему придали французские феминистки, в значительной степени стерло различие между французскими и американскими версиями данного критического течения. Со второй половины 1980-х в англоязычном мире развернулась резкая критика традиционного «американского феминизма» как проявления буржуазного «либерализма» и «гуманизма» со стороны постструктуралистских теоретиков феминизма: Торил Мой, Крис Уидон, Риты Фельски. В результате влиятельные в литературоведении США 1970-х авторы наиболее популярных исследований психосоциологического плана допостструктуралистского периода американского критического феминизма — Элейн Шоуолтер, Барбара Кристиан, Сандра Гилберт и Сьюзан Губар — стали переходить на новые теоретические позиции.

Проблема «я» особенно остро ощущалась феминистским сознанием, поскольку именно поиски специфики женского сознания, его «аутентичности», определяемой в отличии и в противопоставлении с традиционным представлением о «мужском я», якобы воплощенном в застывших и окостеневших культурных стереотипах и клише западной цивилизации, всегда были и по-прежнему остаются сверхзадачей Ф.к. С этим и связано обособленное место Ф.к. как внутри постструктурализма, так и внутри фрейдизма.

Главный теоретический импульс Ф.к. получила от ее французского варианта, представительницы которого начали свою деятельность с пересмотра традиционного фрейдизма. Люс Иригарай в работах «Хирургическое зеркало, о другой женщине» (1974) и «Этот пол, который не один» (1977) решительно критикует фрейдистскую концепцию женщины как неполноценного мужчины, утверждая, что в своих представлениях о женщине Фрейд оказался пленником традиционных философских и социальных предрассудков. Сара Кофман в книге «Загадки женщины: Женщина в текстах Фрейда» (1980) предприняла «деконструктивистский анализ» творчества Фрейда, пытаясь доказать, что его теория, которая столь явно отдает предпочтение мужской сексуальности, противоречит сама себе, т.е. сама себя «деконструирует». Женоненавистнические писания Фрейда, нацеленные на то, чтобы тайное сделать явным (что и составляет основную задачу любого психоаналитического сеанса) благодаря деконструктивистскому прочтению и якобы вопреки себе, выявляют «угрожающую мощь» и превосходство, примат женского начала. Эта тенденция является основной в Ф.к. Элен Сиксу в своих работах противопоставляет невротическую фиксацию мужчины на «фаллической моносексуальности» женской «бисексуальности», которая якобы и дает женщинам привилегированное положение по отношению к «письму», т.е. литературе. По ее мнению, мужская сексуальность отрицает «инаковость», «другость», сопротивляется ей, в то время как женская «бисексуальность» представляет собой приятие, признание «инаковости» внутри собственного «я» как неотъемлемой его части, точно так же как и природы самого «письма», обладающего теми же характеристиками. Т.о., «письмо», как таковое, а, следовательно, и литература, объявляется феноменом, обладающим женской природой. Что же касается литературы, созданной женщинами, то ей отводится особая роль в утверждении этого специфического отношения с «другим», поскольку она якобы обладает более непосредственной связью с художественностью и литературностью, а также способностью избегать мужских по происхождению желаний господства и власти.

Все усилия французских теоретиков Ф.к. были направлены на «переворот», на «опрокидывание» традиционной иерархии мужчины и женщины, на доказательство того, что женщина занимает по отношению к мужчине не маргинальное, а центральное положение, а все концепции о ее «неполной сексуальности» являются попытками мужской психологии утвердить свою «самотождественность» за счет суверенных прав личности женщины, обходя при этом вопрос о сложности полового самосознания человека, независимо от того, к какому полу она (или он) принадлежит. Т.о., представители Ф.к. стремятся доказать, во-первых, более сложный, чем это традиционно считается, характер полового самосознания; во-вторых, восстановить роль женщины в рамках психоаналитических представлений, и, в-третьих, разоблачить претензии мужской психологии на преобладающее положение по сравнению с женщиной, а заодно всей традиционной культуры как сугубо мужской и, следовательно, ложной. Кристева, Кофман, Иригарай и Сиксу пытаются выявить в психике человека «женское начало» как особую и фактически, по их представлению, единственную силу, проявляющуюся как в психике, так и в биологии, истории, социологии, обществе, литературе, которая способна разрушить, подорвать «символические структуры западной мысли». По мысли Кристевой, это особое женское начало ускользает от любого определения и любых идеологий. Провозглашаемая Ф.к. постструктуралистского толка «инаковость», «другость», «чуждость» женщины традиционной «идеологически мужской» культуре приобретает характер подчеркнуто специфического феномена.

Специфичность американского «женского прочтения» текстов основывается на авторитете психологически-биологического и социального «женского опыта» и женского восприятия литературы, т.е. на своеобразии женского переживания эстетического опыта. Этот опыт побуждает к осознанию сексуальных кодов текста, которые понимаются очень широко — как признаки духовно-биологического различия женской и мужской психики. При этом, согласно представлениям, в рамках которых работают эти критики, духовное начало предопределяется и практически целиком отождествляется с половым. Большинство феминистских критиков занято утверждением специфики женского читательского опыта, которому приходится преодолевать в самом себе навязанные ему традиционные культурные стереотипы мужского сознания и, следовательно, мужского восприятия. Как утверждает Анетт Колодны, «решающим здесь является тот факт, что чтение — это воспитуемая деятельность, и как многие другие интерпретативные стратегии в нашем искусстве, она неизбежно сексуально закодирована и предопределена половыми различиями» (Kolodny, 588). Эта «сексуальная закодированность» заключается прежде всего в том, что в женщине с детства воспитываются «мужской взгляд» на мир, «мужское сознание», от которого женщина должны отрешиться. Задача женской критики состоит в том, чтобы научить женщину читать как женщина. В основном это сводится к переосмыслению роли и значения женских характеров и образов, к «разоблачению» мужского «психологического тиранства».

Как широкомасштабное явление социального порядка и как влиятельный фактор интеллектуальной жизни современного западного общества феминизм, разуме-

ется, гораздо шире и многограннее своего проявления в литературоведении и захватывает своим воздействием в данное время практически весь спектр гуманитарных наук.

Лит.: *Тугушева М.Л.* Литературный облик американского неофеминизма // Американская литература и общественно-политическая борьба. М., 1977; *Ильин И.* Постмодернизм: От истоков до конца столетия. М., 1998; *Kolodny A.* The feminist as literary critic // Critical inquiry. 1976. № 2; *Jones A.R.* Writing the body: Toward an understanding of l'ecriture féminine // Feminist studies. 1981. № 2; *Ruthven K.K.* Feminist literary studies: An introduction. Cambridge, 1984; The new feminist criticism: Essays on women, literature, and theory / Ed. E.Showalter. L., 1986.

И.П.Ильин

ФЕНОМЕНОЛО́ГИЯ (англ. phenomenology, нем. Phänomenologie, фр. phénoménologie) — одно из наиболее влиятельных философских течений 20 в. Основатель Ф. — немецкий философ-идеалист, математик Эдмунд Гуссерль (1859–1938), стремившийся превратить философию в «строгую науку» посредством феноменологического метода. Его ученики Макс Шелер, Герхард Гуссерль, Мартин Хайдеггер, Роман Ингарден внедрили феноменологические принципы в этику, социологию, юриспруденцию, психологию, эстетику, *литературоведение*. Ф. близок *экзистенциализм*, который, став наиболее влиятельным направлением в западноевропейской культуре после второй мировой войны, в той же мере основывался на Ф. Гуссерля, как и на философии С.Кьеркегора. Согласно определению Гуссерля, Ф. обозначает дескриптивный философский метод, установивший в конце прошлого столетия априорную психологическую дисциплину, оказавшуюся способной создать базис для построения всей эмпирической психологии. Кроме того, он считал Ф. универсальной философией, на основе которой может быть произведена методологическая ревизия всех наук. Гуссерль полагал, что его метод является ключом к познанию сущности вещей. Он не разделял мир на явление и сущность. Анализируя сознание, он исследовал субъективное познание и его объект одновременно. Объект — это активность самого сознания; форма этой активности — интенциональный акт, интенциональность. Интенциональность — конституирование объекта сознанием — ключевая концепция Ф. Первая попытка применить Ф. к философии искусства и литературоведению была предпринята В.Конрадом в 1908. Конрад считал предметом феноменологического исследования «эстетический объект» и отграничивал его от объектов физического мира.

Следующая важная ступень в истории Ф. — деятельность польского ученого Ингардена. В качестве объекта исследования Ингарден выбрал художественную литературу, интенциональный характер которой считал очевидным, стремясь показать, что структура литературного произведения есть одновременно способ его существования и его сущность. Для экзистенциалистского варианта феноменологического подхода к литературе характерно перенесение акцента с «трансцендентной субъективности» на «человеческое существование». Ф. в своем гуссерлианском варианте стремилась быть наукой. Экзистенциалисты, и прежде всего М.Хайдеггер, зачастую подменяли традицию логических методологических исследований интуитивными выкладками. Книга Хайдеггера «Бытие и время» (1927) оказала заметное влияние на французский экзистенциализм. Если феноменологическая редукция Гуссерля вела его к чистому сознанию, сущностью которого был конституитивный акт, интенциональность, то Хайдеггер обратил чистое сознание в тип экзистенциального «примитивного сознания». Наиболее полно использовал феноменолого-экзистенциальную ориентацию в исследовании литературного творчества Э.Штайгер в книге «Время как воображение поэта» (1939). Монография В.Кайзера «Произведение словесного искусства» (1938) продолжила исследования литературы в этом направлении. Дж.Пфайфер, популяризатор творчества Хайдеггера, Ясперса и М.Гейгера, в диссертации 1931 дал определение феноменологического семантического метода исследования. Основным принципом феноменолого-экзистенциалистского подхода к литературе является рассмотрение художественного произведения как замкнутого в себе и «совершенного» выражения человеком своих представлений. Согласно этой концепции, произведение искусства выполняет свое назначение самим фактом своего существования, оно вскрывает основы человеческого существования. Указывается, что произведение искусства не должно и не может иметь иной цели, кроме онтологически-эстетической. Отличительной чертой французских философов искусства является то, что они придерживаются более строгой в научном отношении методологии и гораздо более рациональны в подходе к произведению искусства (М.Дюфренн, Ж.П.Сартр, М.Мерло-Понти).

Методологические принципы феноменологического анализа литературного произведения базируются на утверждении, что Ф. — дескриптивный научный метод, рассматривающий феномен вне контекста, исходя из него самого. Сложные феномены препарируются на отдельные составные части, уровни, пласты, тем самым выявляется структура феномена. Феноменологическое описание и раскрытие структуры составляет первую методологическую ступень в исследовании литературного произведения. Дескриптивный и структурный анализ приводят феноменологов к онтологическому исследованию феномена. Применение онтологии в литературных исследованиях составляет второй важнейший аспект феноменологического подхода к литературе. Третий существенный вопрос феноменологического подхода связан с выявлением отношения произведения искусства к реальности, т.е. с выявлением роли причинности в феноменологической концепции произведения искусства.

Метод выявления слоев в феноменологическом описании был впервые использован Гуссерлем, построившим «модель» послойной структуры воспринимаемого сознанием объекта, сущность которой состоит в том, что ее слои, представляя каждый в отдельности независимую единицу, вместе создают целостную структуру. Ингарден применил этот принцип к литературному произведению. Именно ученые-феноменологи первыми подошли к исследованию структуры произведения искусства, т.е. применили методологию, используемую впоследствии *структурализмом*. Некоторые восточно-европейские ученые (З.Константинович, Г.Вайда) считают феноменологический метод исследования германским эквивалентом русского формализма (см. *Формальная школа*) и англо-американской «*новой критики*». Наиболее широкое распространение получила идея о том, что феноменологический метод рассматривает произведение искусства как единое целое. Все, что можно выяснить о произведении, заключено в нем самом, оно несет

свою самостоятельную ценность, имеет автономное существование и построено по собственным законам. Экзистенциалистский вариант феноменологического метода, базирующийся на тех же принципах, отличается лишь тем, что выделяет внутренний опыт работы интерпретатора произведения, подчеркивает его «параллельное течение» с произведением, его творческие способности, необходимые для анализа произведения искусства. Феноменологический метод рассматривает произведение вне процесса реальности, отъединяет его от сферы реальности и «ставит в скобки» не только действительность, существующую вне сознания, но также субъективную психологическую реальность сознания художника с целью приближения к «чистому» (трансцендентному) сознанию и чистому феномену (сущности).

В США с начала 1970-х наблюдается постепенная, но явно ощутимая смена ориентации от неопозитивистской модели познания к феноменологической. Обращение к феноменологической методологии, постулирующей неразрывность субъекта и объекта в акте познания, объяснялось стремлением предложить нечто новое по сравнению с традиционными приемами «новой критики». Рассмотрение художественного произведения как объекта, существующего независимо от его создателя и воспринимающего его субъекта, под влиянием пересмотра субъектно-объектных отношений в философии сменилось разработкой комплекса проблем, связанных с отношением «*автор* — произведение — *читатель*». Поновому актуальными для американской критики становятся европейские по своему происхождению разновидности рецептивной эстетики, занимающейся анализом отношений «произведение — читатель» и Женевской школы, выявляющей отношение «автор — произведение». В США в русле феноменологической методологии существуют три школы: рецептивная критика, или школа реакции читателя; критика сознания; *школа критиков Баффало*. Предметом исследования в данных литературно-критических школах выступают феномены сознания.

Между этими школами наблюдаются, однако, существенные различия, и прежде всего в плане основной концепции — отношения «читатель — текст». Критики сознания рассматривают текст как воплощение сознания автора, которое мистически разделяется восприимчивым читателем. Критики школы Баффало утверждают, что читатель бессознательно оформляет и детерминирует текст в соответствии со своей индивидуальностью. Рецептивисты рассматривают текст в качестве своеобразного «контролера» процесса откликов читателя. Непринципиальность расхождений снимается убежденностью в том, что любые характеристики произведения следует выводить из деятельности познающего субъекта. Все разновидности феноменологической критики подчеркивают активную роль читателя как субъекта эстетического восприятия.

Лит.: *Цурганова Е.А.* Феноменологические школы критики в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984; *Гуссерль Э.* Амстердамские доклады: Феноменологическая психология // Логос. М., 1992. № 3; *Lyotard J.-F.* La phénoménologie. P., 1969; *Orr L.* Existentialism and phenomenology. A guide for research. N.Y., 1978. *Е.А.Цурганова*

ФИГУ́РНЫЕ СТИХИ́ — стихотворные тексты, графически оформленные так, что из расположения строк или выделенных в строках букв (образующих *акростихи* и пр.) складываются очертания какого-либо предмета: монограммы, треугольника, топора, алтаря и т.п. Изобретателями Ф.с. считались александрийские поэты Симмий, Досиад и Феокрит («Крылья», «Секира» и др.), в Риме ими славился Порфирий Оптациан (акростихи и месостихи, конец 4 в.), они были употребительны в средние века, в эпоху *барокко*, *модернизма* («Каллиграммы», 1913–16, 1918, Г.Аполлинера) и *постмодернизма*. В России первые Ф.с. сочинил Симеон Полоцкий, их писали А.П.Сумароков, Г.Р.Державин, В.Я.Брюсов, И.С.Рукавишников, С.И.Кирсанов (в кн. «Слово предоставляется Кирсанову», 1930), А.А.Вознесенский («Изопы» в его кн.: «Тень звука», 1970). *М.Л.Гаспаров*

ФИГУ́РЫ стилистические (лат. figura — очертания, внешний вид, образ) — любые обороты речи, отступающие от некоторой (ближе неопределяемой) нормы разговорной «естественности». Выделение и классификация Ф. были начаты античной *риторикой*. Различались Ф. мысли и Ф. слова: первые не менялись от пересказа иными словами, вторые менялись.

(А) Ф. мысли делились на уточняющие: 1) позицию оратора — предупреждение, уступка («Пусть ты этого не знал, но ты ведь это сделал!»); 2) смысл предмета — определение, уточнение, *антитеза* разных видов; 3) отношение к предмету — восклицание от своего лица, *олицетворение* от чужого; 4) контакт со слушателями — обращение или вопрос. Словесное выражение их усиливалось или *амплификацией* или, наоборот, умолчанием («Не буду говорить, что ты лжец, вор, разбойник, скажу лишь...»).

(Б) Ф. слова делились на три вида: 1) Ф. прибавления — (а) повтор разных видов, (б) «подкрепление» с синонимическим перечислением разного рода, (в) многосоюзие; 2) Ф. убавления — *силлепс*, *эллипс*, *бессоюзие*; 3) Ф. перемещения (расположения) — *инверсия* и, по существу, разные виды *параллелизма*: точный (*изоколон*) и неточный, прямой и обращенный (*хиазм*), незарифмованный и зарифмованный (гомеотелевтон). К этому же ряду могут быть причислены:

4) Ф. переосмысления — *тропы*: с переносом значения (*метафора*, *метонимия*, *синекдоха*, *ирония*), сужением значения (*эмфаза*), усилением значения (*гипербола*), детализацией значения (*перифраз*).

Возможны и другие классификации, напр., различение Ф. протяженности (прибавление — убавление), Ф. связности (соединение — разъединение), Ф. значимости (уравнивание — выделение). В зависимости от обилия Ф. разного рода стиль характеризуется (нетерминологически) как «объективный» (фигуры А2), «субъективный» (А3), «лирический» (А4), «пространный» (Б1), «сухой» (Б2), «образный» (Б4) и т.п. В эпоху *Возрождения*, *барокко*, *классицизма* Ф. культивировались сознательно (обилие Ф. считалось признаком высокого стиля); в 19–20 вв. изучение их было заброшено, и они употреблялись стихийно. К переработке теории Ф. на базе современной лингвистики стремятся представители некоторых современных структурных методов в литературоведении (см. *Структурализм*).

Лит.: Античные теории языка и стиля. М.;Л., 1936; *Горнфельд А.Г.* Фигура в поэтике и риторике // Вопросы теории и психологии творчества. 2-е изд. Харьков, 1911. Т. 1; *Корольков В.И.* К теории фигур // Сборник научных трудов Московского государственного педагогического института иностранных языков. М., 1974. Вып. 78.; *Todorov T.* Tropes et figures / To honor R.Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday. The Hague; P., 1967. Vol. 3. *М.Л.Гаспаров*

«ФИЗИО́ЛОГ» см. *Бестиарий.*

ФИЗИОЛОГИ́ЧЕСКИЙ О́ЧЕРК (греч. physic — природа, logos — учение) — ведущий жанр русской *«натуральной школы»*, разновидность художественного *очерка.* «Физиологии», бытовые нравоописательные очерки, были распространены во Франции и Англии 1820–40-х. Само понятие «физиологии» в литературе ввел французский писатель и юрист Б.Саварен, издавший книгу «Физиология вкуса» (1826). Вслед за ним к жанру «физиологии» обратился издатель сатирических журналов «Caricature» и «Charivari» (с 1832) Ш.Филипон. Большой популярностью и во Франции, и в России пользовалось девятитомное издание книгопродавца П.Л.Кюрмера «Французы в их собственном изображении» (1840–42), в котором принимали участие О.Бальзак, А.Дюма, Ж.Жанен. В России следом появился альманах А.П.Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» (1841–42), положивший начало русскому Ф.о., испытавшему воздействие французской традиции. Большое количество Ф.о. опубликовано в сборниках П.Вистенгофа «Очерки московской жизни» (1842), Ф.В.Булгарина «Лицевая сторона, или Изнанка рода человеческого» (1843), в альманахах Н.А.Некрасова «Физиология Петербурга» (1845. Ч. 1–2), «Петербургский сборник» (1846), «1-е апреля» (1846). Однако первые русские нравоописательно-назидательные, этнографические очерки, предвосхитившие физиологические, были написаны К.Н.Батюшковым («Прогулка по Москве», 1811–12), В.Ф.Одоевским («Сборы на бал», «Женские слезы», «Невеста», 1820-е), Н.А.Полевым («Новый живописец общества и литературы», 1832).

Ф.о. строился обычно на точном («дагерротипном») воспроизведении фактов. Важнейшие его черты — отсутствие *сюжета* при основном внимании к характеристике социальных типов и среды, изображению жизни в социальном «разрезе». Тенденция к типизации изображаемого, стремление создать образы-*типы* — характерные черты «физиологии», которую Некрасов определял как «историю внутренней нашей жизни». Воспитание, образование, жизненные условия — основа характеристики *героев* для писателей «натуральной школы». Принцип локализации действия, подача статистически точных сведений о местности, времени, людях также является необходимой принадлежностью этого жанра («Александрийский театр»,1845, В.Г.Белинского, «Петербургские углы», 1845, Н.А.Некрасова, «Записки замоскворецкого жителя», 1847, А.Н.Островского, «Петербургский дворик», 1845, В.И.Даля, «Петербургская сторона», 1845, Е.П.Гребёнки, «Московские рынки», ок. 1848, И.Т.Кокорева). Ф.о. зафиксировал отказ от романтических приемов расширения образа и романтических сюжетов. Для него характерны внимание к деталям, интерес к курьезным объявлениям и надписям, преобладание описания над сюжетом. Его целью становилось не столько повествование о событиях, сколько характеристика определенного общественного явления, создание «национальных типов» русской жизни.

Ф.о. сыграл важную роль в развитии русской литературы, введя в нее новые темы, приемы изображения героя. Пережив наивысший расцвет в 1840-е, Ф.о. продолжал существовать и в дальнейшем. К этому жанру обращались К.Д.Кавелин, А.И.Левитов, Н.В.Успенский, А.С.Афанасьев-Чужбинский, Н.Г.Помяловский. Некоторые из «Очерков бурсы» (1862–63) Помяловского имели подзаголовок «Ф.о.» Органически связана с этим жанром и повесть писателя «Молотов» (1861). Ф.о. использовали почти все русские реалисты, вышедшие из «натуральной школы». С его традициями связано творчество И.С.Тургенева, А.И.Герцена, И.А.Гончарова, М.Е.Салтыкова-Щедрина. Влияние Ф.о. отразилось на русской поэзии и драматургии второй половины 19 — начала 20 в. Элементы Ф.о. встречаются в произведениях И.С.Шмелева, А.И.Куприна. К жанру Ф.о. с его откровенным детальным изображением негативных сторон жизни, интересом ко «дну» общества исследователи генетически возводят «натуральное» течение «другой прозы», объединяющее авторов, чьи произведения появлялись в русской литературе с начала 1980-х (С.Каледин, Л.Петрушевская, М.Палей, С.Василенко, О.Габышев, Ю.Стефанович).

Лит.: *Якимович Т.* Французский реалистический очерк 1830–1848 гг. М., 1963; *Цейтлин А.Г.* Становление реализма в русской литературе: (Русский физиологический очерк). М., 1965; *Манн Ю.В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969; *Кулешов В.И.* Натуральная школа в русской литературе XIX в. 2-е изд. М., 1982. *Т.Г.Петрова*

ФИ́ЛИД (др.-ирланд. filid) — создатель и хранитель *саг* в древней Ирландии, а также провидец и мудрец. Наряду с друидами, Ф. считались обладателями сакрального знания: если первые хранили знания о космическом порядке, то Ф. владели сакральными приемами поэтического искусства. Среди Ф. существовало несколько рангов поэтов. Самый высший из них, оллам, обязан был знать наизусть 350 саг. Сословие Ф., в отличие от друидов, сохранившееся в Ирландии и после ее христианизации, просуществовало до 11 в., после чего на смену ему пришли *барды* .

Лит.: *Шкунаев С.В.* Герои и хранители ирландских преданий // Предания и мифы средневековой Ирландии. М., 1991. *М.А.Абрамова*

ФИНА́Л см. *Композиция.*

ФЛОРИА́ЛЬНЫЕ И́ГРЫ, цветочные игры (фр. jeux floraux) — ежегодные состязания, проводившиеся с 1324 в Тулузе на юге Франции в начале мая среди поэтов Лангедока консисторией *«Веселая наука»* (основанной в 1323), победители которых увенчивались золотыми или серебряными цветами. В 1694 Людовик XIV преобразовал консисторию «Веселая наука» в Академию флориальных игр, где до 1895 допускались к исполнению только французские стихи. Победителями Ф.и. были Г.де С. Дю Бартас (16 в.), Фабр д'Эглантин (18 в.), В.Гюго (19 в.). В 1899 Ф.и. начались также в Кельне; в них участвовали вестфальские и рейнские поэты.

Лит.: *Gélis F. de.* Histoire critique des Jeux floraux depuis leur origine jusq'à leur transformation en académie (1323–1694). Toulouse, 1912; *Ségu. F.* L'Académie des Jeux floraux et le romantisme de 1818–1824. P., 1935–36. T. 1–2. *А.Н.*

ФЛОРИЛЕ́ГИЙ (лат. florileguim от florilegus — собирающий цветочный нектар) — средневековый сборник расположенных в алфавитном порядке выписок из поэтических и прозаических произведений античных и средневековых авторов. Аналог греческой *антологии.* На русской почве Ф. соответствуют распространенные с 12 в. сборники цитат и афоризмов — *Пчелы*, традиция

которых нашла продолжение в существовавших до первой половины 18 в. «цветниках», содержавших извлечения на религиозные темы, притчи (часто в силлабических *виршах*), а также краткие светские повести. *Т.Ю.*

ФОЛЬКЛОРИ́ЗМ — термин, предложенный французским фольклористом 19 в. П.Себийо) и использующийся для характеристики фольклорных интересов писателей, критиков, публицистов, их обращения к сюжетам, мотивам и образам устного народного поэтического творчества. Проблема художественного Ф. связана с проблемой взаимоотношений литературы и фольклора, которая, в свою очередь, рассматривается преимущественно в двух аспектах: с одной стороны, изучается воздействие устно-поэтических традиций на художественное творчество отдельных писателей, с другой — судьба литературного произведения в фольклорном бытовании. Изучение взаимосвязей литературы и фольклора имеет еще и третью сторону: творчество многих писателей (особенно 19 — начала 20 в.) в полной мере невозможно понять в отрыве от их деятельности как собирателей и исследователей русского фольклора.

Для писателей фольклор всегда являлся неисчерпаемым источником познания духовной жизни народа, одним из важнейших средств обогащения собственного художественного творчества элементами народной культуры, народно-поэтическими сюжетами, мотивами и образами, жанрово-стилистическими формами. Ф. русских писателей тесно связан с понятиями «народности» и «историзма», возникновение и формирование которых в конце 18 — первой четверти 19 в. как на Западе, так и в России было обусловлено потребностью осознать свою национальную культурную самобытность, стремлением понять особенности и своеобразие национального характера, литературы, искусства, языка народа. Поэтому принципиальное значение для понимания Ф. русских писателей имеет не только их художественная практика, но и их теоретические высказывания по вопросам взамосвязей фольклора и литературы, их мнения о роли устного народного творчества в формировании русскою литературного языка. При изучении Ф. одной из первоочередных задач является исследование как прямого, так и опосредованного воздействия устно-поэтических традиций не только на отдельные художественные произведения, но на все творчество писателя в целом. Это позволяет расширить представления о возможности творческого использования различных фольклорных сюжетов, мотивов и образов в произведениях разных *жанров*, разных *родов* литературы.

Лит.: *Азадовский М.К.* Литература и фольклор: Очерки и этюды. Л., 1938; *Лупанова И.П.* Русская народная сказка в творчестве русских писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959; *Мелриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов, 1980; *Леонова Т.Г.* Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. Томск, 1982; Русская литература и фольклор: (конец XIX в.). Л., 1987; *Аникин В.П.* Теория фольклора. М., 1996; *Джанумов С.А.* Традиции песенного и афористического фольклора в творчестве А.С.Пушкина. М., 1998. *С.А.Джанумов*

ФО́НИКА (греч. phonikos — звуковой, phone — звук) — звуковая организация художественной речи, а также отрасль *поэтики*, ее изучающая. Звуковой материал, которым располагает художественная речь, задан ей самим языком, он всегда ограничен (напр., в русском языке всего ок. 40 фонем), поэтому невольное повторение тех или иных звуковых явлений естественно происходит во всякой речи. Речь художественная упорядочивает эти повторения, используя их для эстетического воздействия. Упорядоченность частично канонизируется, превращаясь в твердые нормы (область стихосложения), частично остается более свободной (область Ф. в узком смысле слова — она же эвфония, инструментовка). В разных литературах и в разные эпохи внимание к фонической организации текста было различно (в русской поэзии — в 20 в. больше, чем в 19 в.), но всегда в поэзии проявлялось больше, чем в прозе (см. *Поэзия и проза*).

Основным элементом Ф. (эвфонии) является, т.о., звуковой повтор. Среди звуковых *повторов* различаются: а) по характеру звуков — *аллитерации* (повторы согласных) и *ассонансы* (повторы гласных); б) по количеству звуков –двойные, тройные и т.д. (А...А... и А...А...А...), простые и сложные (А...А... и АВС... АВС...), полные и неполные (АВС...АВС... и АВС... АС... ВС...); в) по расположению звуков в повторе (АВС...ВСА...АСВ... и пр.) — терминология не установлена; г) по расположению повторов в словах, в стихах и т.д. — *анафора* (А...–А...), *эпифора* (...А–...А), стык (...А–А...), кольцо (А...–...А) и их комбинации. Некоторые из этих повторов могут быть канонизированы и стать элементом стихосложения (аллитерация в анафоре стиха канонизирована в германском и тюркском *аллитерационном стихе*, сложная аллитерация с ассонансом в эпифоре стиха канонизирована в *рифме*).

Повторы превращаются в систему: а) подбором присутствующих в тексте звуков (обычно) или отсутствующих (см. *Липограмма*); б) расположением отобранных звуков по сходству (обычно) или по контрасту (в строках А.С.Пушкина «Пора, перо покоя просит, я девять песен написал» центральное слово «девять» контрастно выделяется на фоне аллитерации на «п»); в) сходством располагаемых звуков полным (аллитерация на «п», ассонанс на «у») или неполным (аллитерация на губные согласные, ассонанс на диффузные гласные).

Осмысление получающихся т.о. фонических систем — связь «звук и смысл» — происходит с различной степенью конкретности: а) *ономатопея* — имитация звуковых особенностей явлений действительности как подбором слов с однородными, близкими звуками («Знакомым шумом шорох их вершин…», Пушкин), так и прямым звукоподражанием (напр., лягушкам в басне А.П.Сумарокова «О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить»); б) «звуковой символизм» (так, для пушкинских строк «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829, небезразлично, что по данным психологии звук «у» независимо от смысла слов обычно воспринимается как «темный», «тяжелый», «грустный» и др.); в) звуковые ассоциации: аллитерирующие звуки напоминают о каком-то названном или неназванном «ключевом слове» (такова теория *анаграмм*, разработанная Ф.де Соссюром); пример: вторая строфа «Утеса» (1841) М.Ю.Лермонтова аллитерирована на слово «стоит» (или «утес»). К «звуковому символизму» и анаграмме близка своим звуковым и смысловым аспектом *паронимия*. Но и независимо от такого прямого осмысления сам факт наличия звуковых перекличек в стихе обогащает текст внутритекстовыми связями и тем делает его потенциально более художественно выразительным.

Лит.: *Брик О.* Звуковые повторы // Поэтика. Пг., 1919; *Артюшков А.* Стиховедение: Качественная фоника русского стиха. М., 1927; *Бернштейн С.* Опыт анализа «словесной инструментовки» // Поэтика. Л., 1929.

Вып. 5; *Брюсов В.* Звукопись Пушкина // Он же. Избр. соч. М., 1955. Т. 2.; *Шенгели Г.* Техника стиха. М., 1960; *Гончаров Б.П.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973; *Журавлёв А.П.* Звук и смысл. М., 1981; *Тимофеев Л.И.* Слово в стихе. М., 1982. *М.Л.Гаспаров*

ФО́РМА И СОДЕРЖА́НИЕ литературы — основополагающие литературоведческие понятия, обобщающие в себе представления о внешней и внутренней сторонах литературного произведения и опирающиеся при этом на философские категории формы (Ф.) и содержания (С.). При оперировании понятиями «Ф.» и «С.» в литературе необходимо, во-первых, иметь в виду, что речь идет о научных абстракциях, что реально Ф. и С. нерасчленимы, ибо Ф. есть не что иное, как С. в его непосредственно воспринимаемом бытии, а С. есть не что иное, как внутренний смысл данной Ф. Отдельные стороны, уровни и элементы литературного произведения, имеющие формальный характер (*стиль*, *жанр*, *композиция*, речь художественная, *ритм*), содержательный (*тема*, *фабула*, *конфликт*, *характеры* и обстоятельства, идея художественная, тенденция) или содержательно-формальный (*сюжет*), выступают и как единые, целостные реальности Ф. и С. (Существуют и иные отнесения элементов произведения к категориям Ф. и С.) Во-вторых, понятия Ф. и С., как предельно обобщенные, философские понятия, следует с большой осторожностью употреблять при анализе конкретно-индивидуальных явлений, особенно — художественного произведения, уникального по своей сути, принципиально неповторимого в своем содержательно-формальном единстве и в высшей степени значимого именно в этой неповторимости. Поэтому общефилософские положения о первичности С. и вторичности Ф., об отставании Ф., о противоречиях между С. и Ф. не могут выступать в качестве обязательного критерия при исследовании отдельного произведения и тем более его элементов. Простого перенесения общефилософских понятий в науку о литературе не допускает специфичность соотношения Ф. и С. в искусстве и литературе, которая составляет необходимейшее условие самого бытия художественного произведения — органическое соответствие, гармония Ф. и С.; произведение, не обладающее такой гармонией, в той или иной мере теряет в своей художественности — основном качестве искусства. Вместе с тем понятия «первичности» С., «отставания» Ф., «дисгармонии» и «противоречий» Ф. и С. применимы при изучении как творческого пути отдельного писателя, так и целых эпох и периодов литературного развития, в первую очередь, переходных и переломных. При исследовании периода 18 — начала 19 в. в русской литературе, когда переход от *Средневековья* к Новому времени сопровождался глубочайшими изменениями в самом составе и характере С. литературы (освоение конкретно-исторической реальности, воссоздание поведения и сознания человеческой индивидуальности, переход от стихийного выражения идей к художественному самосознанию и др.). В литературе этого времени вполне очевидно отставание Ф. от С., их дисгармоничность, подчас свойственные даже вершинным явлениям эпохи — творчеству Д.И.Фонвизина, Г.Р.Державина. Читая Державина, А.С.Пушкин заметил в письме А.А.Дельвигу в июне 1825: «Кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника». Иначе говоря, державинской поэзии присуща «недовоплощенность» уже открытого ею С., которое воплотилось действительно лишь в пушкинскую эпоху. Конечно, эта «недовоплощенность» может быть понята не при изолированном анализе державинской поэзии, а только в исторической перспективе литературного развития.

Разграничение понятий Ф. и С. литературы было произведено лишь в 18 — начале 19 в., прежде всего в немецкой классической эстетике (с особенной ясностью у Гегеля, который ввел и саму категорию С.). Оно было огромным шагом вперед в истолковании природы литературы, но в то же время таило в себе опасность разрыва Ф. и С. Для литературоведения 19 в. характерно сосредоточение (подчас исключительно) на проблемах С.; в 20 в. как своего рода реакция складывается, напротив, формальный подход к литературе, хотя широко распространен и изолированный анализ С. Однако в силу присущего литературе специфического единства Ф. и С. обе эти стороны невозможно понять на путях изолированного изучения. Если исследователь пытается анализировать С. в его отдельности, то оно как бы ускользает от него, и вместо С. он характеризует предмет литературы, т.е. освоенную в ней действительность. Ибо предмет литературы становится ее С. лишь в границах и плоти художественной Ф. Отвлекаясь от Ф., можно получить лишь простое сообщение о событии (явлении, переживании), не имеющее собственного художественного значения. При изолированном же изучении Ф. исследователь неизбежно начинает анализировать не Ф. как таковую, а материал литературы, т.е. прежде всего язык, человеческую речь, ибо отвлечение от С. превращает литературную Ф. в простой факт речи; такое отвлечение — необходимое условие работы языковеда, стилиста, логика, использующих литературное произведение для специфических целей.

Ф. литературы может действительно изучаться лишь как всецело содержательная Ф., а С. — только как художественно сформированное С. Литературоведу нередко приходится сосредоточивать основной внимание либо на С., либо на Ф., но его усилия будут плодотворны лишь при том условии, если он не будет упускать из виду соотношение, взаимодействие, единство Ф. и С. При этом даже вполне верное общее понимание природы такого единства само по себе еще не гарантирует плодотворности исследования; исследователь должен постоянно учитывать широкий круг более конкретных моментов. Несомненно, что Ф. существует лишь как Ф. данного С. Однако одновременно определенной реальностью обладает и Ф. «вообще», в т.ч. роды, жанры, стили, типы композиции и художественной речи. Разумеется, жанр или тип художественной речи не существуют как самостоятельные феномены, но воплощены в совокупности отдельных индивидуальных произведений. В подлинном литературном произведении эти и другие «готовые» стороны и компоненты Ф. преобразуются, обновляются, приобретают неповторимый характер (художественное произведение уникально в жанровом, стилевом и прочих «формальных» отношениях). И все же писатель, как правило, избирает для своего творчества уже существующие в литературе жанр, тип речи, стилевую тенденцию. Т.о., в любом произведении есть существенные черты и элементы Ф., присущие литературе вообще или литературе данного региона, народа, эпохи, направления. Притом, взятые в «готовом» виде, формальные моменты сами по себе обладают определенной содержательностью. Избирая тот или иной жанр (*поэма*, *роман*, *трагедия*, даже

сонет), писатель тем самым присваивает не только «готовую» конструкцию, но и определенный «готовый смысл» (конечно, самый общий). Это относится и к любому моменту Ф. Отсюда следует, что известное философское положение о «переходе С. в Ф.» (и наоборот) имеет не только логический, но и исторический, генетический смысл. То, что выступает сегодня как всеобщая Ф. литературы, когда-то было С. Так, многие черты жанров при рождении не выступали как момент Ф. — они стали собственно формальным явлением, лишь «отстоявшись» в процессе многократного повторения. Появившаяся в начале итальянского *Возрождения* новелла выступала не как проявление определенного жанра, но именно как некая «новость» (ит. novella означает «новость»), сообщение о вызывающем живой интерес событии. Разумеется, она обладала определенными формальными чертами, но ее сюжетная острота и динамичность, ее лаконизм, образная простота и другие свойства еще не выступали как жанровые и, шире, собственно формальные черты; они еще как бы не отделились от С. Лишь позднее — особенно после «Декамерона» (1350–53) Дж.Боккаччо — новелла предстала в качестве жанровой Ф. как таковой.

Вместе с тем и исторически «готовая» Ф. переходит в С. Так, если писатель избрал Ф. новеллы, скрытая в этой Ф. содержательность входит в его произведение. В этом с очевидностью выражается относительная самостоятельность литературной Ф., на которую и опирается, абсолютизируя ее, т.наз. формализм в литературоведении (см. *Формальная школа*). Столь же несомненна и относительная самостоятельность С., несущего в себе нравственные, философские, социально-исторические идеи. Однако суть произведения заключена не в С. и не в Ф., а в той специфической реальности, которую представляет собой художественное единство Ф. и С. К любому подлинно художественному произведению применимо суждение Л.Н.Толстого, высказанное по поводу романа «Анна Каренина»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала» (Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 62. С. 268). В таком сотворенном художником организме его гений всецело проникает в освоенную действительность, а она пронизывает собой творческое «я» художника; «все во мне и я во всем» — если воспользоваться формулой Ф.И.Тютчева («Тени сизые смесились...», 1836). Художник получает возможность говорить на языке жизни, а жизнь — на языке художника, голоса действительности и искусства сливаются воедино. Это отнюдь не означает, что Ф. и С. как таковые «уничтожаются», теряют свою предметность; и то и другое невозможно создать «из ничего»; как в С., так и в Ф. закреплены и ощутимо присутствуют источники и средства их формирования. Романы Ф.М.Достоевского немыслимы без глубочайших идейных исканий их героев, а драмы А.Н.Островского — без массы бытовых подробностей. Однако эти моменты С. выступают как совершенно необходимое, но все же средство, «материал» для создания собственно художественной реальности. То же следует сказать и о Ф. как таковой, напр., о внутренней диалогичности речи героев Достоевского или о тончайшей характерности реплик героев Островского: они также суть ощутимые средства выражения художественной цельности, а не самоценные «конструкции». Художественный «смысл» произведения — не мысль и не система мыслей, хотя реальность произведения всецело проникнута мыслью художника. Специфичность художественного «смысла» как раз и состоит, в частности, в преодолении односторонности мышления, его неизбежного отвлечения от живой жизни. В подлинном художественном творении жизнь как бы сама себя осознает, повинуясь творческой воле художника, которая затем передается воспринимающему; для воплощения этой творческой воли и необходимо создание органического единства С. и Ф.

Лит.: *Григорьев М.С.* Форма и содержание литературно-художественного произведения. М., 1929; *Виноградов И.И.* Проблемы содержания и формы литературного произведения. М., 1958; *Гачев Г.Д., Кожинов В.В.* Содержательность литературных форм // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. [Кн. 2]; *Гачев Г.Д.* Содержательность художественной формы. М., 1968; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. М., 1968–74. Т. 1–4.; *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Walzel O.* Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Potsdam, 1923. *В.В.Кожинов*

ФОРМА́ЛЬНАЯ ШКО́ЛА — направление в русской поэтике 1910–20-х, руководствовавшееся «формальным методом» в исследованиях литературы; одна из разновидностей «формализма» в эстетике, искусствознании и *литературоведении*. Как «школу», т.е. в определенных социокультурных условиях возникшую, развивавшуюся и затем исчерпавшую себя тенденцию научной мысли (примерно между 1916 и 1928), Ф.ш. целесообразно отличать, с одной стороны, от понятия «формализм», с другой — от понятия «формалистическая парадигма». По сравнению с другими направлениями в искусствознании, философской эстетике и *литературной критике* конца 19 — начала 20 в., выдвигавшими принцип формы в искусстве как главенствующий и автономный, Ф.ш. есть специфически российское явление; как такое оно впоследствии и было «экспортировано» на Запад, составив важный ингредиент западного *структурализма* (отличавшегося в некоторых пунктах от советского) и от *постструктурализма* 1960-х и позднее. По сравнению с «формалистической парадигмой» 20 в., т.е. с определенным, воспроизводившимся в разное время и в разных странах типом мышления во всех областях культуры — от эстетики до политики, Ф.ш. обладает, во-первых, хронологическим приоритетом, во-вторых — свойством более или менее осознанного образца. Нигде отталкивание от идеалистической классики и связанной с нею христианско-гуманистической традиции в искусстве и в общественном сознании — фронтальный и неоднозначный поворот к «дегуманизации» культуры, «распинанию» образа человека, «смерти субъекта» и методическому «сциентизму» в гуманитарных науках вплоть до наших дней — не носило такой радикальный, но и такой исторически выстраданный, «интеллигентский» характер, как в Ф.ш. (особенно в первые пореволюционные годы «крушения гуманизма» и «гибели всего»). В этом отношении Ф.ш. не только принадлежит прошлому отечественной и общеевропейской науки (филологии): само это конкретно-историческое прошлое обозначает «смену парадигмы» в европейской культуре в «вековое десятилетие» (Е.Замятин) 1914–23, одним из порождений которой и нужно рассматривать Ф.ш.

Ф.ш. не есть «школа» в академическом западном смысле слова; в самой попытке создать науку о литературе

она в гораздо большей степени питалась вне- и даже антинаучными импульсами, что резко отличало ее от западного «формализма». Ядром и душою Ф.ш. был петроградский *ОПОЯЗ* — содружество молодых филологов, возникшее на занятиях пушкинского семинара проф. С.А.Венгерова; основой группы стала «ревтройка» (как они в шутку называли себя между собою): В.Б.Шкловский, Б.М.Эйхенбаум, Ю.Н.Тынянов. Другим институциональным очагом Ф.ш. был Государственный институт истории искусств, сотрудники которого — В.М.Жирмунский, В.В.Виноградов, Б.В.Томашевский, С.И.Бернштейн, Б.М.Энгельгардт и др. — развивая, каждый по-своему, общие для Ф.ш. установки, тем не менее не разделяли слишком радикальных провозглашений ОПОЯЗа. К Ф.ш. относятся также члены *Московского лингвистического кружка*, в особенности Р.О.Якобсон и Г.О.Винокур. Диапазон эстетических, теоретических и иных предпочтений и авторитетов, на которые опирались представители Ф.ш., весьма широк: от *футуризма* в поэзии до философского формализма Г.Г.Шпета; от провоцирующего обесценивания этико-познавательных (содержательных) элементов художественной «конструкции» и культа «самовитого» слова и самоценного «приема» в искусстве до полного переворачивания (переакцентуации) исходных тезисов, когда искусство, в духе идей *ЛЕФа*, лишалось всякой самостоятельной ценности и ставилось на службу общественного «производства» и идеологических задач дня. Сторонников Ф.ш. объединяло убеждение, в соответствии с которым ни философская эстетика («гейст немцев»), ни традиционная история литературы не дают подхода к «поэтическому языку», к «литературности» литературы. В этом решающем пункте научно-теоретическая проблематика Ф.ш. связана одновременно и с проблемной констелляцией гуманитарных дисциплин (в частности, филологических) в общекультурном горизонте конца 19 — начала 20 в., и с современной ситуацией в гуманитарии.

История Ф.ш. распадается на три этапа. В первый, основополагающий, период (между 1916 и 1920) с особой интенсивностью вырабатываются основные принципы и установки «формального метода»; это время, когда были написаны программные работы «Искусство как прием» (1917) Шкловского и «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) Эйхенбаума, в которых попытка обосновать специфику художественной формы и нетождественность «поэтического языка» языку «практическому» фактически вела, несмотря на отдельные ценные наблюдения и продуктивность постановки вопросов, к своего рода «деконструкции» (как сказали бы сегодня) и формы, и содержания словесно-художественного творчества, в пределе — к утопической мифологеме «поэтического языка», подчеркнуто-цинично противопоставленного нравственно-практическим ценностям и, в известной мере, «смыслу» вообще. Дело не в том, что этот период был недолгим и что многие даже внутри Ф.ш. совсем не склонны были разделять крайние утверждения ее инициаторов; гораздо существеннее то, что как раз «крайности» Ф.ш. заключали в себе, с одной стороны, эвристический, по выражению Достоевского, «запрос на идею», с другой — странную, на первый взгляд, методическую беспомощность в решении проблем «метода» и сугубый догматизм в попытке преодолеть догмагические установки традиции (как в истории литературы, так и в русском «интеллигентском» сознании). На втором этапе истории Ф.ш. (1920–21) начинается процесс модификации и смягчения формалистических крайностей (при сохранении исходных презумпций и установок), дифференциации позиций между различными участниками; самым важным признаком и в своем роде симптомом в этот период является переход от манифестов и шокирующих заявок к академическим исследованиям. Третий этап (1922–24) отмечен еще большим «разакадемичиванием» Ф.ш., своего рода экспансией «формального метода» на разнообразнейший материал русской литературы 19 в., при частичном возвращении к традиционным психологически-биографическим методам (Эйхенбаум) и отказе от крайностей (но также от методической принципиальности) исходных основных установок (Жирмунский, Виноградов).

«Формальный метод умер», — писал Томашевский в статье «Вместо некролога» (Современная литература. Л., 1925. С. 144), — наблюдение «изнутри», которое наряду со многими другими симптомами и признаками, адекватно фиксирует связь научно-теоретических «гипотез» Ф.ш. с социокультурным контекстом; эта связь была источником возникновения и движения Ф.ш.; но она же оказалась и неким тормозом, внутренним пределом развития. Представление о том, что это развитие было внешним образом заблокировано, — позднейшая аберрация и модернизация (как и представление о «золотых 20-х годах»). Более того, история рецепции русской формальной школы (сначала на Западе в 1940–50-е, а с 1960-х в СССР и по-новому — на Западе) воспроизводит все стадии развития Ф.ш.

Лит.: *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978; *Эрлих В.* Русский формализм: История и теория. СПб., 1996; *Aage A.* Hansen-Löve. Der russische Formalismus. Wien, 1978; *Steiner P.* Russian formalism: A metapoetics. Ithaca; L., 1984. Aucouturier M. Le formalism russe. P., 1994.

В.Л.Махлин

«ФОРМИ́СТЫ» — группа парижских поэтов первой волны русской эмиграции, в своем творчестве искавшая альтернативу одновременно канонам *«парижской ноты»* Г.Адамовича и *«Перекрестка»* В.Ходасевича, наиболее близкая эстетике *«Кочевья»*, но не разделявшая ее полностью. Идея создания группы принадлежит Анне Присмановой и ее мужу Александру Гингеру. В группу входил также В.Корвин-Пиотровский, стилистически имевший с основателями мало общего. В широком смысле иногда «Ф.» называют всю группу «Кочевье», куда одно время входили Гингер и Присманова. П.Куве характеризует группу как непримиримых оппонентов воскресеньям Д.С.Мережковского и З.Н.Гиппиус (Couvée P. Introduction // Присманова А. Собр. соч. The Hague, 1990. С. XVI). Сведения о группе весьма скудны и противоречивы. Официальных мероприятий «Ф.» не проводили, манифеста не публиковали, письменной истории не имеют, и память о них сохранилась лишь в воспоминаниях современников. Неизвестен точно даже год основания группы. Ю.Терапиано говорит о намерении создать группу «Ф.» после первой мировой войны: «В первые годы после войны, вместе с Корвин-Пиотровским, они (Гингер и Присманова) провозгласили себя «формистами» и собирались опубликовать идеологию «формизма», но «формизм» так и остался без теоретического обоснования, и мало-помалу их группа совсем распалась» (Терпиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 235).

«Ф.» принципиально отказались писать стихи, иллюстрирующие эмоции и факты. Видимо, поэтому критики отмечали в их творчестве «рассудочность» в соседстве с «органической витиеватостью» (Бахрах А. Семеро в поисках своего «я» // Новоселье. 1950. № 42/44. С. 217). По мнению Адамовича, «у Присмановой было сознание того, что стихи возникают из слов, а не из эмоций... Внешне это трудная поэзия вследствие отказа от условно-поэтических, красивых слов» (Из выступления Адамовича на вечере памяти Присмановой 16 декабря 1961 г.; микропленка в архиве автора). Если Присманова склонна к семантическим перестановкам и отличается любовью к игре слов, то Корвин-Пиотровский нарочито классичен, словарь его близок пушкинскому, он не стеснялся вводить в свои поэмы целые пушкинские строки. Стихи Гингера изобилуют редко употребимыми словами, *архаизмами*. В метрике Ф. придерживались классической *просодии* и экспериментов не ставили.

Лит.: *Чагин А.* «Насквозь мужественный мир» Александра Гингера // Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1995. Т. 4.

К.О.Рагозина

ФОСП (Федерация объединений советских писателей) образована 27 декабря 1926 на учредительном собрании, созванном *ВАПП*, *ВОКП* и ВСП (*Всероссийский союз писателей*). Основная задача организации — объединение «всех пролетарских и подлинно-революционных сил литературы» и создание общей платформы на основе «совместного участия в классовой борьбе на литературном фронте, искоренения капитулянтских и комчванских настроений, обмена теоретическим и творческим опытом совместных издательских выступлений повышения квалификации молодняка» (Литературные манифесты, 288). Высшим руководящим органом был Совет федерации. Организации, входившие в ФОСП, сохраняли автономность в литературно-идеологической и творческой областях. Позже, 8 ноября 1927, декларацию «От федерации» подписали Ассоциация работников левого фронта искусств (*ЛЕФ*), «*Перевал*», «*Кузница*», группа конструктивистов. Отмечая, что «живая дискуссия и взаимная критика являются столь же необходимой предпосылкой жизненности работы федерации», ее члены обязывались следить за тем, чтобы «принципиальная борьба не вырождалась в травлю отдельных писателей и писательских групп» (Там же. С. 290). ФОСП принадлежали издательство «Федерация» и «Литературная газета» (в период 1929–32).

Лит.: Литературные манифесты: (От символизма к Октябрю). М., 1929.

В.Н.Терёхина

«ФОСФОРИ́СТЫ» (швед. Phosphoristen) — группа шведских писателей-романтиков во главе с П.Д.А.Аттербумом (1790–1855), объединившихся в 1807 в Упсале в союз «Друзья музам», вскоре переименованный в «Союз Авроры». Издавали журнал «Полифем» (1810–12), направленный против академизма в искусстве. При участии Аттербума выходил ежемесячный публицистический журнал «Фосфорос» (1810–24), давший название кружку. Среди наиболее известных «Ф.» — В.Ф.Пальмблад, Л.Хаммаршельд, С.Ф.Дальгрен. Главное произведение Аттербума, испытывавшее сильное влияние немецкого романтизма, — основанная на переработке фольклора мистико-романтическая драма «Остров блаженства» (1824–27).

А.Н.

ФРАГМЕ́НТ (лат. fragmentum — обломок, кусок) — произведение, имеющее признаки неполноты или незавершенности. К Ф. относятся: 1) произведения, сохранившиеся частично. Многие памятники древней и средневековой литературы дошли до нас во Ф., степень сохранности которых сильно варьируется (многие тексты древнегреческих авторов известны лишь по обрывкам фраз; в рукописи «Песни о Хильдебранте» (ок. 800) — древнейшего памятника немецкой литературы, не хватает последней страницы с концовкой, которая восстанавливается по другим изложениям того же сюжета); 2) произведения, не завершенные авторами. Многие из таких Ф., несмотря на отсутствие концовки, пользуются огромной читательской популярностью (романы «Человек без свойств», 1930–43, Р.Музиля, «Признания авантюриста Феликса Круля», 1954, Т.Манна, «Театральный роман», 1936–37, М.А.Булгакова); 3) произведения, изначально задуманные авторами как Ф. Идея Ф. как самостоятельной литературной формы возникает в 18 в. вместе с предромантическим вкусом к эстетической незавершенности (мода на руины, развалины; осознание самостоятельной художественной ценности фрагментов античной поэзии). Ф. отвечал потребности в новых свободных формах лирической выразительности. Уже на рубеже 17 и 18 вв. английская поэтесса Энн Финч (графиня Уинчилси) называет ряд своих стихотворений «Ф.»; в эпоху *романтизма* широкое распространение приобретает не только Ф. как жанровое определение («Ф.» *иенских романтиков*; «Ф.» С.Т.Колриджа «Кубла Хан», 1798; поэма Дж.Байрона «Гяур», 1813, определенная автором как «фрагмент турецкой повести»; «Драматические фрагменты» Барри Корнуолла, 1821–32; «отрывок» А.С.Пушкина «Осень», 1833), но и фрагментарность как композиционный принцип (примененный в поэмах Байрона и его многочисленных подражателей), предполагающий пунктирное, прерывистое движение сюжета и недосказанность. Особую разновидность Ф. представляют «Ф.» иенских романтиков («Критические фрагменты», 1797, Ф.Шлегеля; «Цветочная пыльца», 1798, Новалиса): будучи внешне законченными *афоризмами*, они мыслились как подготовительная форма («Несовершенное в виде фрагмента терпимо — значит, эту форму выражения можно рекомендовать тому, кто еще не вполне созрел» — Novalis. Schriften. Stuttgart, 1960. Bd 2. S. 595) и переходная стадия на пути к некой универсальной книге, которая так и не была написана ни Новалисом, ни Ф. Шлегелем. В России на становление Ф. как особого лирического жанра большое влияние оказала публикация в 1819 А.де Латушем стихотворений А.Шенье, включавшая Ф. его незаконченных *идиллий* и *элегий* (к форме этих Ф., осознанных как самостоятельные произведения, восходят элегические и антологические отрывки А.С.Пушкина 1820-х: «Дионея», «Гроб юноши», «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...»).

Сознательное обращение к форме Ф. в литературе второй половины 19–20 в. нередко связано с проникновением в высокую литературу маргинальных бытовых жанров: *дневника*, «записной книжки», *черновика* («Фрагменты интимного дневника», 1883–84, А.Ф.Амьеля; книга Ю.К.Олеши «Ни дня без строчки», 1956, представляющая собой цикл Ф. из записной книжки писателя). Во второй половине 20 в. особое пристрастие к Ф. и фрагментарности как художественному принципу обнаруживает *постмодернизм* с его идеей «децентрированного

мира», «предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов» (Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 205). Эффект фрагментарности в литературе постмодернизма достигается элиминацией объединяющего текст авторского сознания, отказом от последовательной повествовательной стратегии в пользу *коллажа* и *пастиша*.

Лит.: *Сандомирская В.Б.* «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9; *Meckel Ch.* Über das Fragmentarische. Mainz, 1978; *Cauquelin A.* Court traité du fragment. P., 1986. *А.Е.Махов*

ФРА́НКФУРТСКАЯ ШКО́ЛА (нем. Frankfurter Schule) — условное обозначение научно-философского направления, представленного группой философов, социологов, психологов, объединившихся в начале 1930-х вокруг Франкфуртского института социальных исследований. В разное время и с разной степенью вовлеченности в поле притяжения франкфуртской «галактики» находились и находятся М.Хоркхаймер (1895–1973), Т.В.Адорно (1903–69), Э.Фромм (1900–80), Г.Маркузе (1898–1979), Ю.Хабермас (р. 1929), А.Шмидт (р. 1930), П.Бюргер (р. 1936). Традиционно к «отцам-основателям» Ф.ш. причисляются Хоркхаймер, Адорно и Маркузе, в свое время испытавшие влияние «философии жизни» в лице А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, А.Бергсона, В.Дильтея, Г.Зиммеля, и в особенности гегельянства и марксизма, главным интерпретатором которого для них явился Г.Лукач. «Франкфуртцев» (при всем различии индивидуальных теоретических позиций) объединяло ярко выраженное антицивилизаторское, антисциентистское, леворадикальное умонастроение, непримиримо оппозиционное «статусу кво» «позднебуржуазной» реальности. «Тайну и исток» комплекса социально-философских и эстетических идей «франкфуртцев» составляет «критическая теория», принципы которой впервые были сформулированы в книге Хоркхаймера «Традиционная и критическая теория» (1937). «Критическая теория», провозглашающая человека мерилом всех вещей, ориентируется на радикальный разрыв с буржуазной реальностью и утверждение новой реальности, устраняющей противоречие между индивидуальным и всеобщим, целиком, т.о., разделяя старую марксистскую утопию. Эта «гармонизирующая интенция» — краеугольный камень всех философских и эстетических рассуждений и поисков «франкфуртцев», особенно в первое после второй мировой войны двадцатилетие.

Этими исходными «установками» объясняется интерес и симпатия «франкфуртцев» к искусству, способному стать реальным духовно-культурным противовесом буржуазному истеблишменту — искусству «неуютному», тревожащему, будоражащему. В наиболее концентрированной форме отношение Ф.ш. к искусству (в т.ч. и к литературе) выражено в работах Адорно, посвященных общим эстетическим проблемам и специальным литературоведческим изысканиям (прежде всего «Заметки о литературе», 1966–69 и «Эстетическая теория», 1970). Реалистическое, жизнеподобное искусство, в представлении Адорно, объективно оправдывает и тем самым утверждает существующую буржуазную действительность, «дублируя» ее. Поэтому лишь искусство авангарда, в особенности те его произведения, которые основаны на принципе деформации привычных, «развлекающих» и «успокаивающих» обывателя форм, способно выступить в роли подлинного отрицателя существующего миропорядка. Наиболее адекватным выразителем этой тенденции, по мысли Адорно, является С.Беккет. В «Эстетической теории», последней большой работе Адорно, завершить которую помешала смерть, он пытается пролить свет на парадоксальную природу искусства вообще (а не только авангардистского), утверждающего себя лишь в процессе сознательного саморазрушения и обретающего возрождение в очищающем пламени отрицания, сомнения и вечного поиска нового (тем самым Адорно опровергает свой прежний тезис о «невозможности искусства после Освенцима»).

Если Адорно дает искусству «шанс на выживание», то Маркузе (обретший особую популярность у «новых левых» в конце 1960-х), работы которого своей «телесностью» и «биопсихичностью», ориентированностью на внутреннюю, «ночную» жизнь личности, существенно отличаются от несколько абстрактного подхода Адорно, как бы подводит итог «балансированию» между грозящей искусству гибелью и его проблематичным выживанием (предмет, столь занимавший Адорно). Маркузе устраняет саму проблему соотношения искусства и действительности, утверждая слияние искусства с жизнью в русле сексуально-политической революции.

Видным представителем идеологии Ф.ш. в *литературоведении* является Бюргер, проделавший в последние десятилетия существенную теоретическую эволюцию. Традиционно относя свои методологические принципы к комплексу идей Ф.ш., ссылаясь на работы Адорно и Маркузе, называя себя «борцом с антагонистическим буржуазным обществом», в вопросах эстетики Бюргер проявляет ощутимый крен в сторону смягчения ортодоксального франкфуртского ригоризма. В работах «Теория авангарда» (1974), «Сообщение — восприятие — функция» (1979), «К критике идеалистической эстетики» (1983) и особенно «Проза модернизма» (1988) Бюргер, стремясь создать «критическую» литературоведческую теорию, которая оказывала бы практическое воздействие на общественное сознание, приходит к признанию относительности принципа отрицания в современном искусстве. Аналогичную «смену вех» (только в чисто философско-социологическом ракурсе) совершил и Хабермас, признанный преемник Хоркхаймера и Адорно, представитель «второго поколения» теоретиков Ф.ш., один из идеологов «новых левых». Трагическую безысходность протестов «франкфуртцев» «первого призыва» он «снимает» с поистине постмодернистской «расслабленностью», совершая очевидный дрейф в сторону веберовской социологии понимания, на место идеи «Великого Отказа» ставя принцип «коммуникативного поведения».

Лит.: *Михайлов А.В.* Концепция произведения искусства у Т.Адорно // О современной буржуазной эстетике: В 3 т. М., 1972. Т. 3; *Давыдов Ю.Н.* Эстетика нигилизма. М., 1975; *Он же.* Современные тенденции в эстетике ФРГ // Идеологические концепции художественного творчества в капиталистическом обществе. М., 1980; *Он же.* Критика науки и научности в «критической теории» Франкфуртской школы // Критика современных немарксистских концепций философии науки. М., 1987; Социальная философия Франкфуртской школы (Критические очерки). М., 1978; Die «Frankfurter Schule» im Lichte des Marxismus: Zur Kritik der Philosophie und Soziologie von Horkheimer, Adorno, Marcuse und Habermas. Berlin, 1971; *Grenz F.* Adornos Philosophie in Grundbegriffen: Auflösung einiger Deutungsprobleme. Fr./M., 1974; *Jablinski M.* Theodor W. Adorno. «Kritische Theorie» als Literatur- und Kunstkritik. Bonn, 1976; *Paetzold H.* Neomarxistische Ästhetik. Düsseldorf, 1974. Bd 2. *А.В.Дранов*

ФРА́ШКА (польск. fraszka) — небольшое стихотворное произведение, часто комического, шутливого, сатирического содержания, разновидность *эпиграммы*. Впервые в польской литературе этот жанр появляется в творчестве «отца польской литературы» Миколая Рея (1505–69), применявшего к нему, однако, иное жанровое наименование — «фиглики» (1562). Термин Ф. как обозначение жанра вводится в польскую поэзию в 1584 поэтом *Возрождения* Яном Кохановским (1530–84). Жанр Ф., обращающийся к комическим ситуациям и непритязательной языковой игре, пользовался большой популярностью и получил развитие в творчестве поэтов польского *барокко* (В.Потоцкий, А.Морштын), *романтизма* (А.Мицкевич), поэтов 20 в. (Ю.Тувим, К.Галчиньский и др.).

Лит.: Cztery wieki fraszki polskiej / Opr. J.Tuwim. Warszawa, 1936; 2-е изд. 1957; *Badecki K.* Polska satyra mieszczańska. Kraków, 1950.

В.В.Мочалова

ФРЕЙДИ́СТСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕ́ДЕНИЕ см. *Психоаналитическая критика*.

ФРОНТИ́Р (англ. frontier — граница) — западная граница территории США, которая осваивалась компактно проживавшими на ней жителями. В начале 18 в. Ф. проходил примерно в 100 километрах от Атлантического побережья, в дальнейшем постепенно перемещался на запад к Тихоокеанскому побережью. Завершение освоения Ф. относят к 1890-м. Ф. представлял своеобразное «пограничье», территорию между «цивилизацией» и «девственной природой». Для Ф. были характерны отсутствие законов, культ силы, авантюризм, суровые условия быта, столкновения с индейцами. Фенимор Купер взял эпиграфом к роману «Пионеры» (1823) строки из поэмы Дж.Полдинга «Лесной житель» (1818), в которой жители Ф. характеризуются как люди «самых разных привычек, нравов, эпох и местностей». Оказавшись вместе, они являют зрелище, исполненное таких контрастов, каких «не знала ни одна страна и ни один век». Граница вызвала к жизни социально-психологический тип первопроходца, пионера. Это способствовало формированию таких качеств, как свободолюбие, оптимизм, вера в свои силы, в перспективы быстрого обогащения. Фольклор Ф., поначалу бытовавший в устной форме, позднее проник на страницы периодических изданий. Он способствовал формированию существенных национальных особенностей литературы США: жанра *баллады*, приема устного рассказа, а также *местного колорита*. Среди комических персонажей фольклора доминировало несколько главных типов: доморощенный философ; янки, ловкий, изворотливый, продувная бестия; хвастун из пограничной глухомани; *менестрель*, белый, загримированный под черного, исполнитель негритянских мелодий, песен, шуток. Особой популярностью на Ф. пользовался хвастовской юмор, в основе которого — прием невероятных преувеличений, *гротеска*, *карикатуры*. Это наложило отпечаток на американский юмор, отличающийся резкостью ситуаций, построенных на контрасте, и абсурдностью преувеличений с ярко выраженным пародийным началом. Народная фантазия фронтирсменов вызвала к жизни ряд колоритных фольклорных персонажей, часто имевших реальные *прототипы*. Джим Бриджер, известный первопроходец и торговец мехами, сделался легендарным героем, великаном-охотником. Персонажем многих легенд, бытовавших среди лесорубов в районе Великих Озер, был Поль Беньян, гигант-лесоруб, совершивший немало сказочных деяний, сотворивший Большой каньон и Ниагарский водопад. Другой фольклорный персонаж Крокетт, любимый в Теннесси и Техасе, восходит к реальному лицу Дэви Крокетту. Легендарный Крокетт помогает охлажденному солнцу подняться над горизонтом, для чего смазывает медвежьим жиром земную ось; мощь былинного богатыря сочетается у него со знанием законов механики. Фронтирсмен Даниэл Бун (1734–1820), участник борьбы за освоение Дикого Запада, охотник, строитель дорог, воевавший с индейцами, и также ставший фольклорным героем, считается одним из прототипов образа Натти Бумпо в пенталогии Купера.

Тема Ф. представлена у многих писателей. Среди них М.Г.Ж.де Кревкер («Письма американского фермера», 1782); В.Ирвинг («Поездка в прерии», 1835; «Астория», 1836); Купер (пенталогия о Кожаном Чулке, 1823–41); О.Лонгстрит («Картинки Джорджии», 1835); Э.Эгглстон («Разъездной проповедник», 1874); Ф.Брет Гарт («Калифорнийские рассказы», 1857–71); Х.Миллер (сборники стихов «Тихоокеанские стихи», 1870; «Песни Сьерры», 1871; повесть «Жизнь среди Модоков», 1873; пьеса «Данита из Сьерры», 1877); Х.Гарленд («Главные проезжие дороги», 1891; автобиографическая тетралогия о Среднем западе, 1917–28); Э.У.Хоу («История провинциального города», 1883); Э.Л.Мастерс («Антология Спун-Ривер», 1915) и др. Характерной фигурой для эпохи освоения Запада был У.Уитмен (поэма «Пионеры, о пионеры», 1865, утверждающая «миф о Западе», славящая «юношей и дочерей Запада»). В книге «Налегке» (1872) Марк Твен органически воспринял поэтику фронтирского фольклора, самобытность его юмора. Тема Ф. получила яркое художественное воплощение в романах Уиллы Кэсер «О, пионеры!» (1913), «Песнь жаворонка» (1915), «Моя Антония» (1918), «Погибшая леди» (1923), запечатлевшая фермерскую утопию западной «границы», а также в романе С.Льюиса «Богоискатель» (1949).

Специфический материал, связанный с бытом Ф., — борьба ковбоев и шерифов с индейцами, — вызвал к жизни новую жанровую разновидность романа — *вестерны*, получившие широкое распространение в США. У истоков этой жанровой разновидности стоит Оуэн Уистер (1860–1938), автор романа «Виргинец» (1902). Активно работали в жанре вестерна также Нед Бантлайн («Скауты прерий», 1873), Зейн Грей, Л.Шорт. Позднее получили развитие вестерны, построенные на историческом материале: таков роман А.Б.Гатри «Путь на Запад» (1949) о переходе каравана переселенцев из Миссури в Орегон в 1846. Некоторые романы о Ф. послужили основой сценариев для Голливуда, где сложился жанр кинематографического вестерна, темой которого было освоение Дикого Запада. Его истоком считается фильм Э.С.Портера «Большое ограбление поезда» (1903).

Лит.: *Карцева Е.* Вестерн. Эволюция жанра. М., 1976; *Ващенко А.В.* Литература Дальнего Запада // Проблемы становления американской литературы М., 1981; *Саруханян А.П.* Проблема фронтира в американской литературе // Проблемы становления американской литературы. М., 1981; *Turner F.J.* The significance of Frontier // In search of America. N.Y., 1930; *Broatright M.* Folk laughter of the American Frontier. N.Y., 1950; *Stec Kmester K.* The Western hero in history and legend. Norman, 1965; *Fussel E.*

Frontier in American literature and the American West. N.Y., 1965; *Folson J.* The American Western novel. New Haven, 1966; *Allen W.* The urgent West. The American dream and the modern man. N.Y. 1969; *Slotkin R.* Regeneration through violence: The mythology of American frontier, 1600–1800. N.Y., 1973. *Б.А.Гиленсон*

ФРО́ТТОЛА (ит. frottola — шутка, выдумка) — малый стихотворный жанр итальянской литературы 14–15 вв., относящийся к поэзии *нелепицы* и имеющий фольклорные истоки. Представляет собой 6–8 строчные строфы с рифмовкой cdcdda, cdcddeea и *рефреном* (рифмовка abba, abab). Для Ф. как жанра словесной комики характерны бурлескное нанизывание бессвязных мыслей, игра словами и выражениями, за внешним алогизмом которых скрывались намеки на злобу дня. Среди обращавшихся к Ф. поэтов 14 в. — Ф.Саккетти, А.Ванноццо, Антонио да Феррара, Ф.Петрарка. Другое название Ф. — барцелетта. *Т.Ю.*

ФУТУРИ́ЗМ (лат. futurum — будущее) — одно из течений в искусстве авангарда 20 в. Наиболее полно реализован в формалистических экспериментах художников и поэтов Италии и России (1909–21), хотя последователи Ф. были в Испании (с 1910), Франции (с 1912), Германии (с 1913), Великобритании (с 1914), Португалии (с 1915), в славянских странах; в Нью-Йорке в 1915 выходил экспериментальный журнал «291», в Токио — «Футуристическая школа Японии», в Аргентине и Чили существовали группы ультраистов (см. *Ультраизм*), в Мексике — эстридентистов. Ф. провозгласил демонстративный разрыв с традициями: «Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом», — утверждал итальянский поэт Ф.Т.Маринетти (1876–1944) со страниц французской газеты «Фигаро» 20 февраля 1909 (Манифесты итальянского футуризма / Пер. В.Шершеневича. М., 1914. С. 7–8). Маринетти — признанный основатель Ф. Он выводил Ф. за пределы собственно художественного творчества — в сферу социальной жизни (с 1919 как сподвижник Б.Муссолини он провозглашал родственность Ф. и фашизма; см. его «Futurismo e fascismo», 1924).

В России первый манифест итальянского Ф. был переведен и опубликован в петербургской газете «Вечер» 8 марта 1909; благожелательный отклик появился в журнале «Вестник литературы» (1909. № 5). Эстетические идеи итальянских футуристов оказались созвучными поискам художников братьев Д. и Н.Бурлюков, М.Ф.Ларионова, Н.С.Гончаровой, А.Экстер, Н.Кульбина, М.В.Матюшина и др., став в 1908–10 предысторией русского Ф. Новый путь поэтического творчества был впервые указан в напечатанной в Петербурге в 1910 книжке «Садок Судей» (братья Бурлюки, В.Хлебников, В.Каменский, Е.Гуро). Осенью 1911 они вместе с В.Маяковским и Кручёных составили ядро литературного объединения «Гилея» (будущие кубофутуристы). Им принадлежит и самый хлесткий манифест «Пощечина общественному вкусу» (1912): «Прошлое тесно: Академия и Пушкин непонятнее иероглифов», и потому следует «бросить» Пушкина, Достоевского, Толстого «с Парохода современности», а вслед за ними и К.Бальмонта, В.Брюсова, Л.Андреева, М.Горького, А.Куприна, А.Блока, И.Бунина. Будетляне (неологизм Хлебникова) «приказывали» чтить «права» поэтов «на увеличение словаря в его объеме производными и произвольными словами (Словоновшество)»; они предсказывали «Новую Грядущую Красоту Самоценного (самовитного) Слова» (Русский футуризм, 41). История русского Ф. складывалась из взаимодействия и противоборства четырех основных группировок: 1) «Гилея» — с 1910 Московская школа «будетлян», или кубофутуристов (сборники «Дохлая луна», 1913; «Затычка», «Молоко кобылиц», «Рыкающий Парнас», все 1914); 2) Петербургская группа эгофутуристов (1911–16) — И.Северянин, Г.В.Иванов, И.В.Игнатьев, Грааль-Арельский (С.С.Петров), К.К.Олимпов, В.И.Гнедов, П.Широков; 3) «Мезонин поэзии» (1913) — группа московских эгофутуристов «умеренного крыла»: В.Г.Шершеневич, Хрисанф (Л.Зак), К.А.Большаков, Р.Ивнев, Б.А.Лавренев (их сборники — «Верниссаж», «Пир во время чумы», «Крематорий здравомыслия»); 4) «Центрифуга» (1913–16) (преемственная от петербургского эгофутуризма) — С.П.Бобров, И.А.Аксёнов, Б.Л.Пастернак, Н.Н.Асеев, Божидар (Б.П.Гордеев); их сборники — «Руконог» (1914), «Второй сборник Центрифуги» (1916), «Лирень» (Харьков, 1914–20).

Термин Ф. (точнее — эгофутуризм) применительно к русской поэзии впервые появился в 1911 в брошюре Северянина «Ручьи в лилиях. Поэзы» и в названии его сборника «Пролог «Эго-футуризм». В январе 1912 в редакции ряда газет была разослана программа «Академия эгофутуризма», где в качестве теоретических основ провозглашались Интуиция и Эгоизм; в том же году вышла брошюра «Эпилог «Эго-футуризм», отметившая уход из объединения Северянина. Главой эгофутуризма стал Игнатьев. Он организовал «Интуитивную ассоциацию», напечатал девять альманахов и ряд книг эгофутуристов, а также выпустил четыре номера газеты «Петербургский глашатай» (1912) (см. сборники «Орлы над пропастью», 1912; «Засахаре Кры», «Всегдатай», «Развороченные черепа», все — 1913). В 1913–16 продолжали выходить альманахи издательства «Очарованный странник» (десять выпусков). Дольше всех приверженность идеям «интуитивного индивидуализма» демонстрировал Олимпов.

Против гладкой певучести шуршащих шелком «поэз» петербургских эгофутуристов восстали московские «будетляне»-речетворцы. В своих декларациях они провозглашали «новые пути слова», оправдывая затрудненность эстетического восприятия: «Чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной»; поощрялось использование «полуслов и их причудливых хитрых сочетаний (заумный язык)» (Кручёных А., Хлебников В. Слово как таковое. М., 1913. С. 46). Союзниками поэтов выступали художники-авангардисты («Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи»), да и сами поэты — Д.Бурлюк, Кручёных, Маяковский, Гуро — были еще и художниками. Тяготение к кубизму было тесно связано с признанием канона «сдвинутой конструкции» (наложение объемов, кубов, треугольников друг на друга). Поэтика «сдвига» в литературном творчестве поощряла лексические, синтаксические, смысловые и звуковые «смещения», резко нарушавшие читательские ожидания (использование снижающих образов и даже вульгарных слов там, где традиция диктовала возвышенную лексику).

В подходе «будетлян» к словотворчеству обнаружились две тенденции: одна вела к самым крайним формам экспериментаторства (Бурлюк, Кручёных), другая — к преодолению Ф. (Маяковский, Каменский, Гуро). Однако и те

и другие опирались на Хлебникова, ведущего теоретика Ф. Он отказался от *силлабо-тонического стихосложения*, пересмотрел и пересоздал поэтическую фонетику, лексику, словообразование, морфологию, синтаксис, способы организации текста. Хлебников поддерживал устремления «будетлян» к преобразованию мира средствами поэтического языка, участвовал в их сборниках, где публиковались его поэма «И и Э» (1911–12), «музыкальная» проза «Зверинец» (1909), пьеса «Маркиза Дезэс» (1910, разговорный стих, оснащенный редкостными рифмами и словообразованиями) и др. В сборнике «Ряв!» (1914) и в «Изборнике стихов. 1907–1914» (1915) поэт наиболее близок к требованиям кубофутуристов — «подчеркнуть важное значение всех резкостей, несогласов (диссонансов) и чисто первобытной глупости», заменить сладкогласие горькогласием. В листовке «Декларация слова как такового» и в статье «Новые пути слова» (см. сборник трех поэтов — Кручёных, Хлебникова, Гуро «Трое». СПб., 1913). Кручёных вульгаризировал воспринятую у Хлебникова идею «заумного языка», истолковывая ее как индивидуальное творчество, лишенное общеобязательного смысла. В своих стихах он осуществил звуковую и графическую *заумь*. Поэтические откровения Хлебникова воспринял, откорректировал и приумножил Маяковский. Он широко вводил в поэзию язык улицы, различные звукоподражания, создавал с помощью приставок и суффиксов новые слова — понятные читателям и слушателям в отличие от «заумных» неологизмов Кручёных. В противоположность эстетизации Северянина, Маяковский, как и другие футуристы (Пастернак), добивался нужного ему эффекта — *остранения* изображаемого — путем деэстетизации («душу выржу»). В 1915 общим в критике стало мнение о конце Ф. В декабре вышел альманах «Взял. Барабан футуристов» со статьей Маяковского «Капля дегтя»: «Первую часть программы разрушения мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего» (Поэзия русского футуризма, 623). В октябрьской революции поэт увидел возможность осуществления своей главной задачи — с помощью стихов приближать будущее. Маяковский стал «комфутом» (коммунистом-футуристом); тем самым он резко разошелся с проектом жизнестроительного искусства, который обосновывал высокопочитаемый им Хлебников. К 1917 понимание искусства как программы жизни трансформировалось у Хлебникова в обобщенно-анархическую утопию мессианской роли поэтов: вместе с другими деятелями культуры они должны создать международное общество Председателей Земного Шара, призванных осуществить программу мировой гармонии в «надгосударстве звезды» («Воззвание Председателей Земного Шара», 1917). В период революционного переворота некоторые футуристы ощущали себя соучастниками событий и считали свое искусство «революцией мобилизованным и признанным».

После революции попытки продолжить Ф. были предприняты в Тифлисе: «заумь как обязательную форму воплощения искусства» утверждали члены группы *«41°»* — Кручёных, И.Зданевич, И.Терентьев. А на Дальнем Востоке вокруг журнала «Творчество» (Владивосток — Чита, 1920–21) объединились во главе с теоретиком Н.Чужаком — Д.Бурлюк, Асеев, С.Третьяков, П.Незнамов (П.В.Лежанкин), В.Силлов, С.Алымов, В.Март (В.Н.Матвеев). Они искали союза с революционной властью; вошли в *ЛЕФ*.

Лит.: *Поляков В.* Русский кубофутуризм: Книги и идеи. М., 1995; *Крусанов А.* Русский авангард: Боевое десятилетие: 1907–1932. СПб., 1996; *Кручёных А.* Наш выход: К истории русского футуризма. М., 1996; *Харджиев Н.* Статьи об авангарде. М., 1997. Т. 1–2; Поэзия русского футуризма / Сост. В.Н.Альфонсов, С.Р.Красицкий. СПб., 1999; Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н.Терёхина, А.П.Зименков. М., 1999; *Бобринская Е.А.* Футуризм. М., 2000; *Марков В.Ф.* История русского футуризма. СПб., 2000; Futurismo: Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo, 1909–1944. Firenze, 1980. Т. 1–4; The Futurist imagination: Word+Image in Italian futurism, painting, drawing, collage and free-word poetry. New Haven, 1983; *Calvesi M.* Der Futurismus: Kunst und Leben. Köln, 1987; Russian Futurism through its manifestoes, 1912–1928. Ithaca; L., 1988. *А.А.Ревякина*

«ФЬЮДЖИТИВИ́СТЫ» (англ. Fugitives) — группа литераторов и критиков, объединившихся вокруг журнала «Беглец» (The Fugitive. 1922–25). Их деятельность — первая фаза того методологически оформившегося направления англо-американской литературно-критической мысли, которое в дальнейшем получило название *«новая критика»*. В 1920-е «Ф.» стали собираться в Вандербилдском университете в г. Нэшвилл (штат Теннесси). Они оказали существенное влияние на пересмотр общей литературной теории в США и преподавание литературы в университетах и колледжах. Руководителями и наиболее активными членами этой группы были Джон Кроу Рэнсом, Аллен Тейт, Роберт Пенн Уоррен, Доналд Дэвидсон и позднее присоединившийся к ним Клинт Брукс. Среди других многочисленных имен наиболее заметны Эндрью Лайтл — романист, автор коротких *рассказов*, преподаватель истории письма, Мерилл Мур — психиатр из Бостона и автор *сонетов*, Уильям Эллиотт — педагог, Стэнли Джонсон — романист и администратор Вандербилдского университета. Благодаря деятельности «Ф.» американская южная литература вступила в период подъема после длительного застоя, вызванного поражением Юга в гражданской войне 1861–65.

На формирование группы «Ф.» оказала влияние активность поэтов США второго десятилетия 20 в. Появились многочисленные поэтические журналы. Волна интереса к поэзии получила новый толчок благодаря деятельности Эми Лоуэлл в Бостоне, в Гринвич Вилледж, в Чикаго и быстро распространилась до Сан-Франциско. Университетские поэты и критики хотели сохранить идеализированную патриархальную традицию южан. Они принялись за создание в своем воображении романтического идеала, базировавшегося на легенде об идиллическом Юге, законным выражением которого стала концепция «традиционального общества» (А.Тейт). Южные писатели объединились в Вандербилдском университете, чтобы создать свой печатный орган и выразить в нем свою программу. Идея создания журнала принадлежала Рэнсому. Название журнала «Беглец» во многом определило его эскапистский характер. «Ф.» стремились бежать и от современной им буржуазной цивилизации, проявившейся в насильственной индустриализации Юга, и от старого Юга, дискредитированного гражданской войной, и от изысканно-утонченной культуры *браминов*, ставших ревнителями викторианских вкусов.

В 1940-е «Ф.» создали более или менее однородную эстетическую теорию, получившую название по одноименной работе Рэнсома «Новая критика» (1941). Название сразу было принято в литературных кругах, оно уже носилось в воздухе с 1911, когда Дж.Спингарн опубликовал свою лекцию «Новая критика». Деятельность

«Ф.» была близка эстетическим концепциям Т.Э.Хьюма, Т.С.Элиота, А.Ричардса. К 1924 почти каждый из них выработал свою поэтическую теорию, соединить которые журнал на своих страницах, тем не менее, не сумел. К началу 1926 он прекратил свое существование, что знаменовало конец фьюджитивистского периода этой большой группы южных критиков. Однако «Ф.» еще не раз выступали как единая группа.

В 1928 одиннадцать «Ф.» создали книгу «Фьюджитивисты: антология стихов»; двенадцать поэтов и критиков стали участниками сборника «Я займу свою позицию» (1930); в 1936 к ним примкнул Брукс во втором аграрном выпуске «Кто владеет Америкой?». В 1956 около двадцати человек вновь собралось в Вандербилдском университете. В 1959 книга мемуаров вышла под названием «Встреча фьюджитивистов. Беседы в Вандербилде».

Лит.: *Цурганова Е.* История возникновения и основные идеи «неокритической школы» в США // Теории, школы, концепции: Художественный текст и контекст реальности. М., 1977; *Bradbury J.* The Fugitives: A critical account. New Haven, 1958; *Cowan L.* The Fugitive group: A literary history. Baton Rouge, 1959; *Pratt W.* The Fugitive poets. N.Y., 1965.

Е.А.Цурганова

ФЭ́НТЕЗИ (англ. fantasy) — вид фантастической литературы (или литературы о необычайном), основанной на сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет «логической» мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от *научной фантастики*, рациональному объяснению. Если в научной фантастике мы имеем дело с единой (центральной) научно обоснованной посылкой, то в Ф. фантастических допущений может быть сколько угодно: в этом особом мире все возможно — боги, демоны, добрые и злые волшебники, говорящие животные и предметы, мифологические и легендарные существа, таинственные двойники, привидения, вампиры, встреча человека с дьяволом. Предпосылки Ф. — в архаическом мифе и фольклорной волшебной сказке, в европейском *рыцарском романе* и героических песнях, и без опоры на этот пласт мировой культуры, куда следует отнести также творчество романтиков 19 в., оккультно-мистическую литературу второй половины 19 в. и начала 20 в., в полной мере Ф. понять нельзя. Герой Ф., сражаясь с чудовищами, встречающимися ему на пути, сталкиваясь с разнообразными препятствиями, напоминает героя мифа, выполняющего сакральный ритуал инициации, превращения ребенка во взрослого мужчину.

Миры Ф. лишены географической и временной конкретности — события происходят в условной реальности, «где-то и когда-то», чаще всего в параллельном мире, похожем отчасти на наш. Время в Ф. похоже на время мифологическое, развивающееся циклично — как и сам мир, последовательно проходящий этапы гармоничного и хаотического существования, перетекающие один в другой, образуя модель повторяющегося бытия. Важен для Ф. художественный опыт *Средневековья*, эстетика рыцарского романа, основанного на легендах и сказаниях цикла о приключениях короля Артура и рыцарей Круглого стола. Прошлое, жизнь в котором определялась, по мнению авторов Ф., рыцарским кодексом чести, возвышенными, благородными подвигами, идеализируется и ассоциируется со священным, божественным, будущее же — с уходом из мира волшебства, магии, со скучной, банальной повседневностью. Для Ф. важен и романтический принцип двоемирия, противопоставления мечты и реальности, а также романтический герой, как правило, одинокий, отверженный, в одиночку противостоящий выпадающим на его долю бесчисленным испытаниям. Герой обречен совершать Квест (от англ.Quest — «путь», «поиск»), представляющий собой не столько перемещение в пространстве с определенной целью, сколько путь в пространстве души в поисках себя и обретения внутренней гармонии. Как самостоятельное направление в фантастической литературе Ф. стала оформляться в конце 19 в. в творчестве У.Морриса. С 1888 по 1897 вышло семь его романов («История Дома Сынов Волка и всех кланов Чети», 1889; «Корни гор», 1889; «Повесть о Сверкающей Долине», 1891; «Лес за пределами мира», 1894; «Колодец на краю света», 1896; «Воды Дивных Островов», 1897, «Разлучающий поток», 1897), написанных под влиянием фантастических кельтских *саг*, средневековой литературы *видений*, рыцарского романа, английской готической литературы, прозы немецких романтиков, *литературной сказки*. Моррис создал основы того направления в фантастической литературе, которое в 20 в. получит название «героическая Ф.»; употребляются также названия «эпическая Ф.» и «литература меча и колдовства». Традиции Морриса продолжил лорд Э.Дансейни (1878–1957), вслед за которым к Ф. обратились Дж.Р.Р.Толкин и К.С.Льюис, соединившие кельтскую, скандинавскую, античную мифологии с легендами артуровского цикла.

В западном литературоведении исследование Ф. началось в 1970-е, тогда же вошел в употребление и термин. Предлагались различные подходы, среди них изучение Ф., исходя из характера фантастического в произведении: «высокая Ф.» — о произведениях, в которых перед читателем предстают полностью вымышленные миры; «низкая Ф.» — о произведениях, в которых сверхъестественное привносится в нашу реальность. Возможно также рассмотрение Ф. в соответствии с проблемно-тематическим принципом: «героическая Ф.», «готическая Ф.», «христианская», «оккультная». Наиболее распространена Ф. в литературах США и Великобритании. Причем «героическая Ф.», действие произведений которой разворачивается как в вымышленных мирах и иных измерениях (цикл Р.Говарда о приключениях Конана), так и на других планетах (марсианский цикл Э.Р.Берроуза); примерами могут служить также повести лорда Дансейни (Э.Планкетт) и трилогия Толкина «Властелин колец» (1954–55), романы У.Ле Гуин, А.Нортон, Р.Желязны. Обширна и «готическая Ф.» — в нее включают произведения М.Пика и С.Кинга, продолжающих традиции романтиков (Э.А.По, Н.Готорна) и неоромантиков (Р.Л.Стивенсона, Б.Стокера). Традиции «христианской Ф.» заложены в 19 в. Д.Макдоналдом и Ч.Кингсли, в 20 в. развиты Г.К.Честертоном, Ч.Уильямсом и К.С.Льюисом. «Оккультная Ф.» связана с именами Э.Дж.Бульвер-Литтона, Э.Блэквуда, А.Мейкена, А.Кроули, Д.Уитли, Х.Ф.Лавкрафта. Среди наиболее значительных мастеров Ф. в Германии 20 в. — Г.Эверс и М.Энде, в Австрии — Г.Мейринк, Г.Верфель, К.Т.Штробл. Много сделали для развития национальной традиции Ф. в Италии И.Кальвино, Т.Ландольфи, Д.Буцати, Г.Морселли. Интересна Ф. Восточной Европы, прежде всего Чехии (К.Михал) и Польши (А.Сапковский). Истоки Ф. стран Северной Европы — в творчестве Л.Холь-

берга и Х.К.Андерсена; в 20 в. в этом направлении работали Й.Йенсен, К.Бликсен (Дания), М.Сандемо (Норвегия), С.Лагерлёф, П.Лагерквист, С.Люндваль (Швеция). На развитие Ф. в Латинской Америке повлияла литература *магического реализма*, книги Х.Кироги, А.Бьой Касареса, Х.Арреолы, Х.Рульфо.

В России предпосылки Ф. возникают в первой трети 19 в. с появлением фантастических элементов и повестях и рассказах Н.Гоголя, А.Погорельского, А.Бестужева (Марлинского), О.Сомова, В.Одоевского. Эта линия была продолжена в начале 20 в. Л.Андреевым, А.Куприным, В.Брюсовым, позже — А.Грином. Особое место занимают в истории русской Ф. 1960-е, когда был опубликован (1966–67) роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита» и повесть А. и Б.Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965). Из современных авторов Ф. выделяются М.Успенский (трилогия о приключениях богатыря Жихаря, 1997–98), В.Крапивин с циклом сказочных повестей, С.Логинов (роман «Многорукий бог далайна», 1996). До недавнего времени литературу о невозможном, сверхъестественном относили то к юмористической, то к сатирической фантастике. Лишь в конце 20 в. стало возможным говорить о формировании отечественной Ф.

Кинофэнтези развивается с первых десятилетий 20 в. Начиналась она фильмами о Тарзане, Франкенштейне, Дракуле, ныне же фильмография Ф. насчитывает несколько тысяч позиций — это экранизация романов С.Кинга и Р.Говарда о Конане, новелл Э.А.По и Ч.Диккенса и ленты, снятые по оригинальным сценариям («Кошмар на улице Вязов», 1984–94). Предтечами Ф. в изобразительном искусстве называют П.Брейгеля-старшего, И.Босха, Д.Тернера, У.Блейка, *прерафаэлитов*. Существенен вклад в иллюстрирование Ф. художников 20 в.: М.Эрнста, С.Дали, Р.Магрита, М.Эшера. Активно работают художники, специализирующиеся в области Ф.: Ф.Фразетта, Б.Вальехо.

Лит.: *Чернышева Т.* Природа фантастики. Иркутск, 1984; *Ковтун Е.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999; *Manlove C.N.* Modern fantasy: Five studies. Cambridge, 1975; *Irwin W.R.* The game of the impossible: A rhetoric of fantasy. Urbana, 1976; *Attebery B.* The fantasy tradition in American literature: From Irving to Le Guin. Bloomington, 1980; *Jackson R.* Fantasy: The literature of subversion. L; N.Y., 1981; *Wolfe G.* Critical terms for science fiction and fantasy: A glossary and guide to scholarship. N.Y., 1986; *Risco A.* Literatura fantastica de lengua española. Madrid, 1987; *Attebery B.* Strategies of fantasy: The literature of subversion. Bloomington, 1992; *Manlove C.N.* Christian fantasy: From 1200 to the present. Notre Dame (In.), 1992; *Perret P.* The faces of fantasy. N.Y., 1996; St. James guide to fantasy writers / Ed. D.Pringle. N.Y., 1996; The Dark fantastic: Selected essays from the Ninth international conference on the fantastic in the arts / Ed. C.W.Sullivan III. Westport (Ct.), 1997.

В.Л.Гопман

Х

ХАРА́КТЕР (греч. character — черта, особенность) в литературе и искусстве — определенность *образа*: социальная, национальная, бытовая, психологическая. Если тип — это проявление общего в индивидуальном, то Х. — прежде всего индивидуальное. Термин «Х.» ввел в эстетику Аристотель, согласно которому «действие совершается действующими лицами, которые необходимо должны быть каковы-нибудь по характеру» (Поэтика. 1449b36). Лицо имеет Х., если обнаруживает в речах или поступках какой-то выбор. Х. должны быть хорошими, сообразными (для женщин мужество и сила несообразны), похожими (не уточняется, на кого) и последовательными. Философ считал, что для *трагедии* важно действие, а не Х., поскольку они «придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают <только> в результате действия» (1450 a18–20). Эпос в отношении Х. вариативен, может предпочитать страсти. Из двух гомеровских «поэм «Илиада» есть простая <эпопея> страстей, а «Одиссея» — сплетенная (ибо вся она из узнаваний) <эпопея> характеров» (1459 b12).

Противопоставление Х. и страстей оставалось принципиальным для теории трагедии и *комедии* вплоть до 19 в. Строгой логической обусловленности Х. персонажа потребовала критика *классицизма*. Ж.Шаплен писал: «Чтобы действие было правдоподобным, требуется многое: нужно правильно соблюдать время, место, условия, возраст, нравы и страсти; главное же нужно, чтобы всякий персонаж действовал согласно своему характеру, а злой, например, не имел добрых намерений» (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 279). Но следование теории приводило к статичности и схематизму, на что указал в своих записях 1830-х «Table-talk» А.С.Пушкин, противопоставив Х. персонажей Мольера («типы такой-то страсти, такого-то порока») и У.Шекспира («существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков») безоговорочно в пользу последнего.

Романтизм сделал ставку на самоценную человеческую личность. Принципиальна роль Х. в классическом *реализме*, установившем более последовательные причинно-следственные связи между Х. и обстоятельствами. Если ренессансные Х. бесконечно многообразны, но не наделены закономерным развитием — «развивается не столько герой, сколько автор» (Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 169), — то реалистический персонаж 19–20 вв. может быть весьма противоречив и непоследователен, но это закономерно обусловливается его Х. и ситуациями, в которых он оказывается. В литературе *модернизма*, выдвинувшей иные приоритеты, интерес к Х. заметно ослабевает. Показательно в этом смысле уже одно название романа Р.Музиля «Человек без свойств» (1930–43).

Лит.: *Драгомирецкая Н.* Характеры в художественной литературе // Проблемы теории литературы. М., 1958; *Бочаров С.Г.* Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962; *Гинзбург Л.* О литературном герое. Л., 1979; *Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. 2-е изд. М., 1989.

С.И.Кормилов

ХАРА́КТЕРЫ (греч. character — черта, особенность) — литературный жанр, ставший популярным в английской и французской литературах в 17 в. Восходит к сочинению древнегреческого философа и естествоиспытателя Теофраста «Характеры» (ок. 320 до н.э.) — сборнику из 30 кратких характеристик психологических типов (лжец, льстец, скупец, хвастун и пр.). Сочинение Теофраста повлияло на перечень Х. героев в «Общем прологе» «Кентерберийских рассказов» (1390-е) Дж.Чосера. По образцу Теофраста написаны «Добродетельные и порочные характеры» (1608) английского епископа Джозефа Холла и другие эссе-Х. английских писателей 17 в.: «Характеры» (1614) Томаса Овербери, «Микрокосмография» (1628) Джона Эрла, «Благочестивая и нечестивая жизнь» (1642) Томаса Фуллера, «Характеры» (опубл. 1759) Сэмюела Батлера, автора «Гудибраса». Наибольшую известность снискали «Характеры, или Нравы нынешнего века» (1688) французского писателя-моралиста Жана де Лабрюйера, поместившего в начале своей книги переведенное с древнегреческого сочинение Теофраста.

Традиции жанра продолжили в 18 в. английские эссеисты Ричард Стиль, Джозеф Аддисон, Оливер Голдсмит, Сэмюел Джонсон, которые давали имена персонажам своих Х., что сразу делало эти имена нарицательными. В 19 в. жанр развивался в творчестве Ч.Диккенса «Очерки Боза» (1836), У.М.Теккерея («Книга снобов», 1847), Дж.Элиота (книга очерков «Впечатления Теофраста такого-то», 1879). В русской литературе к названному жанру обращены отчасти «Мертвые души» (1842) Н.В.Гоголя, а также рассказы В.М.Шукшина «Характеры» (1973), сборник стихов Е.М.Винокурова «Характеры» (1965). *А.Н.*

«ХАРО́НА КРУЖО́К» (нем. Charonkreis) — берлинский литературный кружок, объединявший поэтов, близких к *экспрессионизму*. Основан в 1904 Отто цур Линде и Р.Паннвицем. Среди участников — К.Рётгер, Р.Паулсен и Е.Боккемюль. К кружку был близок А.Момберг (1872–1942). Членами кружка издавался журнал «Харон» (1904–14). Своей задачей участники кружка считали создание нового северного мифа, который должен соответствовать духу времени, что, по их мнению, можно было сделать с помощью «разрыва» внешней оболочки вещей и проникновения в их суть. В 1920–22 выходило литературное приложение к журналу (всего 13 выпусков). Кружок распался в 1922.

Д.М.Новожилов

«ХА́РТФОРДСКИЕ ОСТРОУ́МЦЫ» (англ. Hartford wits) — кружок американских поэтов и публицистов просветительской ориентации, сложившийся в 1770–80-е в Хартфорде (штат Коннектикут). Члены кружка занимали кафедры в Йельском университете, где царил культ Дж.Локка, чей «Опыт о человеческом разуме» (1690) стал основой философских взглядов «Х.о.». Безоговорочные приверженцы отделения американских колоний от Англии, участники кружка (Тимоти

Дуайт, Джон Трамбулл, Джоэл Барлоу) в дальнейшем избрали умеренно либеральные или консервативные общественные позиции, резко выступили против деизма, отождествленного ими с анархией и безбожием, и стремились дезавуировать идеи, провозглашенные Французской революцией. В творчестве «Х.о.» главенствовали сатирические жанры, разрабатываемые в границах канонов *классицизма*. Пафос их поэзии, сложившейся под сильным влиянием А.Поупа, определялся задачами обличения опасных, на взгляд «Х.о.», идейных веяний, ассоциируемых с «французской заразой», и дидактическими установками, сводящимися к проповеди умеренности как в политике, так и в частной жизни. Оставаясь последователями классицистской доктрины «природного *вкуса*», который по сути своей не меняется ни с ходом времени, ни в зависимости от обстоятельств национальной истории, «Х.о» вместе с тем осознавали необходимость поиска новых художественных средств. Однако их произведения, стремившиеся воплотить специфически американский общественный опыт (прежде всего поэма Барлоу «Колумбиада», 1789), остались риторическими по стилю и в творческом отношении подражательными. Они неукоснительно следовали классицистским представлениям о высокой поэзии, в которой обязательны многочисленные мифологические реминисценции, условный поэтический словарь и прямые уподобления *коллизий* реального мира схематически понятым сюжетам античной литературы. «Х.о.» называют также «университетскими поэтами», «Коннектикутскими остроумцами».

Лит.: *Howard L.* Connecticut wits. Chicago, 1943. *А.М.Зверев*

ХЕ́ЙТИ (исл. heiti) — в поэзии *скальдов* прием поэтического иносказания, основанного на метафорических ассоциациях. Снорри Стурлусон (1179–1241) в трактате «Перечень стихотворных размеров» (третья часть «Младшей Эдды», 1222–25) приводит образцы различных Х. (Х. неба: «твердь», «безоблачное», «ураганное», «беспредельное», «лучистое», «вьюжное», «верх», «бездонное», «высь», «молния», «покров», «широкосинее»).

ХИА́ЗМ [греч. chiasmos — крестообразное расположение в виде греческий буквы х (хи)] — обращенный *параллелизм* с расположением аналогичных частей в последовательности АВ–В'А' («Все во мне, и я во всем», Ф.И.Тютчев, «Тени сизые смесились...», 1836); обычно — со значением *антитезы*: «Мы едим, чтобы жить, а не живем, чтобы есть». *М.Л.Гаспаров*

ХИА́ТУС, г и а т у с (лат. hiatus — зияние) — зияние, в стихе — столкновение заключительного гласного одного слова с начальным гласным другого слова; считается неблагозвучным и в большинстве поэтик избегается или устраняется *элизией*. В русской поэзии обычно не учитывается: избегается лишь столкновение на стыке слов двух одинаковых гласных.

М.Л.Гаспаров

«ХЛАМ», «С р е д а» — наименование составлено из первых букв слов: художники, литераторы, артисты, музыканты. Это одно из наиболее крупных русских культурных сообществ Шанхая (1933–1941?) собиралось один раз в неделю, по средам, поэтому имело еще одно название — «Среда». Первое заседание состоялось 1 ноября 1933, на нем присутствовали основатели содружества — представители русской эмигрантской культуры — балетмейстер Э.И.Элиров, журналист А.В.Петров (Петров-Полишинель), поэт М.Спургот («тройка ХЛАМа»). В руководство содружества также входили музыкант А.Г.Бершадский, художник Л.В.Сквирский. Среди наиболее значительных членов объединения были В.В.Панова-Рихтер, З.А.Прибыткова, Л.В.Арнольдов. 17 февраля 1934 «ХЛАМ» был официально зарегистрирован во французском консульстве. К этому времени содружество приобрело большую популярность среди русской колонии Шанхая и число его участников достигло 70. «Среды» «ХЛАМа» вскоре стали самыми популярными среди представителей русской колонии Шанхая. В зимнее время, когда активизировалась работа объединения, число участников достигало 1500 человек. В сообщество входили многие представители эмигрантской культуры, в различное время посетившие Шанхай. В 1936 общество присвоило звание «Первого Рыцаря шанхайской богемы» А.Н.Вертинскому; в этом же году состоялся торжественный прием Ф.И.Шаляпина. Наряду с маститыми мастерами литературы, вокала, сцены, балета, живописи в заседаниях «Среды» принимали участие представители эмигрантской творческой молодежи. Популярности «сред» «ХЛАМа» способствовали и различные конкурсы и творческие соревнования. Присуждалось звание «Короля шанхайских поэтов», которого в 1934 удостоились Н.Шилов и П.Лапикен. Разнообразная культурная программа, включающая, помимо выступлений мастеров различных видов искусств, тематические вечера, лекции, обсуждения докладов и вопросов творческой жизни эмиграции на всем ее обширном географическом пространстве, способствовала сохранению и развитию русских национальных традиций, обогащала духовную жизнь русской диаспоры на Дальнем Востоке. В августе-сентябре 1941 обществом было проведено три собрания всех членов и утвержден новый устав, который предусматривал деление участников объединения на три категории: почетные, официальные и неофициальные. Руководителем объединения был избран А.И.Белошенко.

О.А.Бузуев

ХОЖДЕ́НИЕ, х о ж е н и е — жанр древнерусской литературы, посвященный описаниям путешествий, новых мест, чужих стран; путевые записи. Х. называли также «паломниками», «путниками», «странниками», «посольствами», «скасками». «Повесть временных лет» сохранила летописные рассказы о путешествии княгини Ольги в Царьград, о пути апостола Андрея в Киев и Новгород, предвещавшие появление жанра Х. Жанр начал складываться в Древней Руси в 10–11вв. Произведением, открывающим его историю и ставшим классическим образцом, стало «Хожение Даниила, Русскыя земли игумена» (12 в.) по «святым местам» Сирии и Палестины. Известно «Хождение Игнатия Смольнянина в Царьград» (конец 14 — начало 15 в.), представляющее собой предварительный набросок, в результате последующей литературной обработки которого в древнерусскую книжность входит более подробное «Пименово Хождение в Царьград». Исследователи считают автором обеих редакций

Игнатия Смольнянина. Автор может описывать увиденное по очередности (временной композиционный принцип), либо опираясь на топографию местности (пространственный композиционный принцип). Примером пространственного построения может служить Х. Стефана Новгородца (14 в.), рассказывающее о достопримечательностях Константинополя, примером временного построения является Х. Игнатия Смольнянина, в котором автор подчиняется хронологии своего путешествия, включая в него не только изображение царьградских святынь, но и исторические события, свидетелем которых он стал. Для языка Х. характерно использование элементов разговорного стиля, устного народного творчества, в нем редки метафорические обороты, а сравнения конкретны (заморские объекты сравниваются с местными, хорошо знакомыми). Историческая действительность определила этапы, по которым развивался жанр Х.: авторами первых русских Х. — с начала 12 в. — были паломники. Интерес к паломническим Х. не ослабевал на протяжении всего *Средневековья*. С конца 14 в. на Руси сложилась новая разновидность Х., авторы которых были дипломатами и купцами. Их интересовали не только христианские достопримечательности, но и события светской жизни. Таким новатором стал Игнатий Смольнянин, в Х. которого рассказы о святынях Константинополя перемежаются светскими эпизодами, но наиболее известное Х. этой разновидности принадлежит тверскому купцу Афанасию Никитину, совершившему в 1466–72 путешествие в Индию через Прикаспийское Закавказье и Иран. В своем «Хожении за три моря» Афанасий Никитин впервые рассказал русскому читателю о неизвестных ранее восточных городах и странах — от Египта до берегов Тихого океана. В 17 в. появляется новый автор Х. — землепроходец. Произведения землепроходцев зачастую носили практический характер, пример тому — Отписки Семена Дежнёва, адресованные узкому кругу лиц, но затем ставшие фактом литературной жизни. Авторами подобных Отписок были русские землепроходцы: Петр Бекетов, совершивший поход в Забайкалье, Ерофей Хабаров, участник многих Сибирских экспедиций, Андрей Булыгин, ходивший на побережье Охотского моря и др.

Лит.: Книга хожений: Записки русских путешественников XI–XV вв. / Сост., вступ. ст. Н.И.Прокофьева. М., 1984; Записки русских путешественников XVI — XVII вв. / Сост. Н.И.Прокофьева, Л.И.Алёхиной; Вступ. ст. Н.И.Прокофьева. М., 1988; *Никитин А.Л.* «Хождение» апостола Андрея и путь «из варяг в греки» // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1994. Сб. 6 (2). *О.В.Гладкова*

ХОЛИЯ́МБ (греч. choliambos — хромой ямб), или с к а д з о н (греч. skazon, — хромающий), в метрическом стихосложении — ямбический *триметр* или хореический *тетраметр* с заменой последних двух слогов (∪ ⏑) на — ⏑; это ощущается как эффектный перебой ритма, поэтому размер применялся преимущественно в стихотворениях комического и трагикомического содержания (ямбы Гиппонакта и Каллимаха, мимы Герода, басни Бабрия, эпиграммы Марциала). Пример силлабо-тонической имитации Х. в триметре:

Два раза в жизни женщина мила — мужу:

В день свадебный, а вслед за этим в день — смертный...

и в тетраметре:

Плащ из рук моих примите, я Бупалу глаз — выбью...

(пер. из Гиппонакта, считавшегося изобретателем этого размера). *М.Л.Гаспаров*

ХОЛОСТО́Й СТИХ — нерифмованный стих среди рифмованных: 1) как простой недосмотр (три случая в «Медном всаднике», 1833, А.С.Пушкина); 2) для иллюзии оборванности начала или конца текста (начало «Сцены из Фауста», 1825, Пушкина); 3) как рудимент припева в строфах (немецкие строфы с «вайзе» — ababccx и др.; «Ключ», 1779, Г.Р.Державина; нерифмованные концовки рифмованных тирад в русском *раешном стихе* и подражания им, напр.: «И какой-то малыш / Показал ему шиш, / И какой-то барбос / Укусил его в нос — / Нехороший барбос, невоспитанный!», К.И.Чуковский); 4) как след того, что этот стих развился из начального полустишия более длинного стиха (в восточной *газели* аа ха ха ха... и *рубаи* ааха, в русской *частушке* ааха и подражаниях ей, напр.: «Человек сидит в седле, / Ноги тащит по земле, — / Это едет дядя Стёпа / По бульвару на осле!», С.В.Михалков). *М.Л.Гаспаров*

ХОРЕ́Й, т р о х е й (греч. choreios — плясовой, trochaios — бегущий) — 1. В *метрическом стихосложении* — стопа из трех *мор*, строение: — ∪ (состоит из долгого и краткого слогов, с различными заменами), употреблялся чаще всего в *тетраметре*. 2. В *силлабо-тоническом стихосложении* — *метр*, образованный стопами из двух слогов, с сильным местом (*иктом*) на первом; сильное место может быть как ударно, так и безударно (х), слабое — только безударно (∪; с оговорками о *сверхсхемных ударениях*), последнее сильное место в строке обязательно ударно (́∪); схема х ∪ х ∪ х... ́∪. Частоударные и редкоударные сильные места стремятся чередоваться через одно, причем начальное и предконечное сильные места — редкоударны.

В русском стихе наиболее употребительны 4-стопный Х. («Мчатся тучи, вьются тучи», 1830, А.С.Пушкин), 5-стопный Х. («Выхожу один я на дорогу», 1841, М.Ю.Лермонтов), 6-стопный Х. бесцезурный («Скучно, девушки, весною жить одной...», 1824, А.А.Дельвиг), 6-стопный Х. с цезурой («Долго не сдавалась Любушка-соседка», 1853, Н.А.Некрасов). После ямба Х. — самый распространенный метр русской силлабо-тоники; он связан с традициями песни, как народной (отсюда его употребление в *«легкой поэзии»*), так и духовной (отсюда — в элегической).

М.Л.Гаспаров

«ХРИСТИА́НСКО-НЕМЕ́ЦКОЕ ЗАСТО́ЛЬНОЕ О́БЩЕСТВО» (нем. Christlich-Deutsche Tischgesellschaft) — кружок немецких патриотически настроенных поэтов-романтиков, основанный в январе 1811 Людвигом Ахимом фон Арнимом (1781–1831). Кружок обосновался в открытом в 1810 Берлинском университете, первым ректором которого был И.Г.Фихте, также входивший в «Х.-н.з.о.». Члены кружка: К.М.Брентано, Г.фон Клейст, И.фон Эйхендорф, А.фон Шамиссо, Ф.де Ла Мотт Фуке, К.Ф.фон Савиньи, И.Ф.Рейхардт. Деятельность «Х.-н.з.о.» была направлена против политики Наполеона I, затем — против реставрации К.Меттерниха. С 1816 название изменилось на «Христианско-германское застольное общество»; им руководили Брентано и братья Э. и Л.Герлах. Патриархально-легитимистская направленность общества получила в 1840–57 поддержку короля Пруссии Фридриха Вильгельма IV. *А.Н.*

ХРИ́Я (греч. chreia, от chrao — возвещаю) — в античной риторике — краткий *анекдот* об остроумном или поучительном афоризме или поступке великого человека; напр.: «Диоген, увидев мальчика, который вел себя дурно, побил палкой его воспитателя». Как материал для пересказа, распространения, комментария Х. входила в традиционный ряд риторических упражнений (т.наз. прогимнасм: *басня*, *рассказ*, Х., *гнома*, утверждение и опровержение, похвала и порицание, сравнение, описание и пр.); иногда они все расширительно тоже назывались Х. *М.Л.Гаспаров*

ХРО́НИКА (греч. chronos — время) — литературный жанр, излагающий исторические события в их временной последовательности. Хроникальность была присуща мифологическим сюжетам, произведениям древней и средневековой литературы (библейские книги Паралипоменон, исландские *саги*). Как вид исторического повествования — записи по годам, Х. сложилась в античности. В отдельный жанр Х. выделилась в эпоху *Средневековья*. В древнерусской литературе Х. соответствует *летопись*, возникающая в эпоху Ярослава Мудрого (11 в.). Х. эпохи Средневековья — важный источник исторических сведений. Наиболее известны англосаксонские Х., начатые в 9 в. при короле уэссекском Альфреде Великом (849–901). Отдельные англосаксонские Х. существовали задолго до Альфреда, но лишь в 9 в. летописание упорядочивается, ведется непосредственно при королевском дворе. Англосаксонские Х. дополняются в течение всего 10 в., а также в первой половине 11 в. Важным собранием исторических данных является труд англосаксонского монаха Эдмера Кентерберийского «Новая история», охватывающий события в Англии между 1066 и 1122. В это же время Флоренс Вустерский пишет всемирную историю, составленную по материалам старых сочинений Беды Достопочтенного. Наибольшее значение для развития жанра Х. имел Гальфрид Монмаутский, с именем которого связывают распространение в европейской литературе кельтских преданий о короле Артуре. «История бриттов» Гальфрида Монмаутского, повествующая об основании Британии, завоевании острова Альбион, написана между 1132–37. В «Истории бриттов», наряду с исторической, сильна легендарная основа. Здесь впервые появляется имя кудесника Мерлина, рассказываются легенды о Локрине, Горбодуке, Лире и его дочерях. 14 в. — расцвет исторической прозы на французском языке. Видное место занимает Х. Жана Фруассара (1337 — после 1404), соединившая историческое описание с поэтическим началом и напоминающая авантюрный роман. Фруассар был одним из первых хронистов, предпринявшим дальние поездки и беседовавшим с очевидцами событий.

В Х. эпохи *Возрождения* на первый план выдвигается новая цель — показать человека перед лицом времени. В 16 в. преобладают исторические сочинения, в которых ощутимо авторское мировоззрение, укрупнены человеческие черты правителей. В 1513 английский гуманист Томас Мор пишет историю возвышения Ричарда III, изобразив короля самыми мрачными красками. Перу поселившегося в Англии итальянца Полидора Вергилия принадлежит написанная в 1534–55 история страны вплоть до 16 в. Эдуард Холл создал историю Англии, начиная с царствования Генриха IV. В 1577 появились обширные «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии» Рафаэля Холиншеда — сочинение на основе ранее написанных летописей и трудов; к ним обратился У.Шекспир, работая над пьесами из истории Англии: «Ричард II», «Ричард III», «Генрих IV», «Генрих V», «Генрих VIII». К 17 в. Х. дополняются *биографиями*, *воспоминаниями*, *дневниками*. Эстетическое переосмысление Х. происходит в эпоху *романтизма*, когда зарождается представление о «духе времени», индивидуальном облике каждой эпохи («Хроники царствования Карла IX», 1829, П.Мериме). Материалы Х. стали источником сюжета для романов М.Твена («Янки при дворе короля Артура», 1889) и М.Дрюона. В русской литературе усадебные и семейные Х. создают С.Т.Аксаков и Н.С.Лесков. Образ хроникера использовал Ф.М.Достоевский в романах «Подросток» (1875) и «Бесы» (1971–72). Исторические Х. пародировались М.Е.Салтыковым-Щедриным в «Истории одного города» (1869–70). В 20 в. усиление хроникального начала было связано с тяготением литературы к документальности, эпичности повествования. Хроникальный принцип лежит в основе литературы *фэнтези*: «Властелин колец» (1954–55) Дж.Р.Р.Толкина, «Хроники Нарнии» (1950–55) К.Льюиса. К Х. обращаются испанские и латиноамериканские писатели (Г.Гарсия Маркес, Х.Л.Борхес), писатели-фантасты (Р.Брэдбери. Марсианские хроники, 1950).

Лит.: *Grundmann H.* Geschichtsschreibung im Mittelalter. Göttingen, 1969. *Т.Л.Скрябина*

ХРОНО́ГРАФ РУ́ССКИЙ (греч. chronos — время и graphō — пишу) — древнерусское историческое, отчасти компилятивное сочинение типа *хроники*. В отличие от *летописи* Х. состоит не из погодных статей, а из *новелл* с законченным сюжетом. Особое распространение Х. получили в 15–17 вв., хотя первый из них (Х. по великому изложению) был составлен на Руси в 11 в. (не сохранился). Содержательной основой части Х. являются переводные византийские Х. (Георгия Амартола, Иоанна Малалы и др.). К числу подобных Х. относится Летописец Еллинский и Римский (15 в.) — «крупнейший древнерусский компилятивный хронографический свод, содержащий изложение всемирной истории от сотворения мира и до времени византийского императора Романа Лакапина (920–944) с добавлением перечня последующих византийских императоров вплоть до Мануила Палеолога (1391–1425) и русской статьи о взятии Константинополя крестоносцами в 1204 г.» (Творогов, 1). Основой другой группы древнерусских Х., наряду с обзором всемирной и библейской истории, становится русская история и история южных (а также западных — в отдельных редакциях) славян. Источником сведений для этих Х. являются не только византийские памятники, но и русские исторические *повести* и летописи, южнославянская и русская *агиография*. Эти Х. имеют общее название — «Русский Х.», который известен в нескольких редакциях (первая редакция — 1512; вторая редакция — 1617); каждая из них сохранилась до нашего времени во многих десятках списков. Русский Х. — литературный памятник, отразивший настроение русского общества в тот период, когда после падения Византии Московская Русь осознала себя законной наследницей великих держав прошлого, «третьим Римом». Несмотря на мозаичность источников, Русский Х. представлял собой единое повествование с четкой композицией, был единым идейно и стилистически. К нему обращались

как к источнику занимательного чтения и нравоучительных выводов. Наряду с историческими лицами в Русском Х., в отличие от летописи, появляются безымянные герои («некий человек разумен»). Во второй редакции Русского Х. (1617) намечается, кроме того, развитие нового, более светского, в отличие от предшествующего агиографического, стиля. Здесь уже нет резкого противопоставления злых персоналий и добрых, нет и строгого осуждения грешников и злых. Третья группа Х. — это так называемые Х. «особого состава», большое количество которых возникает в 17 — начале 18 в. Это хронографические *компиляции*, выполненные по заказу отдельных лиц для их личного пользования и существующие, как правило, в единственном списке. В 17 в. хронографический жанр перестает развиваться (однако Х. различных редакций продолжают переписываться до конца 18 в.) — появляются первые собственно исторические труды, такие, как «Синопсис» (1674) И.Гизеля и «Скифская история» (1692) А.И.Лызлова.

Лит.: *Творогов О.В.* К истории жанра хронографа // ТОДРЛ. 1972. Т. 27; *Водолазкин Е.Г.* К вопросу об истории Русского хронографа // ТОДРЛ. 1993. Т. 47. *Л.Н.Коробейникова*

ХРО́НОС ПРО́ТОС см. *Мора*.

ХРОНОТО́П (греч. chronos — время, topos — место) — понятие, заимствованное из естественных наук и введенное в *литературоведение* М.М.Бахтиным для обозначения «существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (Бахтин, 234). Мысль о том, что специфика предмета словесного художественного изображения связана с временной последовательностью самого высказывания, была высказана еще Г.Э.Лессингом (в «Лаокооне», 1766). Учитывает Бахтин и трактовку пространства и времени как форм познания в эстетике И.Канта, а также характерные для науки 20 в. идеи неразрывности этих форм в природе и в самом языке. Характерной особенностью литературно-художественного Х., по мысли Бахтина, является то, что «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории». Причем «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» (Бахтин, 235). Комплекс идей Бахтина, сформировавшийся в 1920-е — 30-е, выделяется своей причастностью не только к изменениям в общенаучной картине мира, но — в неменьшей степени — и к религиозно-философской мысли эпохи. Отсюда в его концепции, во-первых, изначальная органическая связь категории Х. с проблемой границ между действительностями автора-творца и героя, а вместе с тем — с понятием точки зрения (пространственная и временная «формы героя» и «теория кругозора и окружения» в исследовании середины 1920-х «Автор и герой в эстетической деятельности»); во-вторых, — выявление ценностной природы пространственно-временных образов в искусстве; в-третьих, анализ мира героев в единстве пространственных и временных его аспектов.

Лит.: *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // ВЛ. 1968. № 8; *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М., 1983; *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Он же. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988; *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. *Н.Д.Тамарченко*

ХУДО́ЖЕСТВЕННОЕ ВРЕ́МЯ И ХУДО́ЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРА́НСТВО — важнейшие характеристики *образа художественного*, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие *композицию* произведения. Искусство слова принадлежит к группе динамических, временны́х искусств (в отличие от искусств пластических, пространственных). Но литературно-поэтический образ, формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символико-идеологическом, ценностном аспекте. Такие традиционные пространственные ориентиры, как «дом» (образ замкнутого пространства), «простор» (образ открытого пространства), «порог», «окно», «дверь» (граница между тем и другим), издавна являются точкой приложения осмысляющих сил в литературно-художественных (и шире — культурных) моделях мира (очевидна символичная насыщенность таких пространств, образов, как дом гоголевских «старосветских помещиков» или похожая на гроб комната Раскольникова в «Преступлении и наказании», 1866, Ф.М.Достоевского, как степь в «Тарасе Бульбе», 1835, Н.В.Гоголя или в одноименной повести А.П.Чехова). Символична и художественная хронология (движение от весеннего и летнего расцвета к осенней грусти, характерное для мира тургеневской прозы). Вообще древние типы ценностных ситуаций, реализованные в пространственно-временных образах (*хронотоп*, по М.М. Бахтину), — «идиллическое время» в отчем доме, «авантюрное время» испытаний на чужбине, «мистерийное время» схождения в преисподнюю бедствий — так или иначе сохранены в редуцированном виде классической литературой Нового времени и современной литературой («вокзал» или «аэропорт» как места решающих встреч и разминовений, выбора пути, внезапных узнаваний и пр. соответствуют старинному «перекрестку дорог» или придорожной корчме; «лаз» — прежнему «порогу» как топосу ритуального перехода).

Ввиду знаковой, духовной, символической природы искусства слова пространственные и временны́е координаты литературной действительности не вполне конкретизированы, прерывны и условны (принципиальная непредставимость пространств, образов и величин в мифологических, гротескных и фантастических произведениях; неравномерный ход сюжетного времени, его задержки в точках описаний, отступления вспять, параллельное течение в разных сюжетных линиях). Однако здесь дает о себе знать временная природа литературного образа, отмеченная еще Г.Э.Лессингом в «Лаокооне» (1766), — условность в передаче пространства ощущается слабее и осознается лишь при попытках перевести литературные произведения на язык других искусств; между тем условность в передаче времени, диалектика несовпадения времени повествования и времени изображенных событий, композиционного времени с сюжетным осваиваются литературным процессом как очевидное и содержательное противоречие.

Архаическая, устная и вообще ранняя словесность чувствительна к типу временно́й приуроченности, ориентированности в коллективном или историческом счете времени (так в традиционной системе литературных родов лирика — «настоящее», а эпос — «давно прошедшее», качественно отделенное от жизненного времени

исполнителя и слушателей). Время мифа для его хранителя и рассказчика не отошло в прошлое; мифологическое повествование заканчивается соотнесением событий с настоящим сложением мира или его будущей судьбой (миф о ящике Пандоры, о прикованном Прометее, который когда-нибудь будет освобожден). Время же сказки — это заведомо условное прошлое, вымышленное время (и пространство) небывальщины; ироническая концовка («и я там был, мед-пиво пил») часто подчеркивает, что из времени сказки нет выхода во время ее сказывания (на этом основании можно заключить о более позднем происхождении сказки по сравнению с мифом).

По мере распада архаических, обрядовых моделей мира, отмеченных чертами наивного реализма (соблюдение единств времени и места в античной драме с ее культово-мифологическими истоками), в пространственно-временных представлениях, характеризующих литературное сознание, нарастает мера условности. В эпосе или сказке темп повествования еще не мог резко опережать темп изображаемых событий; эпическое или сказочное действие не могло разворачиваться одновременно («тем временем») на двух или нескольких площадках; оно было строго линейным и в этом отношении сохраняло верность эмпирии; эпический сказитель не обладал расширенным в сравнении с обычным человеческим горизонтом полем зрения, он в каждый момент находился в одной и только одной точке сюжетного пространства. «Коперников переворот», произведенный новоевропейским романом в пространственно-временной организации повествовательных жанров, заключался в том, что автор вместе с правом на нетрадиционный и откровенный вымысел обрел право распоряжаться романным временем как его инициатор и созидатель. Когда художественный вымысел снимает маску действительного события, а писатель открыто порывает с ролью *рапсода* или хрониста, тогда отпадает необходимость в наивно-эмпирической концепции событийного времени. Временной охват отныне может быть сколь угодно широким, темп повествования — сколь угодно неравномерным, параллельные «театры действий», обращение времени вспять и выходы в известное повествователю будущее — допустимыми и функционально важными (в целях анализа, пояснений или занимательности). Намного резче становятся и осознаются грани между сжатым авторским изложением событий, ускоряющим бег сюжетного времени, описанием, останавливающим его ход ради обзора пространства, и драматизированными эпизодами, композиционное время которых «идет в ногу» с сюжетным временем. Соответственно острее ощущается различие между нефиксированной («вездесущной») и локализованной в пространстве («свидетельской») позицией повествователя, характерной главным образом для эпизодов «драматических».

Если в короткой повести новеллистического типа (классический образец — «Пиковая дама», 1833, А.С.Пушкина) эти моменты нового Х.в. и х.п. еще приведены к уравновешенному единству и находятся в полном подчинении у автора-повествователя, беседующего с читателем как бы «по ту сторону» вымышленного пространства-времени, то в «большом» романе 19 в. такое единство заметно колеблется под влиянием возникающих центробежных сил. Эти «силы» — открытие хроникально-бытового времени и обжитого пространства (в романах О.Бальзака, И.С.Тургенева, И.А.Гончарова) в связи с концепцией общественной среды, формирующей человеческий характер, а также открытие многосубъектного повествования и перенесение центра пространственно-временных координат во внутренний мир героев в связи с развитием психологического анализа. Когда в поле зрения повествователя попадают длительные органические процессы, автор рискует стать перед неисполнимой задачей воспроизведения жизни «из минуты в минуту». Выходом являлось вынесение суммы повседневных, многократно воздействующих на человека обстоятельств за рамки времени действия (экспозиция в «Отце Горио», 1834–35, Бальзака — описание пансиона г-жи Воке; «сон Обломова» — пространное отступление в романе Гончарова) или распределение по всему календарному плану произведения эпизодов, окутанных ходом повседневности (в романах Тургенева, в «мирных» главах эпопеи Л.Н.Толстого). Такое подражание самой «реке жизни» с особой настойчивостью требует от повествователя руководящего над-событийного присутствия. Но, с другой стороны, уже начинается противоположный, в сущности, процесс «самоустранения» автора-повествователя: пространство драматических эпизодов все чаще организуется с «наблюдательной позиции» одного из героев, события описываются синхронно, как они разыгрываются перед глазами участника. Существенно также, что хроникально-бытовое время в отличие от событийного (в истоке — приключенческого) не имеет безусловного начала и безусловного конца («жизнь продолжается»).

Стремясь разрешить эти противоречия, Чехов в соответствии с общим своим представлением о ходе жизни (время повседневности и есть решающее трагическое время человеческого существования) слил событийное время с бытовым до неразличимого единства: однажды случившиеся эпизоды преподносятся в грамматическом имперфекте — как неоднократно повторяющиеся сцены обихода, заполняющие целый отрезок житейской хроники. (В этом свертывании большого «куска» сюжетного времени в единичный эпизод, который одновременно служит и суммарным рассказом о протекшем этапе, и иллюстрацией к нему, «пробой», снятой с будней, и заключен один из главных секретов прославленной чеховской краткости.) От перекрестка классического романа середины 19 в. путь, противоположный чеховскому, был проложен Достоевским, сосредоточившим сюжет в границах переломного, кризисного времени решающих испытаний, измеряемого немногими днями и часами. Хроникальная постепенность здесь фактически обесценивается во имя решительного раскрытия героев в роковые их мгновения. Интенсивному переломному времени у Достоевского соответствует высвеченное в виде сценической площадки, предельно вовлеченное в события, измеренное шагами героев пространство — «порога» (дверей, лестниц, коридоров, переулков, где не разминуться), «случайного приюта» (трактир, купе), «зала для сходки», — отвечающее ситуациям преступления (переступания), исповеди, публичного судилища. Вместе с тем духовные координаты пространства и времени обнимают в его романах человеческую вселенную (античный золотой век, *Средневековье*, французская революция, «квадриллионы» космических лет и верст), и эти мгновенные мысленные срезы мирового бытия побуждают сопоставлять мир Достоевского с миром «Божественной комедии» (1307–21) Данте и «Фауста» (1808–31) И.В. Гёте.

В пространственно-временной организации произведения литературы 20 в. можно отметить следующие

тенденции и черты: 1) акцентирован символический план реалистической пространственно-временной панорамы, что, в частности, сказывается в тяготении к безымянной или вымышленной топографии: Город, вместо Киева, у М.А.Булгакова; округ Йокнапатофа на юге США, созданный воображением У.Фолкнера; обобщенная «латиноамериканская» страна Макондо в национальной эпопее колумбийца Г.Гарсии Маркеса «Сто лет одиночества» (1967). Однако важно, что Х.в. и х.п. во всех этих случаях требуют реального историко-географического опознания или хотя бы сближения, без чего произведения непонятно; 2) часто используется замкнутое, выключенное из исторического счета художественное время сказки или притчи, чему нередко соответствует неопределенность места действия («Процесс», 1915, Ф.Кафки; «Чума», 1947, А.Камю; «Уотт», 1953, С.Беккета); 3) примечательная веха современного литературного развития — обращение к памяти персонажа как к внутреннему пространству для развертывания событий; прерывистый, обратный и прочий ход сюжетного времени мотивируется не авторской инициативой, а психологией припоминания (это имеет место не только у М.Пруста или В.Вулф, но и у писателей более традиционного реалистического плана, напр., у Г.Бёлля, а в современной русской литературе у В.В.Быкова, Ю.В.Трифонова). Такая постановка сознания героя позволяет сжать собственно время действия до немногих дней и часов, между тем как на экран припоминания могут проецироваться время и пространство целой человеческой жизни; 4) современной литературой не утерян герой, движущийся в объективном земном просторе, в многоплановом эпическом пространстве коллективных исторических судеб, — каковы герои «Тихого Дона» (1928–40) М.А.Шолохова, «Жизни Клима Самгина», 1927–36, М.Горького. 5) «героем» монументального повествования может становиться само историческое время в его решающих «узлах», подчиняющее себе судьбы героев как частные моменты в лавине событий (эпопея А.И.Солженицына «Красное колесо», 1969–90).

Лит.: *Гегель Г.В.* Эстетика. М., 1971. Т. 3; 1973. Т. 4 (см. указатель); *Виноградов В.В.* Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. [Т.] 2; *Шкловский В.* Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1981; *Выготский Л.* Психология искусства. 2-е изд. М., 1968. Гл.7; *Фридлендер Г.М.* Поэтика русского реализма. Л., 1971; *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971; *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. Гл. 4; *Он же.* Формы времени и хронотопа в романе // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Он же.* Эпос и роман // Там же; *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. [М., 1972]; *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974; *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976; *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976. Гл.20; *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. М., 1976; *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979; *Чудаков А.П.* Мир Чехова. М., 1986; *Солженицын А.* Приемы эпопей // Новый мир. 1998. № 1.

И.Б.Роднянская

ХУДО́ЖЕСТВЕННОСТЬ — сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для Х. существен признак завершенности и адекватной воплощенности творческого замысла, того «артистизма», который является залогом воздействия произведения на читателя, зрителя, слушателя. Ср. у Ф.М.Достоевского: «Художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение. Следственно, попросту: художественность в писателе есть способность писать хорошо» («Об искусстве». М., 1973. С. 68–69). С Х. соответственно связаны представления об органичности, цельности, непреднамеренности, творческой свободе, оригинальности, вкусе, чувстве меры и пр. Другими словами, понятие «Х.» подразумевает становление произведения в согласии с идеальными нормами и требованиями искусства как такового, предполагает успешное разрешение и преодоление противоречий творческого процесса, ведущего к созданию произведения как органического единства (соответствия, гармонии) формы и содержания.

У порога творчества стоит противоречие между естественной человеческой субъективностью автора-художника и, с другой стороны, его стремлением сообщить созидаемой художественной реальности самодовлеющее, объективное бытие. А.П.Чехов замечает в письме к начинающей писательнице: «Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» («О литературе». М., 1955. С. 161). Искомая объективность является не особенностью художественного *метода*, *направления*, *стиля* или литературного *рода*, *жанра* (эпоса, романа), а именно общим условием Х., предполагающим, что авторская *точка зрения*, «предмет любви автора» (Л.Н.Толстой) дает о себе знать не декларативно, а в самоочевидности созданного. Тайна художественной объективности коренится в умении оторгнуть свои творческие намерения от психологически произвольного источника, как бы отказаться от интимной связи с ними, чтобы обрести их в художественной инаковости. Такое выделение замысла из душевного мира и житейской памяти творца в образную данность открывает чисто артистическую перспективу: сочетать волнение со спокойным сосредоточенным взглядом «извне», необходимым для художественной работы.

Здесь вступает в силу противоречие между неопределенным многообразием возможностей, таящихся в замысле произведения, и по необходимости единичным, уникальным бытием завершенного предмета искусства, наделенного хотя и многозначным, не выразимым понятийно, но вполне определенным смыслом. Чтобы проделать этот путь от неопределенности к определенности, художник должен как-то возобладать над хаотическим изобилием творческой фантазии. Достоевский, перед кем эта проблема вставала особенно остро («обилие плана — вот главный недостаток»), замечал: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. *В этом дело поэта.* Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. *Тут дело уже художника...*» («Об искусстве». 1973. С. 458). Писатель говорит здесь о кристаллизации — из беспорядка смутных поэтических зачатий — руководящего принципа, внутренней формы, т.е. художественно определенного пути к целому. И действительно, разница между мечтателем-дилетантом, «поэтической натурой», и собственно художником состоит именно в способности

последнего перейти от творческих «снов» с их безответственной многоликостью к творческому делу, требующему бодрственных самокритических усилий, муки самоограничения, волевой решимости выхватить из пестроты образов ведущую нить и пуститься по следу. Такой «нитью» может стать и прояснившийся облик ведущего персонажа, и выделившаяся из ритмического гула строка стихотворения, которая «задает тон» (В.В.Маяковский), и «заглавный» символ-намек (чеховский «вишневый сад»). Все это способствует главнейшему художественному акту — конкретизации замысла.

Действительность, из которой художник черпает содержательный материал, — это «жизнь без начала и конца» (А.А.Блок); она, по словам Достоевского, стремится «к раздроблению»; то же следует сказать и о спонтанной поэтической фантазии. Однако художественная идея, точка соударения, встречи внутренних созерцаний с голой фактичностью жизни, будучи результатом взаимоограничения и взаимоопределения этих двух бесконечностей, уже представляет собой живую конкретную общность, вычленявшуюся из потока явлений и развивающую из себя образ новой реальности, по-особому организованной, «сосредоточенной». Художественная действительность — это мир, освоенный в единой смысловой перспективе художественной идеи; поэтому она воспринимается как внутренне неделимая, созданная «из одного куска»: «Истинно художественные произведения не имеют ни красот, ни недостатков; для кого доступна их целость, тому видится одна красота» (Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 201). В художественном мире «все ружья стреляют», все перипетии и подробности оказываются вознесены в единое новое измерение, с «началом» и «концом», — и вместе с тем все они превышают свое «функциональное» (тематическое, сюжетное и пр.) назначение, сохраняют живую самобытность, не позволяющую нанизать их, по выражению И.В.Гёте, на «тощий шнурочек» идеи.

Отсюда задача Х. на определенном этапе требует разрешить противоречие между возникшей концептуальной общностью и непринужденным, непредвзятым сочленением элементов, сохраняющим «видимость случайности» (Гегель). Это противоречие субъективно переживается художником как антиномия сознательности и непосредственности творческого процесса. А.С.Пушкин, считавший «обширный план», который «объемлется творческою мыслию», проявлением высшей созидательной смелости, в то же время предостерегает от «холода предначертания» (Полн. собр. соч. М., 1958. Т. 7. С. 67, 244). Успешный в отношении Х. выход из антиномии осуществляется в доверии к образной (а не детерминирующей) природе прочертившегося плана, к его способности саморазвиваться и сращивать разнообразное жизненное содержание надлогически, с сохранением его непосредственности. Бескорыстное и бережное отношение к образной сути искусства — это важнейшее условие этики творчества, неотделимое от человеческой этики художника. М.М. Пришвин писал: «Я не управляю творчеством, как механизмом, но я веду себя так, чтобы выходили из меня прочные вещи: мое искусство слова стало мне, как поведение» (Собр. соч.: В 6 т. М., 1957. Т. 5. С. 426). Сознательный и волевой контроль художника заключается здесь в том, что автор, «выращивая» образ, ограждает его развитие от случайных и привходящих моментов, следит за чистотой воплощения. «В художественном произведении один образ умен — и чем строже он, тем умнее» (Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 8. С. 172).

В этой верности «уму» образа состоит элементарное условие художественной правды. С такой точки зрения во всяком подлинно художественном произведении есть «своя правда», своя ощутимо закрепленная в авторской акцентуации и непротиворечивая логика внушения художественной идеи, ограждающая произведение от произвольных истолкований или, по крайней мере, позволяющая отличать истинные *интерпретации*, сколь бы многочисленны они ни были, от ложных, посторонних правде замысла. Но, с другой стороны, художественная правда соотносима с проникновением в «суть вещей», с познанием истины о мироздании, человеке, обществе. Согласование внутренней художественной правды с истиной в широком смысле слова осуществляется через посредство канона (в древнем и средневековом искусстве) или художественного *метода* (в искусстве Нового времени) как гносеологических орудий художественной мысли. В замечании Чехова: «Правдиво, то есть художественно» («О литературе». 1955. С. 277) сквозит убежденность, что настоящий художник не только искренен (от начала до конца верен своей идее-образу), но и правдиво свидетельствует о жизни, не только творит свой собственный мир, но и вносит тем ясность в мир окружающий. Такая убежденность является магистральной для классического искусства.

Авангардные и постмодернистские направления современного искусства подвергают ревизии прежние условия Х.: вместо объективности — принципиальная неотчлененность текста от необработанного авторского опыта в т.наз. литературе существования; вместо завершенности, смысловой определенности — привлечение читателя к самостоятельному внесению смысла в текст, всякий раз своего — к т.наз. «интерактивности» (напр., в творчестве серба Милорада Павича), вместо соотнесения с бытийной истиной — сотворение виртуальных миров, не предполагающих онтологического обоснования. Пока неясно, ведут ли эти тенденции к разрушению Х. — или в них выкристаллизуется новый тип художественного «сообщения».

Лит.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. М., 1968. Т. 1. Гл. 3; М., 1971. Т. 3. Отд. 3. Гл. 3; Русские писатели о литературном труде. М., 1954–56. Т. 1–4; *Медведев П.* В лаборатории писателя. 2-е изд. Л., 1971; *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979; *Пазиевский П.В.* Художественное произведение // Он же. Литература и теория. М., 1979; *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. М., 1985; *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. М., 1988; *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. *И.Б.Роднянская*

Ц

ЦЕЗУ́РА (лат. caesura — сечение) — медиана, постоянный *словораздел* в стихе. В античном стихосложении Ц. приходилась, как правило, на середину *стопы* (отсюда название; стопораздельная Ц. называлась диерезой); в *силлабо-тоническом* стихосложении, наоборот, Ц., как правило, совпадает с границей стоп. В цезурованном 5-стопном *ямбе* Ц. стоит после второй стопы («Еще одно | последнее сказанье», А.С.Пушкин), в 6-стопном ямбе и *хорее* — после третьей («Надменный временщик, | и подлый и коварный», К.Ф.Рылеев), в 4-стопном *амфибрахии* иногда — после второй («Гляжу, как безумный, | на черную шаль», Пушкин); чем длиннее стих, тем более он нуждается в Ц. Являясь обычно сильной интонационной паузой, Ц. отчасти сближается со стихоразделом: предцезурная стопа может принимать усечения и наращения, а также рифму («Три у Будрыса сына, | как и он, три литвина», Пушкин). *М.Л.Гаспаров*

ЦЕ́ЛОСТНОСТЬ ХУДО́ЖЕСТВЕННАЯ — многоуровневое единство литературного произведения — художественный мир, не сводимый к сумме составляющих его элементов и неразложимый на них без остатка, — являющийся пространством встречи *автора*, *героя* и *читателя*. В основе восходящего еще к Платону, представления о единстве литературного произведения было понимание его как вещественной, материальной данности, подобной другим «вещам», созданным человеком. По Аристотелю, «целое есть то, что имеет начало, середину и конец» (Аристотель. Соч. М., 1984. Т. 4. С. 653). Несмотря на очевидную неотождествимость античных, средневековых, ренессансных концепций Ц.х., в них обнаруживается нечто общее — понимание произведения как конструктивного, а не органического целого. Напротив, взгляд на художественное произведение как органическое целое в системе шеллингианской эстетики означает и теснейшую взаимосвязь всех частей произведения, несоизмеримую с соподчиненностью частей сколь угодно сложной конструкции, и идею бесконечности, неисчерпаемости произведения. Уточняется древняя аналогия произведения и организма: Ц.х. осознается как духовная органичность (И.В.Гёте), подобная личности. Подход к изучению Ц.х. со стороны ее духовно-органического аспекта позволяет не отождествлять художественную реальность с историческими и биографическими событиями, но постигать авторское видение мира, породившее эту реальность. Недостаточность такого подхода состоит, однако, в неопределенности отношений между поэтическим миром произведения и читателем. В отечественном *литературоведении* интерес к внутреннему миру литературного произведения возродил Д.С.Лихачев. Ряд исследователей резко разграничивает понятия «литературное произведение» и «поэтическая реальность» (В.В.Фёдоров), тогда как другие (М.М.Гиршман) склонны к их сближению.

Существует еще один уровень Ц.х. — интерсубъективный. В отличие от самодостаточной биологической целостности, художественная целостность существует не вне и помимо нас, а в качестве интерсубъективной реальности. Самый существенный момент этого интерсубъективного уровня Ц.х. составляет духовная встреча автора и читателя. Именно читательское сознание, будучи незаместимым моментом Ц.х., реализует ее незавершенность, обеспечивая тем самым жизнь литературного произведения как явления культуры.

Лит.: *Гиршман М.М.* О целостности литературного произведения // Изв. ОЛЯ. 1979. № 5; *Тамарченко Н.Д.* Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX века. Кемерово, 1977; Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986; *Есаулов И.А.* К разграничению понятий «целостности» и «завершенности» // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988; *Он же.* Литературный текст как конструктивное целое // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991; *Он же.* Категория целостности в классической немецкой эстетике // Целостность и внутренняя организация в произведениях зарубежной и советской литературы. Махачкала, 1992. *И.А.Есаулов*

ЦЕНЗУ́РА (лат. censeo — оцениваю) — осуществление органами власти контроля над изданиями, перепиской, средствами массовой информации, театром и пр. Истоки Ц. восходят к списку неприемлемых апокрифических книг, составленному в 494 г. при римском епископе (папе) Геласии I. Позднее такие списки расширялись; при папе Павле IV в 1557 был выпущен «Индекс запрещенных книг» («Index liborum prohibitorum») для инквизиционных трибуналов (отменен в 1966). В Англии предварительная (до выхода книги) Ц. отменена в 1694, во Франции в 1789, в ряде стран Европы после революции 1848. Однако это не исключало судебных процессов по поводу уже вышедших книг.

В Древней Руси существовали православные «Индексы истинных книг, рекомендованных для чтения». Высшая духовная Ц. в России была учреждена указом в 1720 и существовала до февраля 1917. Первый устав о Ц. утвержден в 1804. Цензурные условия то ужесточались (устав 1826), то ослабевали (устав 1828). Манифест 17 октября 1905 провозгласил «свободу печати», отмену предварительной Ц. Во время первой и второй мировой войны особое значение приобрела военная Ц. Февральская революция 1917 положила конец царской Ц., Октябрьская революция 1917 открыла эпоху советской Ц. (Декрет о печати 7 ноября 1917), хотя официально существование Ц. в СССР всегда отрицалось. Традиции публикации списков запрещенных книг продолжила в 1923 председатель Главполитпросвета Н.К.Крупская, выпустившая для служебного пользования «Инструкцию о пересмотре книжного состава библиотек и изъятия контрреволюционной и антихудожественной литературы» (М., 1923). По разделу этики и философии предписывалось изъять книги Декарта, Канта, Платона, Шопенгауэра, Вл.Соловьева, Кропоткина, Л.Толстого и др. Однако этот первоначальный список был признан недостаточным, и в 1924 Крупская выпускает новый секретный «Руководящий каталог по изъятию всех видов литературы из библиотек, читален и книжного рынка», где по одному разделу «Беллетристика» имелось 992 позиции,

а также «Дополнительный списою» на 152 позиции — от стихов А.А.Ахматовой и романов Н.С.Лескова до «Дон Кихота» Сервантеса и басен Лафонтена и Эзопа. Этот «Руководящий каталог» воспроизведен в «Российском литературоведческом журнале» (1994. № 4). Тоталитарное государство учредило официальный орган Ц. под названием Главлит (существовал с 6 июня 1922 до 1990). С середины 1930-х политический контроль в области культуры, литературы, искусства осуществляли Агитпроп ЦК ВКП(б), НКВД и Главлит в постоянном взаимодействии. Советская Ц. использовала многообразные формы надзора за печатной продукцией. Запрещались упоминания имен эмигрантов, диссидентов, исключенных из партии и прочих «неугодных» лиц. Основные задачи Главлита состояли в отслеживании идеологической направленности литературы в соответствии с принципом *партийности*, в борьбе с *эзоповым языком* в литературе. Особой функцией Ц. было противодействие поступлению зарубежных изданий в СССР.

Царская Ц. нанесла существенный ущерб русской литературе. От нее страдали произведения Радищева и Пушкина, Грибоедова и Гоголя, Достоевского и Толстого. Не менее сурово поступала она и с В.В.Розановым, Д.С.Мережковским, К.Д.Бальмонтом. Советская Ц. нередко оказывалась суровее царской Ц. (постановление ЦК ВКП(б) об А.Ахматовой и М.Зощенко в 1946). Цензурный запрет мог сочетаться с репрессиями против писателей и литературоведов, исключением их из Союза писателей и высылкой за пределы страны.

Лит.: *Скабичевский А.М.* Очерки истории русской цензуры: (1700–1863). СПб., 1892; *Лемке М.К.* Эпоха цензурных реформ 1859–65 гг. СПб., 1904; *Он же.* Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. 2-е изд. СПб., 1909; *Блюм А.В.* За кулисами «Министерства правды»: Тайная история советской цензуры. СПб., 1994; *Он же.* Советская цензура в эпоху тотального террора: 1929–1953. СПб., 2000; *Houben H.* Polizei und Zensur. Berlin, 1926; *Otto U.* Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik. Stuttgart, 1968. *А.Н.Николюкин*

ЦЕ́ННОСТЬ ХУДО́ЖЕСТВЕННАЯ — понятие, характеризующее назначение искусства и вызывающее повышенный интерес в последние десятилетия вследствие активного и целеустремленного обращения гуманитарных наук и философии к аксиологии (греч. axios — ценность и logos — слово, понятие). Понятие ценности появляется в философии И.Канта и получает разработку в трудах Р.Г.Лотце, В.Виндельбанда, Г.Риккерта, М.Вебера, Г.Когена, М.Шелера, Н.О.Лосского. Аксиологический подход к произведению искусства выявляет присущие ему черты и свойства, которые при традиционном рассмотрении остаются в тени либо вовсе игнорируются: способность вызывать чувство эстетического удовлетворения формой, гармонической соразмерностью, завершенностью. Художественные творения в то же время причастны и даже подчинены феноменам внеэстетическим. По словам М.П.Мусоргского, «художество должно воплощать не одну красоту» (Мусоргский М.П. Письма. М., 1984. С. 160). Суть искусства — в сопряжении художественного с познавательными, нравственными, философскими, религиозными ценностями.

Автор художественного произведения выступает как носитель ценностных ориентаций, которые воплощаются в произведении (прежде всего, в его эмоциональной настроенности: героической, трагической, юмористической) и «доносятся» до читателей. Ценностная ориентация — это доминанта человеческого сознания, изнутри управляющая поступками, эмоциями, реакциями, способная определять тип отношения человека к миру в целом, к социуму, к другим людям, к самому себе. Она может быть как интуитивной, так и рационально обоснованной. Произведение не столько выражает социально-классовые интересы писателя (таков ракурс *марксистского литературоведения*), сколько становится откровением об авторском самоопределении, жизнетворческих импульсах, внутреннем росте, о «цельности — нецельности», «несломленности — сломленности», о способности человека «углубляться и отстаивать то, к чему он пришел» (Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М., 1999. С. 336). Оно ценно и в тех случаях, когда свидетельствует о внутренней борьбе, искушениях, кризисах, тупиках, поражениях в жизни личности («Рыцарь на час», 1860, Н.А.Некрасова; «Старые письма», 1859, А.А.Фета; «Как тяжело ходить среди людей...», 1910, А.А.Блока). Творения искусства говорят не только об авторе, но и о том, что он осмыслил и воспроизвел: искусство запечатлевает картину мира, которая всегда имеет ценностную окраску. Весьма существенно художественное воссоздание ценностных ориентаций персонажей, которые могут быть либо ясно и четко ими осознанными, претворенными в идеи и жизненные программы («герои-идеологи» Ф.М.Достоевского), либо предстают как некие интуиции и импульсы, как нечто неосознанное, изначально присущее человеческой душе или воспринятое через традиционные формы жизни (герои повести Н.В.Гоголя «Старосветские помещики», 1835). Именно ценностные ориентации определяют облик изображаемых писателем лиц: формы сознания, выражающиеся в монологах и диалогах, а также поступки, формы поведения, а в значительной мере — и черты наружности. Существенной гранью Ц.х. являются достижения писателей в собственно речевой сфере. Произведение как речевое целое, во-первых, воссоздает индивидуальный, неповторимый *стиль*, несущий информацию о путях постижения мира, коммуникативных и творческих установках автора. Во-вторых, художественная литература является вместилищем и важнейшим средоточием богатств национального языка, оказывая, в свою очередь, влияние на формирование его норм. В России нормы литературного языка были выработаны в произведениях Н.М.Карамзина и А.С.Пушкина.

Ценностный мир автора и его персонажей воспринимается читателями по-разному. Здесь возможны и приятие ценностей произведения, и их искажение, и прямая полемика с автором и его героем. Принципиально различны оценки поведения пушкинской Татьяны в заключительной главе романа «Евгений Онегин», высказанные В.Г.Белинским, Д.И.Писаревым, Достоевским, В.В.Набоковым. Апология Ивана Карамазова и Ставрогина (статья Н.А.Бердяева «Ставрогин». — Русская мысль. 1914. № 5) в русской критике *Серебряного века* не согласуется с творческой волей Достоевского. В эпохи радикальных общественных переворотов, резких культурных сломов и разрывов отвергаются целые пласты художественного наследия («Разрушение эстетики», 1865, Писарева, негативная оценка М.Горьким праведников Достоевского, футуристические призывы «бросить» классиков «с парохода современности», попытки В.И.Ленина истолковать Л.Н.Толстого как «зеркало русской революции»). В эволюции литературы и искусства преломилась историческая динамика ценностных представлений: пе-

реход от религиозных ценнностей к светским, от безусловных и всеобщих к условным и необязательным. При этом различимы эпохи мирные, органические, стабилизирующие тот или иной мир Ц.х., и эпохи кризисов, радикальной переоценки, каков исполненный трагизма «постницшеанский» 20 в.

Лит.: *Шитов И.П.* Природа художественной ценности. Киев, 1981; *Котельников В.А.* От литературно-художественной оценки к проблеме ценности: (Русская критика в 1820–1830 годы) // Вопросы теории и истории русской литературной критики XIX века. Курск, 1981; *Любимова Т.Б.* Аксиологическое построение произведения искусства // Эстетические исследования: Методы и критерии. М., 1996.

С.А.Мартьянова

ЦЕНТО́Н (лат. cento — одежда или одеяло из разноцветных лоскутов) — стихотворение, целиком составленное из строк других стихотворений. Художественный эффект Ц. — в подобии или контрасте нового контекста и воспоминаний о прежнем контексте каждого фрагмента. Наиболее известны позднеантичные Ц. Авсония, Пробы и др. (по Вергилию), византийский «Христос страждущий» (по Еврипиду). После эпохи *барокко* форма Ц. выходит из серьезного употребления, ее используют как стихотворную шутку. Пример (эпиграмма на А.А.Жарова из книги И.Л.Сельвинского «Записки поэта», 1927):

Буду петь, буду петь, буду петь (С.Есенин)
Многоярусный корпус завода (А.Блок)
И кобылок в просторах свободы, (Н.Некрасов)
Чтоб на блоке до Блока вскрипеть. (С.Кирсанов)

М.Л.Гаспаров

«ЦЕХ ПОЭ́ТОВ» — название разных литературных кружков и объединений 1910–30-х. П е р в ы й, главный, и наиболее известный «Ц.п.» был создан Н.С.Гумилевым при участии С.М.Городецкого в Петербурге осенью 1911. Причин было несколько: размолвка Гумилева с Вяч.Ивановым весной 1911, разочарование в *символизме*, переживавшем кризис, постоянное стремление не просто участвовать в литературном процессе, но организовывать его и руководить им, желание противопоставить *Башне Вяч.Иванова* и Академии стиха свое собственное поэтическое объединение, в котором ведущая роль принадлежала бы Гумилеву. Поначалу «Ц.п.» задумывался «беспартийным», объединяющим поэтов поколения без учета их литературных вкусов и предпочтений. Задачи ставились отчасти те же, что и в Академии стиха — литературное общение, профессиональный разбор творчества членов «Ц.п.», оттачивание мастерства. Но центр литературной жизни при этом перемещался из Башни в «Ц.п.».

На первом заседании «Ц.п.», состоявшемся 20 октября 1911 на квартире Городецкого, присутствовали, помимо будущих акмеистов и литературной молодежи, поэты разных направлений, в т.ч. и известные: А.Блок, Н.Клюев, М.Кузмин, А.Н.Толстой, В.Пяст и др.; некоторые из них вскоре перестали посещать собрания.

Собрания «Ц.п.» проводились у Городецкого, у Гумилевых в Царском Селе, у М.Л.Лозинского или в «*Бродячей собаке*», вскоре ставшей своеобразной штаб-квартирой «Ц.п.» По подсчетам Ахматовой, всего состоялось «с ноября 1911 по апрель 1912 приблизительно 15 собраний (по три в месяц). С октября 1912 по апрель 1913 — приблизительно десять собраний (по два в месяц)» (Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 206). В последнюю зиму 1913–14, вероятно, собраний состоялось еще меньше. Уже к середине 1912 в «Ц.п.» сформировалось акмеистское ядро и, хотя многие близкие акмеистам члены «Ц.п.» — Лозинский, Вас.Гиппиус — сами к *акмеизму* не примкнули, Цех все чаще стал восприниматься узкопартийным объединением. Члены «Ц.п.» печатались в редактировавшемся Лозинским журнале «Гиперборей» (октябрь 1912 — декабрь 1913; № 1–9/10), в выходившем под редакцией С.К.Маковского «Аполлоне», где литературный отдел с 1912 вел Гумилев, а также в «Новом журнале для всех», в начале 1913 в период редакторства В.Нарбута, и в 1914–16, когда журнал редактировала А.Н.Яворовская (Боане). Под издательской маркой «Гиперборея» или «Ц.п.» печатались (в лучших петербургских типографиях) со вкусом оформленные сборники стихов членов «Ц.п.». В 1914–18 несколько книг участников «Ц.п.» вышло в издательстве «Альциона».

Многие современники — от Вяч.Иванова и Блока до Д.Философова и А.Бухова — встретили создание «Ц.п.» неодобрительно, в печати особенно много критических отзывов появилось в 1913–14. По воспоминаниям Ахматовой, «в зиму 1913–14 (после разгрома акмеизма) мы стали тяготиться цехом и даже дали Городецкому и Гумилеву составленное Осипом и мною прошение о закрытии цеха. Городецкий наложил резолюцию: «Всех повесить, а Ахматову заточить» (Ахматова А. Указ. соч. С. 204). Весной Городецкий обвинил Гумилева в «уклоне от акмеизма», и хотя позже оба пробовали помириться, «возвращение к прошлому было невозможно» (Ахматова А. Автобиографическая проза // ЛО. 1989. № 5. С. 7). Летом 1914 началась война, Гумилев отправился добровольцем на фронт, и работа «Ц.п.» сошла на нет.

В т о р о й «Ц.п.» Летом 1916 Г.В.Адамович и Г.В.Иванов решили возродить «Ц.п.» В квартире Адамовича на Верейской улице прошло первое заседание. Собирались раз в месяц на квартире Адамовича, а чаще всего в «Привале комедиантов», который стал своего рода штаб-квартирой нового «Ц.п.» Из старших акмеистов на собраниях бывал лишь О.Э.Мандельштам: Гумилев и Городецкий были на фронте, усиленно приглашаемые Нарбут и М.А.Зенкевич решили к новому «Ц.п.» не примыкать.

В состав нового «Ц.п.» входили К.В.Мочульский, А.И.Пиотровский, В.А.Пяст, С.Э.Радлов, А.Д.Радлова и др. Какой-либо новой концепции ни у организаторов «Ц.п.», ни у его участников не было, он и задумывался скорее как предприятие светско-салонное, чем литературно-направленческое, поэтому к осени 1917 развалился окончательно.

Т р е т и й «Ц.п.» (в литературе также часто упоминающийся как Второй) был создан осенью 1920 вернувшимся из Англии Гумилевым. «Первоначально членами «Нового цеха» были только Гумилев, Георгий Иванов, Георгий Адамович, Николай Оцуп и Всеволод Рождественский. Потом была принята Ирина Одоевцева – – взамен изгнанного Всеволода Рождественского. К началу 21-го года членами «Цеха» стали С.Нельдихен и Константин Вагинов. Но настоящим штабом был не весь «Цех», а только четверо: Гумилев, Иванов, Адамович и Одоевцева. Остальные были не друзья, а «нужность» (Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 31). Помимо названных имен собрания «Ц.п.» посещали также Мандельштам, Л.Липавский, П.Волков и не разобравшийся сразу в гумилевской ли-

тературной политике В.Ходасевич. Третий «Ц.п.» был уже не столько поэтической студией, как первый, или салоном, как второй, но литературной группировкой с железной дисциплиной. Рождественский позже вспоминал: «Участники прежнего Цеха именовались «мастерами», а глава его «синдиком». Собирались регулярно в определенный день недели, новые стихи разбирались детально «с точностью до единой строчки, до единого слова», нельзя ничего было печатать или читать на публичных выступлениях без общего одобрения. В ряде случаев требовалась обязательная доработка. Композиция отдельных сборников составлялась коллективно. Переговоры с издательствами велись тем же порядком. Обязательными были крепкое дружество и взаимная поддержка» (Цит. по: Николай Гумилев: Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 420). Цех устраивал вечера стихов в *Доме искусств*, выпускал рукописный, затем гектографированный альманах «Новый Гиперборей» и рукописные же сборнички стихов, а с марта 1921 стал печатать уже настоящие сборники стихов и альманахи. Творчество «Ц.п.» по-прежнему вызывало множество полемических отзывов и оценок, но все чаще к отзывам друзей (К.Мочульский) и литературных оппонентов (Н.Тихонов, Л.Лунц, В.Свентицкий, М.Слонимский) примешивалась критика в буквальном смысле партийная (Л.Троцкий, Г.Адонц). Кратко историю третьего «Ц.п.» резюмировал в своей статье Мочульский: «В 1920 году возникает новый цех и немедленно же становится центром поэтической жизни Петербурга... собрания происходят три раза в месяц... Работа цеха носит оживленный, нередко бурный характер. Догматику Гумилеву приходится бороться не только с резкой критикой извне, но и с упорной оппозицией внутри... К осени 21 года окончательно определяется основное — классическое ядро группы. После кончины Гумилева — цех как-то сжимается. Во главе его становится Г.Иванов; уходят символист Лозинский и верлибрист Нельдихен. Решено не принимать новых членов. Стремление к единству и в теории и в поэтической практике приводит к созданию критического отдела в сборниках цеха» (Мочульский К. Новый Петроградский цех поэтов // Последние новости. 1922. 2 дек.). Ведущим критиком и идеологом «Ц.п.» стал Адамович. Уцелевшие члены цеха подготовили к печати посмертный сборник стихов Гумилева и его «Письма о русской поэзии» (Пг., 1923), выпустили свои сборники, после чего во второй половине 1922 все центральное ядро «Ц.п.» отправилось в эмиграцию.

Но история «Ц.п.» на этом не завершилась. По крайней мере, четверо стойких его приверженцев — Адамович, Г.Иванов, Одоевцева и Н.Оцуп — считали себя продолжателями дела Гумилева, а вновь открываемые ими в Берлине и Париже сезоны «Ц.п.» — прямым продолжением гумилевского «Ц.п.» Так их воспринимали и современники. Если литературной идеологией первого, и, в какой-то мере, второго и третьего «Ц.п.», был акмеизм, то в начале 1920-х он постепенно трансформировался в «*неоклассицизм*». Поговаривать об этом начал еще Гумилев, и в критике, как советской, так и эмигрантской, о «неоклассицизме» писали неоднократно: Жирмунский В. О поэзии классической и романтической // Жизнь искусства. 1920. 10 февр.; Оцуп Н. О Н.Гумилеве и классической поэзии // Цех поэтов. Пг., 1922. Кн. 3; Мочульский К. Классицизм в современной русской поэзии // Современные записки. 1922. № 11 и др. Правда, едва ли не каждый из авторов вкладывал в этот термин свое содержание. Это было скорее полемическим самоопределением, реакцией на футуристские и имажинистские эксперименты со стихом, чем действительно продуманной поэтикой. С историческим *классицизмом* он имел немного общего.

«Ц.п.» в Б е р л и н е. Зимой 1922–23 «Ц.п.» пытался возобновить свою деятельность в Берлине, где были переизданы сборники стихов Иванова и Оцупа, три петроградских альманаха «Ц.п.» и выпущен четвертый, берлинский. 15 сентября 1922 Оцуп читал свои стихи в *берлинском Доме искусств* на открытии зимнего сезона. 13 октября 1922 на годовом общем собрании в берлинском Доме искусств Г.Иванов и Оцуп выступили со словом о «Ц.п.» и читали свои стихи на вечере поэтов в берлинском Клубе писателей. В феврале 1923 приехал Адамович, и 28 февраля 1923 в кафе на Ноллендорфплац состоялся вечер «Ц.п.» в полном составе, о котором появился газетный отчет: «Доклад Георгия Адамовича о современной русской поэзии разъясняет литературную позицию Цеха» (Накануне. 1923. 10 марта. Подпись: Г.Л-о). Адамович в Берлине пробыл лишь несколько дней. Иванов, Одоевцева и Оцуп также вскоре уехали из Берлина, и следующий сезон «Ц.п.» был открыт в 1923 уже в Париже.

«Ц.п.» в П а р и ж е. 1 ноября 1923 состоялся первый вечер «Ц.п.» в Париже, о котором в «Звене» появился отчет, написанный, судя по всему, Мочульским: «Петербургский цех поэтов, четыре раза распадавшийся, переживший смерть одного из своих вождей и измену другого, с примерным упорством вновь формируется, ныне в Париже, уже в пятый раз» (Цех поэтов // Звено. 1923. 26 нояб.). Следующее собрание «Ц.п.» состоялось 7 декабря в Cafe La Bolée, и с тех пор знаменитое кафе, некогда посещавшееся Вийоном, Уайлдом и Верленом, стало постоянной штаб-квартирой парижского «Ц.п.» на последующие три сезона. Ю.Терапиано описал атмосферу собраний в своей мемуарной книге: «Чтение начиналось «по кругу», подряд, как сидели; отказываться, за исключением уважительных случаев — например, если очередной сидящий оказывался художником и стихов не писал, считалось недопустимым. В чтениях участвовали представители всех литературных направлений и групп — от самых «левых» до самых «правых» в смысле формальном. После того, как очередной автор оканчивал чтение, начинался обмен мнений — тоже по кругу. Стесняться не полагалось, обижаться — было бы бесполезно» (Терпиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 100–103).

В отличие от гумилевского «Ц.п.», жесткой дисциплины в Париже не было, собрания могли посещать поэты, придерживающиеся любых направлений, и присягать на верность «неоклассицистским» принципам от них не требовалось. Не было и как такового членства, так что в полном смысле членами «Ц.п.» продолжало считаться только четверо организаторов, все прочие оставались молодыми парижскими поэтами. И тем не менее, свою роль в становлении эмигрантской литературы «Ц.п.» сыграл. Во всяком случае, поворот от первого, «авангардного», периода эмигрантской поэзии к «парижской школе» в широком смысле этого слова произошел явно не без влияния споров в кафе La Bolée.

В советской России эмигрантская деятельность «Ц.п.» была расценена как контрреволюционная пропаганда. См. статьи редактора газеты «Жизнь искусства» Гайка Адонца (Петербургского): «На службе контрре-

волюции» (Жизнь искусства. 1923. 20 нояб. Подпись: Петербургский) и «Ходасевич, Адамович, Иванов и К°» (Жизнь искусства. 1925. 15 дек. Подпись Г.А.)

В сезон 1925–26 собрания «Ц.п.» устраивались реже, чем раньше. По мнению Терапиано, «с появлением в 1925 *Союза молодых поэтов и писателей*, который стал устраивать большие публичные вечера с докладами и чтеньем стихов, «Болле» постепенно стал распадаться» (Терапиано Ю. Встречи. С. 103). Вторая и, вероятно, главная причина была в том, что у членов «Ц.п.» к середине 1920-х изменились взгляды на поэзию. Именно в это время Адамович все чаще писал о том, что «видимо, недавней вспышке нового «классицизма» суждено скоро померкнуть» (Звено. 1926. 24 января). Последнее газетное объявление, приглашающее на собрание «Ц.п.», датировано 9 марта 1926. А к 1927 новые представления о поэзии нашли свое выражение в термине «*парижская нота*». Вдохновленные примером гумилевского «Ц.п.», молодые литераторы в России и эмиграции 1920–30-х организовывали многочисленные, но чаще всего недолговечные кружки с аналогичным названием по всему свету от Ревеля до Константинополя. Большую или меньшую известность получили: два Тифлисских «Ц.п.» (1918–19), первый под руководством Городецкого, второй — основанный Юрием Дегеном; Константинопольский «Ц.п.» (1920), основанный Б.Ю.Поплавским и Вл.Дукельским; Парижский «Ц.п.» (1920), основанный М.А.Струве и С.А.Соколовым-Кречетовым; Бакинский «Ц.п.» (1920), организованный Городецким; Московский «Ц.п.» (1924–27) под председательством сначала Городецкого, затем А.Луначарского; «*Юрьевский Ц.п.*» (Тарту, 1929–32); *Ревельский Ц.п.*» (1933–35).

Лит.: *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian literature. 1974. № 7/8; 1977, July; 1981. 15 Febr.; *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме. М., 1996; *Эристов Г.* Тифлисский Цех поэтов: (из воспоминаний) // Современник. (Торонто). 1962. № 5.

О.А.Коростелёв

ЦИКЛИЗА́ЦИЯ (греч. kyklus — круг, колесо) — объединение нескольких самостоятельных произведений в особое целостное единство. Циклы можно обнаружить в литературе на всех этапах ее развития (в античности — киклические поэмы, в эпоху *Возрождения* — «Кентерберийские рассказы», 1380-е, Дж.Чосера, «Декамерон», 1350–53, Дж.Боккаччо; в период романтизма — «Еврейские мелодии», 1815, Дж.Байрона). Первые русские циклические образования — фольклорные циклы (*былины*). Циклы «Подражания Корану», 1824 (лирический), «Повести Белкина», 1830 (эпический) и «Маленькие трагедии», 1830 (драматический), были созданы А.С.Пушкиным. Развитие Ц. обозначается к концу 19 — началу 20 в., особенно в творчестве поэтов-символистов («Стихи о Прекрасной Даме», 1901–02, А.А.Блока); в 20 в. сохраняется роль циклов в поэзии (А.А.Ахматова. Реквием. 1935–40; И.А.Бродский. Часть речи, 1975–76), прозе (А.Н.Толстой. Хождение по мукам, 1922–41), драматургии (цикл М.Ф.Шатрова о Ленине: «Шестое июля», пост. 1964; «Тридцатое августа. Большевики», 1968; «Синие кони на красной траве», 1978). По степени авторского участия циклы подразделяются на авторские и неавторские: к первым относятся циклы, состав и последовательность произведений в которых определена *автором*, ко вторым — циклы, собранные воедино редакторами («Вечерние огни», 1883–91, А.А.Фета, составленные при участии Вс.С.Соловьева) или исследователями («денисьевский цикл» Ф.И.Тютчева). По истории создания авторские циклы делятся на изначально задуманные как целое, а также на составленные после написания отдельных произведений. Отдельные циклы стихотворений могут образовывать поэму-цикл — т.е. ряд стихотворных произведений, печатающихся в определенной последовательности и объединенных *лирическим героем* (чей образ может эволюционировать на протяжении поэмы-цикла), мотивом, темой, образом. Для поэмы-цикла характерно наличие объединяющего все части заглавия (части могут обладать отдельными заголовками, между которыми прослеживается определенная взаимосвязь), повторяющиеся от текста к тексту художественные приемы и лексика («слова-острия» в циклах А.А.Блока), а также строки или части строк; метрическая общность или определенная логика в изменении метрики от произведения к произведению, общий эпиграф, краткое предисловие, нумерация стихотворений. Стихотворения, входящие в поэму-цикл, сохраняют свою самостоятельность и могут публиковаться отдельно. Возможны авторские переработки поэмы-цикла, в т.ч. включение и исключение отдельных частей. Возникновение поэмы-цикла в русской литературе относится к рубежу 19–20 вв.: подзаголовок «поэмы» получили стихотворные циклы К.Д.Бальмонта «Мертвые корабли», (1895), «Воздушно-белые» (1898). Эти факты были осмыслены отечественным литературоведением лишь в 1960-е (Л.К.Долгополов, В.А.Сапогов).

Лит.: *Долгополов Л.К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. М.;Л., 1964; *Сапогов В.А.* Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А.Блока // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968; *Фоменко И.В.* О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984; *Дарвин М.Н.* Русский лирический цикл: Проблемы теории и анализа. Красноярск, 1988; *Ляпина Л.Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999; *Müller L.* Das zyklische Prinzip in der Lyric // Germanisch-Romanische Monatschrift 1932. Bd 20; *Mustard H.M.* The lyric cycle in German literature. N.Y., 1946; *Friedrich W.* Vier amerikanische Erzählungzykien. München, 1953; *Sloane D.* Aleksandr Blok and the dynamics of the lyric cycle. Columbus (O.), 1988.

Е.А.Семёнова

ЦИТА́ТА (лат. cito — привожу, вызываю) — включение автором в собственный текст элемента «чужого» высказывания. Встречается как в обиходе, так и в научном и в художественном тексте, а также — в широком смысле — в различных видах искусства, напр., в кинематографическом. Обычно Ц. является знаком другого произведения, представляя собой «свернутый» чужой текст или круг текстов, включающихся в смысловое поле нового произведения. Ц. может рассматриваться как родовое понятие для межтекстовых отношений, включающее в себя *реминисценцию* и *аллюзию*. Ц. имеет двойную функцию, одновременно являясь и элементом вновь создаваемого текста, и частью старого. Для того чтобы Ц. могла рассматриваться как таковая, принципиально важна ее узнаваемость, эксплицированность. Г.А.Левинтон выделяет в семантике текста заимствования и Ц. Заимствованиями он называет такие включения чужеродного элемента в тексте, которые не меняют его смысла. Ц. же — необходимый элемент семантики. В отличие от реминисценции, Ц. более закончена и отчетливо осознается как чужой текст, будучи обычно выделена графически, пунктуационно или синтаксически. Начало, окончание текста нередко со-

провождаются Ц. (в начале они обычно выступают в качестве *эпиграфа*).

В художественной литературе Ц. используется как для соотнесения с определенной традицией, так и для того, чтобы подчеркнуть разрыв с литературой прошлого. М.Л.Гаспаров и Е.Г.Рузина, исследуя *центоны* — жанр, характерный для поздней античности, представляющий собой мозаику Ц., приходят к выводу, что рассматриваемый жанр свидетельствует не об укорененности в традиции, но о «глубоком историко-культурном разрыве между материалом и его центонной обработкой» (Гаспаров, 210). При цитировании важным становится приращение смысла: различие между смыслом, который текст имел в первоисточнике, и между тем, который получает в новом произведении. Цитируя, автор может обращаться к нескольким источникам, организуя сложный полилог. «Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна» («Разговор о Данте», II, 1933), — писал О.Э.Мандельштам, у которого отсылки к мировой литературе — «упоминательной клавиатуре» — постоянны. Вторичность, невозможность собственного высказывания, идея «вечного возвращения» была предметом рефлексии поэтов-акмеистов. А.А.Ахматова писала: «Но, может быть, поэзия сама — / Одна великолепная цитата» («Не повторяй — душа твоя богата...», 1956). В литературе 20 в. цитатность, центонность являются приметами *стиля* многих. Так, роман французского писателя Жака Ривэ «Барышни из А.» (опубл. 1979) состоит исключительно из Ц. Принципиальное отличие постмодернистской Ц. от классической в том, что ценностная позиция автора, проявляясь в приемах сталкивания цитат друг с другом, не сооотносится ни с одной из них; это — намеренная цитатная нон-селекция, где автор выступает как режиссер, организующий «чужие голоса».

Лит.: *Левинтон Г.А.* К проблеме литературной цитации // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971; *Гаспаров М.Л., Рузина Е.Г.* Вергилий и вергилианские центоны (Поэтика формул и поэтика реминисценций) // Памятники книжного эпоса. М., 1978; *Meyer H.* The poetics of quotation in the European novel. Princeton, 1968; *Morawski S.* The basic functions of quotations // Sing. Language. Culture. Mouton, 1970.

Л.Г.Фёдорова

ЦИТА́ТНОЕ ЗАГЛА́ВИЕ — получивший распространение в 20 в. прием называть литературное произведение *цитатой* из предшествующей литературы, что должно вызвать соответствующие ассоциации у читателя. Еще У.М.Теккерей взял названием своего романа «Ярмарка тщеславия» (1848) слова из аллегорического романа Дж.Беньяна «Путь паломника» (1678–84), А.Ахматова заглавие своей «Поэмы без героя» (1940–62) — из подзаголовка этого романа Теккерея: «Ярмарка тщеславия: Роман без героя». Число примеров весьма велико: заглавие романа О.Хаксли «Славный новый мир» (1932) взято из «Бури» (1612) У.Шекспира (V, 1, 183), «По ком звонит колокол» (1940) Э.Хемингуэя — из «Размышлений» (1624) Дж.Донна, «Шум и ярость» (1929) У.Фолкнера — из «Макбета» (1606) Шекспира (V, 5, 15), «Сила и слава» (1940) Г.Грина — из Евангелия от Матфея, VI, 13; «Хождение по мукам» А.Н.Толстого (1922–41) — из древнерусского сказания «Хождение Богородицы по мукам»; «Живи как хочешь» (1952) М.А.Алданова — из афоризма Эпиктета: «Свобода есть не что иное, как право жить как хочется»; «Река времен» (1968) Б.К.Зайцева — из одноименного стихотворения Г.Р.Державина («Река времен в своем стремленьи...», 1816). *А.Н.*

Ч

«ЧАРТА́К» (польск. Czartak) — польская литературная группа (по названию древней арианской часовни в Бескидах, Карпаты), создана в 1922 Э.Зегадловичем в Вадовицах. Группа издала три альманаха с тем же названием — в 1922 (Вадовице), 1925 (Варшава) и 1928 (Краков), несколько индивидуальных сборников. В нее входили поэты и прозаики Э.Козиковский, Я.Н.Миллер, Я.Бжостовская, Т.Шантрох, позднее также Я.Биркенмайер, З.Коссак-Щчуцкая, В.Ханыс, Я.Виктор, с ней сотрудничали художники Ю.Фалат, В.Вайсс, З.Пронашко, Ф.Коварский. Программа «Ч.» связывала экспрессионистские тенденции с провозглашением бегства от городской цивилизации, с религозно-мистической апологией природы и живущего с ней в гармонии селянина. Поэты «Ч.» охотно обращались к региональному фольклору карпатских горцев (цикл *баллад* Зегадловича «Бескидские бродяги», 1923).

Лит.: *Prokop J.* Prymitywizm w kręgu Czartaka // Problemy literatury polskiej lat 1890–1939. Wrocław, 1972. S. 1. *А.А.Хорев*

ЧАРТИ́СТСКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА (англ. chartism от charter — хартия) — литература, созданная участниками чартистского движения в Англии (1837–54). Истоки Ч.л. восходят к массовой демократической литературе Англии конца 18 — начала 19 в., к рабочему фольклору и наследию Дж.Байрона и П.Б.Шелли. Наряду с профессиональными поэтами (Эрнест Джонс, Уильям Дж.Линтон, Джералд Масси) Ч.л. выдвинула плеяду народных поэтов, печатавшихся (часто анонимно) в чартистских газетах. К чартистам примыкали также демократические поэты Эбенезер Эллиот, Томас Гуд, Томас Купер. В Ч.л. возникает образ нового для английской литературы *героя* — участника борьбы за социальную справедливость; чартистская проза (Томас Мартин Уилер, Джонс) обращалась к изображению истории народных движений. В Ч.л. значительное место занимают *публицистика*, сатирические *очерки* (Дуглас Джерролд) и *литературная критика* (Джулиан Гарни, Джонс, Дж.Масси). Ранняя Ч.л. тяготела к *романтизму*, в зрелый период в ней укрепляются реалистические тенденции. Традиции Ч.л. восприняли английские писатели социалистического движения конца 19 в. (Уильям Моррис и др.).

Лит.: *Шиллер Ф.П.* Очерки по истории чартистской поэзии. М.; Л., 1933; Из истории демократической литературы в Англии XVIII — XX вв.: Сб. статей / Под ред. М.П.Алексеева. Л., 1955; *Николюкин А.Н.* Массовая поэзия в Англии конца XVIII — начала XX в. М., 1961. *А.Н.*

ЧАСТУ́ШКА — жанр русского фольклора, оформившийся в последней четверти 19 в. одновременно в разных частях России: в центре, среднем и нижнем Поволжье, в северных, восточных и южных губерниях. Это короткие рифмованные лирические песенки, которые создавались и исполнялись как живой отклик на разнообразные жизненные явления, выражая ясную положительную или отрицательную оценку. Во многих Ч. присутствует шутка или *ирония*. С начала 20 в. Ч. начали проникать к украинцам, белорусам, мордве, чувашам, татарам. Сборники Ч. стали появляться только в 20 в.: Флоренский П.А. Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда. Кострома, 1909; Симаков В.И. Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913.

Наиболее ранние Ч. имели шесть строк. Основной тип — 4-строчный — сформировался во второй половине 19 в., он исполнялся под пляску и без нее. Ч. собственно плясовые, исполняемые только под пляску (напр., под кадриль), также являются 4-строчными. Кроме того, существуют 2-строчные Ч.: «страдания» и «Семёновна». Ч. принято называть поэзией малой формы, однако Ч. никогда не поется одна («Я частушку на частушку, как на ниточку, нижу...»). При исполнении импровизируются циклы — частушечные спевы, которые могут включать разное количество строф (до 100). Ч. имеют разнообразные, но повторяющиеся, устойчивые напевы — как протяжные, так и быстрые. Характерно исполнение многих текстов на один напев. В живом бытовании Ч. свойственна речитативность. Каждый регион имел особый характер словесного текста и напева, особую манеру исполнения и приплясывания, что породило разные обозначения Ч.: «саратовские», «тамбовские», «воронежские», «рязаночка», «елецкая». Ч. называли «припевки», «пригудки», «прибаски», «коротушки», «собирушки» и пр. Термин «Ч.», также народный, был введен в научный обиход в 1889, когда в периодической печати появился первый очерк об этом новом явлении песенной культуры народа (Успенский Г. Новые народные песни (Из деревенских заметок) // Русские ведомости. 1889. 23 апр.). Ч. имеют сельское происхождение и бытование. Их ответвлением, трансформацией стали **Ч.**, исполнявшиеся в городских «низах» и среде рабочих. Высокую популярность и продуктивность Ч. сохраняют в современном фольклоре. Своими истоками Ч. тесно связаны с устным творчеством старой деревни: короткие сатирические и плясовые песни создавались еще *скоморохами* (они зафиксированы в песенниках 19 в.); короткие припевки пели на свадьбах и в календарных обрядах. Сексуальная направленность «озорных Ч.» продолжила традицию эротических иносказаний *сказок*, *загадок*, *заговоров*, связанную с магией плодородия. Ныне бытуют различные виды «озорных Ч.». Наряду с этим Ч. окрашены влиянием книжной поэзии: для них обязательна рифма, преимущественно неполная перекрестная (abcb), а также полная перекрестная (abab) и парная (aabb); тонический в своей основе стих приближен к силлабо-тоническому. Ч. проявляют внимание ко всем жизненно важным вопросам, однако в огромном большинстве случаев они сочинялись молодежью, поэтому персонажи Ч. — девушка и парень, а самая популярная тема — любовь. Большая часть Ч., независимо от характера мелодии, имеет элегическое содержание. *Герой* Ч. иногда изображается в разлуке с родными местами (рекрут, солдат, батрак, работающий «в людях»). В 20 в. содержание Ч. расширилось, в них начали находить отражение исторические и общественные процессы. Ч. на общественно-политические темы часто приобретают сатирическую направленность. В устное

бытование не вошли многочисленные фальсификаты: публиковавшиеся с пропагандистскими целями плакатно-гимнические подражания Ч. и самодеятельные «агитки» на злобу дня. Ч. связаны со многими фольклорными жанрами: *пословицами* и *поговорками*, плясовыми и хороводными *песнями*. Становлению Ч. как лирического жанра помогла традиционная песенная *лирика*. Ч. использовали уже готовую символику. Из песен в Ч. пришли постоянные эпитеты, в т.ч. выразительные («ретиво сердце»). Ч. используют *сравнения*, *метафоры*, *метонимии*, *олицетворения*, *гиперболы*. По композиции Ч. делятся на 1- и 2-частные: первые имеют сквозное развитие темы, во вторых строфа отчетливо распадается на две части с резкой паузой посредине. На построение 2-частной Ч. воздействовал песенный прием психологического параллелизма: «Неужели позавянет / На горе зеленый сад: / Неужели не воротится / Любовь наша назад?» Нередки 2-частные Ч., в которых части противопоставлены по смыслу. Отмечено тяготение Ч. к формальному параллелизму — когда при сопоставлении частей не требуется устанавливать символическую или логическую связь между ними.

Ч. вызвали большой интерес у писателей-демократов второй половины 19 в. (Н.В.Успенского, И.А.Левитова, Ф.М.Решетникова), которые воспроизвели их в своих произведениях. В 20 в. Ч. творчески использовали А.А.Блок, С.А.Есенин, В.В.Маяковский, А.Т.Твардовский и др. Процесс создания и бытования Ч. раскрыт в повести С.П.Антонова «Поддубенские частушки. Из записок землеустроителя» (1950).

Лит.: *Лазутин С.Г.* Русская частушка: Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960; *Зырянов И.В.* Поэтика русской частушки. Пермь, 1974; *Селиванов Ф.М.* Эволюция способов рифмовки в частушках // Фольклор: Поэтика и традиция. М., 1982; *Кулагина А.В.* Эротика в русской частушке // Русский эротический фольклор. М., 1995.

Т.В.Зуева

«ЧЕ́РЕЗ» — созданная в Париже в 1923 литературно-художественная группа, целью которой было объединение живущих во Франции русских художников и литераторов авангардистской ориентации, а также установление и развитие контактов с художниками и писателями-авангардистами в СССР. Важной задачей группы было и сотрудничество с мастерами французского авангарда. По воспоминаниям одного из участников группы, «название «Через» в представлении его организаторов должно было значить: через все препятствия, через всю Европу, через границы, через время и пространство, через все и вся и прочее, и прочее, и прочее все в том же динамичном духе — вперед для осуществления миссии русского искусства» (Юлиус А. Русский литературный Париж 20-х годов // Современник. Торонто. 1996. № 13. С. 88).

Инициаторами организации группы «Ч.» были редактор художественного журнала «Удар» С.Ромов (ставший руководителем группы) и поэт, прозаик, искусствовед, график И.Зданевич. Идея создания группы возникла 24 ноября 1922 на банкете, устроенном Зданевичем и Ромовым в честь приехавшего в Париж В.Маяковского, и была непосредственно связана с предстоящим возникновением *ЛЕФа* (созданного, как и «Ч.», в январе 1923), с которым «Ч.» должна была тесно взаимодействовать. Кроме Ильязда (псевдоним И.Зданевича) и Ромова, в группу вошли поэты — участники существовавших ранее авангардистских объединений русского Парижа — «*Палаты поэтов*» и «*Гатарапака*»: А.Гингер, Б.Поплавский, Б.Божнев, В.Парнах, Г.Евангулов, М.Талов, С.Шаршун, М.Струве, В.Познер и др., а также поэты Д.Кнут, А.Юлиус, И.Рискин, И.Сидерский (переведший на французский язык «Двенадцать» А.Блока); художники В.Барт, К.Терешкович, Д.Какабадзе, Л.Гудиашвили, Л.Воловик и др. В деятельности группы принимали участие крупные мастера французского авангарда: П.Элюар, Ж.Рибмон-Дессень, Т.Тцара и др. Формой существования «Ч.» стали открытые собрания, художественные выставки, вечера. Основным содержанием собраний (проходивших, как правило, в кафе «Порт-Рояль», на проспекте Обсерватории, 22) было чтение участниками группы своих произведений и их обсуждение.

Возникновение, деятельность и закат группы «Ч.» составляют характерный этап в развитии литературы русского авангарда во Франции. Она объединила в себе участников прежних авангардистских групп и других литераторов — в основном молодого поколения — первой «волны» эмиграции. Деятельность группы стала фактором активного взаимодействия мастеров русского и французского авангарда. Группа, созданная во многом под флагом сотрудничества с ЛЕФом, так и не смогла наладить это сотрудничество — ни по идейным основаниям, ни по эстетическим, ориентируясь, главным образом, на дооктябрьский опыт русского авангарда. Несомненно, именно участников этой группы имел в виду В.Ходасевич, когда со свойственной ему непримиримостью к авангарду писал: «Они... до сих пор находятся в той стадии *футуризма*, которая пройдена Маяковским к 1918 г., имажинистами и т.п. группами — к 1920, Пастернаком — примерно к 1924 году. Очень любопытно, что дважды, сперва Маяковскому, потом Луначарскому, подносились для издания в Москве целые рукописные сборники — плоды эмигрантского недозрелого футуризма. Оба с презрением отмахнулись и были, конечно, правы» (Ходасевич В. Летучие листы: По поводу «*Перекрестка*» // Возрождение. 1930. 10 июля). О другой причине несостоявшегося взаимодействия с ЛЕФом (которое московскими футуристами изначально замысливалось как создание «единого фронта левого искусства», как «Красный Искинтерн») вспоминал И.Зданевич: «Но оказалось, что, оторванные от действительности, отягощенные нашим эстетическим багажом... мы только воображали себя попутчиками, на деле же ими вовсе, оказывается, не были» (Зданевич И. Борис Поплавский // Синтаксис. 1986. № 16. С. 168).

А.И.Чагин

«ЧЁРНАЯ ЭСТЕ́ТИКА» (англ. black aesthetics) — понятие, призванное определить границы и содержание «черного искусства» в США и включающее в себя все виды литературной деятельности — от *поэзии*, *прозы*, *драматургии* до *литературной критики*. Возникновение «Ч.э.» тесно связано с социальными проблемами.

После второй мировой войны борьба американских негров за свои интересы проходит две стадии развития: движение за гражданские права — 1954–64; массовое черное движение — 1964–73. Десятилетнее движение за гражданские права характеризовалось расширением и усилением сопротивления сегрегации, формированием ненасильственных активистских организаций, достижением определенных успехов в юридической сфере и средствах массовой информации. Главной фигурой

этого периода был Мартен Лютер Кинг. Однако постепенно, вдохновленные примером антиколониальных движений в Латинской Америке, Азии и особенно Африке, появились новые лидеры, призывающие негритянское население Америки к черному национализму, сепаратизму, бунтам, *негритюду*, африканизму. Вождями этого движения стали Малколм Икс, Клейтон Пауэлл мл., Стоукли Кармичел.

Небывалый подъем черного искусства получил название «Нового Ренессанса». Особенностью его было возрождение «этнопоэтической чувствительности» к ритуальным истокам искусства, устному игровому началу поэзии и драмы, местным традициям и обычаям малых народов. «Проект этнопоэтики» был направлен на то, чтобы подорвать доминирующее интеллектуальное влияние «англо-ортодоксальности». Концепция «Ч.э.» явилась наиболее очевидным результатом этой позиции. В июне 1964 Икс основал Организацию афроамериканского единства. Интеграции как политической цели Икс противопоставлял поиски культурной автономии, базирующейся на братстве всех людей африканского происхождения. Стандарты черного искусства коренятся и исходят из общности черной жизни. Белая евро-американская эстетика нерелевантна для черного человека.

В период массового черного движения (1964–73) негритянская литературная критика приобрела особое влияние. В этой области работали писатели: Амери Барака (новое, суахильское по происхождению имя писателя Лероя Джонса, которое в 1968 он предпочел прежнему, «рабскому имени»), Лэрри Нил, издатель Хойт Фуллер, университетские профессиональные критики Эддисон Гейл мл., Стивен Хендерсон, Дарвин Т.Тёрнер. 1970–80-е в области литературной критики в США отмечены двумя явлениями. Во-первых, формировалось влиятельное молодое поколение черных критиков, наиболее активными среди которых стали Хаустон А.Бейкер мл. и Генри Луис Гейтс. Во-вторых, обособилось феминистское крыло черной литературной критики, представленное писательницами Тони Кейд Бамбарой, Мари Эванс, Одри Лорд, Алисой Уолкер. Профессиональными критиками были Барбара Кристиан, Глория Т.Халл, Барбара Смит, Эрлен Стетсон и Мари Хелен Вашингтон. Они всячески способствовали институализации черной литературной критики и включению ее в программы американских университетов и колледжей.

Фуллер, издатель журнала «Negro Digest», переименованного в 1970 в «Black World», был одним из тех влиятельных литературоведов, которые содействовали практике становления «Ч.э.» с середины 1960-х до начала 1970-х. Нил в своей деятельности соединил «движение черного искусства» с «массовым черным движением». Политика и эстетика — черная сила и черное искусство — идут рука об руку. Контекстом возникновения «Ч.э.». Нил считает декадентский и антигуманный западный мир. «Западный мир — Запад — предстает ныне как умирающее создание, абсолютно лишенное духовности» (Neal, 648). Возрождение он видит в обращении искусства и литературы к негритянской музыке и фольклору как основам черной образной экспрессии. Среди академических литературных критиков самым влиятельным в сфере «Ч.э.» является Дарвин Тёрнер, составитель популярной антологии для учащихся «Черная американская литература» (1969), автор книги «Афро-американские писатели» (1970), соавтор «Теории и практики преподавания литературы афро-американцев» (1971). Некоторые литераторы старшего поколения — Роберт Хейден, Дж. Саундерс Реддинг, Натан А.Скотт мл., Мелвин Толсон — не разделяют идеи «Ч.э.». Скотт в своем эссе по истории послевоенной черной литературы, опубликованном в «Гарвардском путеводителе современной американской литературы» (1979), критикует «Ч.э.» за прямолинейность, философскую непоследовательность, нетерпимость, особенно по отношению к белым критикам, за осуждение выдающихся негритянских писателей (прежде всего Ралфа Эллисона), за этнический сепаратизм.

Лит.: *Николюкин А.Н.* Тема негритянского протеста // Основные тенденции развития современной литературы США. М., 1973; *Neal L.* Afterword // Black fire: An anthology of Afro-American writing. N.Y., 1968; *Turner D.T., Stanford D.* Theory and practice in the teaching of literature by Afro-American. Urbana, 1971; *Malcolm X.* Statement of basic aims and objectives of the organization of Afro-American unity // New black voices. N.Y., 1972; The black aestetic / Ed. A.Gale Jr.. N.Y, 1974; *Fuller K.W.* Towards a black aesthetic // Afro-American writing: An anthology of prose and poetry. University Park (Pa), 1985; *Leitch V.* Black aesthetics // American literary criticism from thirties to the eighties. N.Y., 1988. *Е.А.Цурганова*

ЧЕРНОВИ́К. — В узком смысле — текст, который содержит авторскую правку. В широком смысле — любой текст, в котором запечатлелся творческий процесс работы писателя: замыслы, сюжеты, планы произведения, имена персонажей, реплики героев, т.е. род литературы, который создается автором с целью использовать данные записи в дальнейшей литературной работе. Язык Ч. обладает особыми признаками: обилие сокращений, *эллипсов*, пропущенных (но подразумеваемых автором) деталей, из-за чего не все черновые записи поддаются точной смысловой расшифровке. Адресованность Ч. одному лишь автору порождает и особый тип речи, во многом подобный тому, который в психологии получил название «внутренняя речь». Написанный писателем для самого себя, Ч. способен обнаруживать различный «адресный круг», благодаря чему возможно различать его определенные формы: 1) *дневник*, с которого начинается «литература для себя» (*автор* и *читатель* совмещены в одном лице), форма промежуточная между «беловиком» и Ч. Часто он содержит много лишних, внелитературных моментов (которые при издании обычно приходится опускать), но, с другой стороны, здесь есть адресованность к полноценному читателю (пусть и в одном лице). Поэтому дневники легко могут принимать собственно литературную форму («дневники путешествий»); 2) записные книжки, с которых и начинается собственно «черновая» литература — это мысли на лету и наброски с натуры. Здесь «оседают» замыслы, сюжеты, услышанные реплики, рифмы и пр. Представление о записных книжках, как не о Ч., а как об особом литературном *жанре* — широко распространено. Но только в отредактированном варианте записные книжки могут предстать перед читателем как особый литературный жанр. До редактирования они, уже имея все черты самостоятельного жанра, остаются в сфере «черновой» литературы; 3) подготовительные материалы — возникают, когда у писателя сформировался конкретный замысел. Здесь намечаются персонажи, проясняется сюжет, создаются планы, если есть необходимость — подбираются цитаты; 4) *варианты* имеют предельно узкий «круг адресата»: не книга в целом,

а «отработка» текста книги. С окончанием этой работы заканчивается и работа над произведением. Достигнув окончательного текста произведения (перешагнув «варианты»), автор лишается внутреннего «адресата» и обретает его в лице широкого читательского круга. Разные писатели предпочитают в своей работе разные формы Ч. (записные книжки у А.П.Чехова, подготовительные материалы у Э.Золя, многочисленные варианты одной художественной идеи у М.Твена), иногда — их смесь (творческие тетради Ф.М.Достоевского). Особое место среди форм Ч. занимает набросок — предварительное и конспективное выражение идей будущего произведения. Он находится на границе между Ч. и собственно литературным произведением. Наряду с записными книжками, набросок способен переходить из Ч. в собственно литературный ряд. Здесь форма наброска может соседствовать с жанром *уединенного* или приобретать черты научной статьи (поздние работы М.М.Бахтина).

Лит.: *Федякин С.* Превращение черновика // Независимая газета. 1993. 6 авг. *С.Р.Федякин*

ЧЁРНЫЙ РОМА́Н см. *Готический роман.*

«ЧЁРНЫЙ ЮМОР» (англ. black humor) — школа в американской прозе 1950–70-х, родственная *абсурдизму*. Основные представители — Джон Барт, Томас Пинчон, Доналд Бартелми, Джеймс Донливи, Джон Хоукс. Родственностью с некоторыми художественными принципами «Ч.ю.» обладает также творчество Курта Воннегута и Джозефа Хеллера. Ранние произведения писателей «Ч.ю.» представляют собой пародийное переосмысление характерных мотивов литературы *экзистенциализма*, не выдерживающих проверки при соприкосновении с реалиями «массового общества», или «цивилизации потребления», сатирически воссозданной в этой прозе. В «Плавучей опере» (1956) Барта, «Человеке с огоньком» (1955) Донливи, первых рассказах Бартелми язвительно описан рядовой американец, остро ощущающий свою отчужденность в обезличенном и стандартизованном социальном макрокосме, однако сохранивший упорную приверженность нормам рационализма и доктрине свободного созидания собственной личности, хотя для подобных верований не осталось оснований. Эта ситуация, в разных своих проявлениях составляющая главный сюжет прозы «Ч.ю» на стадии формирования школы, порождает особый тип трагифарсового повествования с широким использованием приемов *травестии* и *гротеска*, который подчас обнаруживает преемственность с поэтикой М.Твена. В 1960-е социальная конкретика прозы «Ч.ю.» уступает место философской обобщенности изображения всего мироустройства как абсурдного круговорота и как царства «энтропии», распространившей свое действие на сам характер социального поведения и человеческих взаимоотношений. Метафора «энтропии» принадлежит Пинчону, чей роман «Радуга земного притяжения» (1973), действие которого связано со второй мировой войной, наиболее рельефно обозначил новую тематику «Ч.ю.» Столь же масштабные картины универсума, в котором на всех уровнях социальной организации и во всех сферах жизни возобладала тотальная нелепость, содержатся в романе Барта «Козлоюноша Джайлз» (1966) и философской повести Бартелми «Мертвый отец» (1975). Оба произведения выявляют пародийные парафразы фундаментальных идей литературы *модернизма* (отчуждение личности, хаос и непознаваемость мира), а также мотивов бунта и свободы, главенствующих у экзистенциалистов. В мире всеобщей стандартизации и безраздельного господства «массовой культуры», изображаемом писателями «Ч.ю.», эти категории утрачивают какое бы то ни было реальное содержание, оказываясь подмененными душевной и эмоциональной стерильностью.

В эссе Барта «Литература истощения» (1967), носящем характер манифеста, говорится о невозможности традиционных способов изображения действительности и характеров, когда писатель имеет дело с современным обществом, пораженным бездуховностью и усредненностью, и в то же время о невозможности игнорировать реальность этого общества, остающегося основным материалом для литературы. На взгляд Барта, повествование должно стать разновидностью семиотического эксперимента, ставя своей целью проследить модификацию основных этических и философских категорий, когда они восприняты типовым сознанием «среднестатистического» человека второй половины 20 в. Этой цели оказываются подчинены характерные особенности поэтики «Ч.ю.», которые связаны с широким использованием алогизмов, пристрастием к парадоксальным сюжетным положениям, обилием персонажей-типажей, намеренно лишенных психологической многомерности, постоянным комическим переосмыслением прославленных (в особенности оттененных героикой) сюжетов европейской и американской культуры, а также мифологии. Исходя из восприятия мира как нелепости и хаоса, соединяющегося с жесткостью норм социального функционирования, «Ч.ю.» отказывает в состоятельности категориям выбора и «озабоченности», центральным для экзистенциализма, и противопоставляет им мизантропический комизм как единственную подлинно человечную реакцию на всеобщий абсурд бытия. Персонаж, обычно представляющий собой не характер, а комедийную маску, изображен пленником окружающей бессмысленной реальности и собственного духовного воспитания, не подготовившего его к существованию в мире, охваченном «энтропией». Его позицией чаще всего становится «веселый нигилизм», посредством которого развенчиваются претензии общества на разумность своих установлений, иллюзии относительно целенаправленности исторического процесса, обязательность этических норм и табу, выработанных либерально-гуманистической мыслью, теперь утратившей под собой почву, и т.п. Многим произведениям «Ч.ю.» (в особенности прозе Хоукса) присущ притчевый характер в сочетании со стихией злого осмеяния ходульности идеалов, шаблонности жизненных интересов, предсказуемости социального поведения, отличающего героев, которые призваны дать ясное представление о современной цивилизации, где постоянно напоминают о себе духовный вакуум и нравственный релятивизм. Однако сатирическое начало обычно подавлено философической интерпретацией сюжета, притязающего на универсальность заложенного в нем смысла.

Лит.: *Черниченко Л.Л.* «Чёрный юмор» как форма модернистского романа // Современный роман: Опыт исследования. М., 1990; *Schulz M.F.* Black humor fiction of the sixties. N.Y., 1973. *А.М.Зверев*

«Ч.ю.» — одно из центральных понятий в философии *сюрреализма*, стержень теоретических построений,

литературной практики и повседневной жизни движения. При этом сюрреалистический «Ч.ю.» отличается от юмора американских прозаиков и современного «Ч.ю.» отсутствием веселья — это трагический, почти философский концепт, отношение к реальности, способ существования и выживания под гнетом реальности. Лейтмотивом «Ч.ю.» можно счесть пессимизм, впечатление «времени, вышедшего из пазов» и абсурдности существования — векторообразующие величины осознания современности для мысли последних двух-трех столетий. Попадает в этот срез и мировоззрение сюрреалистов, а также и их непосредственных предшественников, дадаистов. Истоки такого чувствования следует искать в прошедшей на их глазах, а некоторыми и непосредственно прожитой первой мировой войне. Естественным порывом становилось признание мира, в котором возможна такая бесчеловечная бойня, абсурдным.

Однако свойственный сюрреалистам романтический *эскапизм* они дополняют новым, насмешливо-агрессивным отношением к окружающему миру. Словно человек, который уже не в силах плакать, отвечает на агрессию смехом, сюрреалисты и дадаисты обратили свой уничижительный юмор в механизм защиты против чудовищно мрачной, неконтролируемой реальности — защиты ответно агрессивной, издевательской и несерьезной. Однако если такой разрушительный юмор в чистом виде подходил для нигилистского пафоса *дадаизма*, то сюрреализм, претендовавший на созидание нового, на изменение мира, нуждался в ином. Источников, повлиявших на перерождение отрицающего юмора дадаизма, было немало, однако решающее значение в оформлении законченного концепта «Ч.ю.» сыграло знакомство лидера сюрреалистов Андре Бретона в 1930-х с работами Г.В.Ф.Гегеля и З.Фрейда. У Фрейда Бретон заимствует положение о юморе эгоистичном, жестоком, как удар, а у Гегеля — его понятие объективного юмора, т.е. глубоко личного переживания, укорененного в реальности, и вытекающее отсюда положение о необходимости синтеза Субъективного и Объективного (эта проблематика живо интересовала Бретона, пытавшегося преодолеть диалектические противоречия творчества, чтобы прийти к новому искусству и, в итоге, новому мирозданию). «Ч.ю.» сюрреалистов — синтетическое образование, сочетающее эстетические и этические константы, поведенческие и чисто художественные элементы, вольную игру с традицией прошлого и фрондерство, подрывающее основы дня сегодняшнего — все это направлено на глобальное переопределение заданных смыслов. «Ч.ю» постоянно подчеркивает, с одной стороны, несовершенство и абсурд мироустройства, с другой — собственные несовершенство и маргинальность по отношению к реальному миру. Вынося одно за скобки другого, и так до бесконечности — что сближает «Ч.ю.» с романтической *иронией* и новейшим *постмодернизмом* с их постоянной рефлексией и отстранением от только что достигнутого результата, — «Ч.ю.» предстает общей интонацией, задающей не только внутренний строй произведения искусства, но и стиль поведения «черного юмориста», выстраивающего собственное существование в соответствии с законами этого парадоксального *дискурса* утверждения путем сомнения и ниспровержения. При этом «Ч.ю.» предельно далек от смеха — это не веселье, а злобный хохот в ожидании конца света: если еще не все потеряно, то сделать для собственного спасения, для изменения мира предстоит немало. Само выражение «Ч.ю.» и несколько искаженный — лишенный экзистенциальной составляющей — концепт с легкой руки сюрреалистов затем получили широкое распространение в литературе и искусстве.

Лит.: *Бретон А.* Антология чёрного юмора. М., 1999; *Дубин С.* Сюрреализм в контексте авангарда: Критерий чёрного юмора // Сюрреализм и авангард. М., 1999; *Rosello M.* L'humour noir selon André Breton. P., 1987; Jeu surréaliste et humour noir: Actes du colloque Cerisy-la-Salle. P., 1993.

С.Б.Дубин

ЧЕТВЕРОСТИ́ШИЕ см. *Катрен*.

«ЧЕТЫ́РЕ ПЛЮ́С ОДИ́Н» («4+1») — берлинская литературная группа, в которую входили четыре поэта — Анна Присманова, Георгий Венус, Семен Либерман, Вадим Андреев и один критик — друг Андреева по «Константинопольскому литературному кружку русского лицея» (1922) Владимир (Бронислав) Сосинский. Образование литературной группы «4+1» можно датировать 1923, когда все ее участники жили в Берлине. Группа сложилась вокруг «Литературного приложения» к газете «Накануне», где работал Венус. К началу 1924 в «Литературную неделю», как с июля 1923 стало называться «Литературное приложение», вслед за Венусом приходят и остальные члены пятерки; публикуют в основном не стихи, а рецензии на книги и небольшие статьи — обычная литературная поденщина, но в таких заметках довольно щедро разбросаны высказывания о поэте и поэзии, необходимости системы самоограничений, подобные тем, что позднее появятся в критических статьях, посвященных Андрееву и Присмановой. Группа распалась сама собой: Андреев намеревался уехать в Россию, но в конце июля 1924, не дождавшись репатриации, перебрался в Париж, куда отправился и Сосинский, там же оказалась Присманова. В Париже Присманова и Андреев вошли в литературную группу *формистов*, основанную Присмановой и В.Корвин-Пиотровским ок. 1929. В Берлине остался только Венус, в 1925 выпустивший книгу стихов, которую посвятил Присмановой («Полустанок». Берлин, 1925). Он единственный из пятерки вернулся в те годы в Россию, где и умер в Сызранской тюрьме.

Лит.: *Мочульский К.* 4+1 // Он же. Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999.

К.О.Рагозина

ЧЕТЫРЕХСЛО́ЖНЫЕ РАЗМЕ́РЫ см. *Пеон*.

«ЧИКА́ГСКАЯ ШКО́ЛА», неоаристотелианцы (англ. Chicago school neoaristotelians) — группа критиков, объединившихся в Чикагском университете в 1930-х, когда литературная критика в США приобрела значительность, которой она никогда прежде не имела. «Ч.ш.» и мешала, и помогала «*новой критике*» закрепить свои позиции. Название «неоаристотелианцы» было дано представителям этой школы К.Берком, который знал об активном изучении ее представителями «Поэтики» и других произведений Аристотеля. Чикагские критики были озадачены таким термином, потому что они, в сущности, не принимали учения Аристотеля, но согласились, что это определение не хуже других, им предписываемых: «холизм», «миметизм». К тому же оно фиксировало в известной мере направление их деятельности. Группу составили шесть человек: Р.С.Крейн (руководитель), В.Р.Кист, Н.Маклин, Р.Маккеон, Э.Олсон,

Б.Вайнберг. Индуктивная в основе своей критика Ч.ш. первоначально не давала никакой теории. Изучалась структура отдельного произведения и данные исследования не использовались для анализа очередного произведения искусства. Два программных сборника статей неоаристотелианцев — «Критики и критика. Древность и современность» (1952) и «Критики и критика. Очерки о методе» (1957) — вышли под редакцией Крейна. Их разногласия с «новой критикой» существенны в частностях, но не носят принципиального характера. Искусство, согласно основному утверждению «Ч.ш.», — это подражание природе и его конечная цель — удовольствие. Здесь новые аристотелианцы как будто действительно следуют за Аристотелем. Но в сам принцип подражания природе они вносят особый смысл. Утверждается, что выбор предмета подражания в искусстве зависит исключительно от социальной принадлежности художника: «благородный имитирует благородное, низколобый — низменное» (Olson, 15). Получаемое от восприятия произведения искусства наслаждение связывается чикагскими критиками только с формой произведения, достигнутой в процессе подражания. Для Аристотеля же причина удовольствия, доставляемого искусством, — прежде всего в том, что приобретать знания весьма приятно, «потому что смотря, люди могут учиться и рассуждать» (Аристотель. Поэтика. 1448в12). Он придает большое значение не только форме изображаемого, но и сущности его содержания: «Так как поэт должен при помощи подражания вызывать удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что это должно заключаться в самих событиях» (Там же. 1453в11). По убеждению представителей «Ч.ш.», различие между отдельными жанрами словесного искусства лежит не в языке, а в особенностях построения сюжета. Язык же — один из элементов сюжетной структуры, он имеет подчиненное значение. В определении *сюжета* чикагские критики следуют за Аристотелем. В прозаическом произведении сюжет конституируется из трех элементов: предмета — объекта, который имитируется; лингвистического медиума — языка как средства имитации и способа, или техники имитации. В соответствии с синтезом этих элементов должен проходить анализ каждого жанра искусства. В качестве примера неоаристотелианцы рассматривают *трагедию*. Маккеон пишет, что надо анализировать трагедию, «как целое, включающее в себя шесть частей: сюжет, характер, мысль, побуждаемую объектом, дикцию и мелодию, диктуемые средствами изображения, сценическую обстановку» (McKeon, 262), повторяя Аристотеля, у которого читаем: «Необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей... Части эти суть: фабула, характер, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция» (Аристотель. Поэтика. 1450а). Неоаристотелианцы подчеркивают преимущественное значение сюжета по сравнению с остальными пятью частями и представляют сюжет как «всеобъединяющий момент», первичный элемент, который существует до и сверх слов. Художник использует язык лишь как средство для украшения того, что уже оформлено.

Отличие двух соперничающих теорий — «Ч.ш.» и «новой критики» — состоит, по убеждению Крейна, в том, что представителями его школы поэзия рассматривается как имитация, а «новыми критиками» — как «выражение». Именно рассмотрение искусства как «выражения», с точки зрения «Ч.ш.», не дает возможности «новым критикам» установить четкое жанровое различие между отдельными видами искусства. Однако данное различие между двумя школами сглаживается общим подходом к пониманию творческого процесса как такового. Обе школы выделяют три основные ступени в создании произведения искусства. На первой действует мистическая интуитивная активность художника, на второй он дает ей практическое существование в языке, на третьей добивается имманентной согласованности всех лингвистических элементов в органической структуре произведения. Если в подражание природе неоаристотелианцы различают предмет имитации благородного художника и плебея, то «новым критикам» была в высшей степени безразлична личность и социальное положение творца.

Лит.: *Mckeon R.* The philosophical bases of art and criticism // Critics and criticism: Essays in method. Chicago, 1957; *Olson E.* An outline of poetic theory // Critics and criticism: Essays in method. Chicago, 1957; *Booth W.C.* Between two generations: The heritage of the Chicago school / Ed. R.I.Brod, P.P.Franklin. N.Y., 1982. *Е.А.Цурганова*

«ЧИ́СТАЯ ПОЭ́ЗИЯ» (фр. poésie pure) — название ряда эстетических концепций, утверждающих самоценность художественного творчества, его независимость от политики и общества. Во Франции доктрина «чистого искусства», получившая распространение еще в 1830-е в творчестве романтиков, выявилась позднее в творчестве «парнасцев» (см. «*Парнас*»). Теофиль Готье, выступавший поначалу в авангарде *романтизма*, вскоре охладевает к этому литературному направлению, высказывает иронию по поводу пышных романтических идей своих современников: ему не нравятся ни А.де Мюссе с его божественным прозрением, призванным просвещать современников, ни другие поэты и писатели, культивирующие исповедальный тон. Он предпочитает беспечную *легкую поэзию*, обладающую большой пластической красотой. Готье отвергает идею пользы художественного произведения, его утилитаризма: «Прекрасное может таковым называться, только если оно ничему не служит; все, что полезно — безобразно» (Предисловие к роману «Мадемуазель де Мопен», 1835–36). Герой этого романа — светский денди, ищущий наслаждений и пренебрежительно относящийся к толпе. Писатель начинает прославлять красоту саму по себе, достигнутую с помощью технического совершенства и высокого мастерства. Эта теория, получившая название «*искусства для искусства*», произвела большое впечатление на Шарля Бодлера, а затем на символистов. Поклонник Готье, Ш.Леконт де Лиль еще более негативно отнесся к романтическому началу в поэзии. Его протест против действительности, против неугодного ему реального мира приводит его под сень идей Ш.Фурье, но воцарившаяся Вторая Империя разбивает его иллюзии, и он отходит в сторону «Ч.п.». В своих поэтических сборниках «Античные стихотворения» (1852), «Варварские стихотворения» (1862), «Трагические стихотворения» (1884) и «Последние стихотворения», вышедшие посмертно в 1895, Леконт де Лиль опирается на историю, научные факты, археологические находки, памятники и документы старины, воссоздает мифологические и исторические образы всех стран, времен и народов. Выражение «Ч.п.» употребляет Поль Валери в эссе о Бодлере (1924), где он дает поэту точную характеристику и раскрывает значение его творчества для французской и других литератур. Бодлер, по мнению

Валери, — поэт совершенно нового типа, с появлением которого французская поэзия выходит за пределы своей страны; он преодолел в своем творчестве черты романтизма, устаревшие к 1840-м, и сумел прославить Э.А.По, великого писателя, которого в тот момент не ценили ни в США, ни в Англии. Его выражение «Ч.п.» подхватывает аббат Анри Бремон в одной из своих лекций, получивших большой резонанс в 1925 и вышедших затем под общим названием «Чистая поэзия» в его сборнике «Молитва и поэзия» (1925). Бремон полагает, что настоящая поэзия существует не для того, чтобы «внушать идеи или ощущения». Настоящее «поэтическое» должно быть выше слов и, если использовать слова, то только для того, чтобы потрясти людей. Стихотворение имеет два смысла: первый — непосредственный, «нечистый» смысл; второй — чисто поэтический. В этой борьбе между чистым и нечистым в поэзии — мистическое «разрешение» конфликта. Аббат Бремон видит в романтизме отсутствие спонтанности, специфическое использование слов, а настоящая поэзия, считает он, есть нечто идущее изнутри, своего рода молитва.

Лит.: *Cassagne A.* La théorie de l'art pour l'art en France: Chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. P., 1906. *О.В.Тимашева*

«ЧИ́СТОЕ ИСКУ́ССТВО» см. «*Искусство для искусства*».

ЧИТА́ТЕЛЬ — участник литературного процесса, диалога, который ведет с ним писатель в своих произведениях. В зависимости от предмета изучения (генезис, структура, функционирование произведения) содержание понятия Ч. видоизменяется; основных значений — три: 1) адресат (воображаемый, имплицитный Ч.) — авторское представление о Ч., влияющее на содержание и *стиль* создаваемого произведения. Сам акт письма предполагает акт чтения, даже если пишущий скрывает от других свои записи (*дневники*, *черновики*), считая целью своего творчества только самовыражение. Для художественного творчества установка на автокоммуникацию или обращение к какому-то одному лицу (как в частной переписке) не характерна. Л.Н.Толстой любил называть свои сочинения «совокупными письмами» (Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1954. Т. 71. С. 515). Понятие воображаемого Ч. введено в литературоведческий обиход как противопоставление реальному Ч. В 1922 А.И.Белецкий выделил в особую читательскую группу «воображаемых» собеседников читателя. В 1926 В.Н.Волошинов (М.М.Бахтин), рассматривая любое «высказывание» как социальное общение, также различает того «слушателя», по отношению к которому «ориентируется произведение», и «действительную публику, которая фактически оказалась читательской массой данного писателя» (Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 258). Это разграничение принято и в современных работах (Х.Р.Яусс, М.Науман, В.Изер, В.В.Прозоров). Понятие адресата, подчеркивающее диалогическое начало в творчестве, позволяет рассматривать текст как воплощение определенной авторской программы воздействия, которое следует отличать от восприятия, где активной стороной выступает реальный Ч.; 2) образ Ч. в произведении. Введение литературных мотивов в творчество часто приводит к созданию образа Ч., в т.ч. идеологически и эстетически чуждого автору. В истории европейской литературы последовательно стал вводить беседы с Ч. в романное повествование Г.Филдинг («История Тома Джонса, найденыша», 1749); они — важный компонент художественной структуры многих произведений разных жанров: роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–67) Л.Стерна, поэма «Дон Жуан» (1818–23) Дж.Байрона, «Евгений Онегин» (1823–31) А.С.Пушкина, «Мертвые души» (1842) Н.В.Гоголя, «Что делать?» (1863) Н.Г.Чернышевского, «За далью — даль» (1953–60) А.Т.Твардовского, эссе «На воде» (1888) Г.Мопассана, роман У.Эко «Имя Розы» (1983). У поэтов часто вычленяются циклы стихов о поэзии, где образно представлены и Ч.-друг и Ч.-недруг. Эта тема остро переживается в ситуациях конфликта автора и его реального Ч.; так, у романтиков устойчива оппозиция: поэт — толпа; иногда автор провидит своего идеального Ч. лишь в потомке (стихотворение «Моим стихам, написанным так рано...», 1913, М.И.Цветаевой). Другой вариант образа Ч. — персонаж, участвующий в сюжете и характеризующийся также через круг чтения, литературные вкусы (Макар Девушкин в «Бедных людях», 1846, Ф.М.Достоевского, главный герой романа Г.Гессе «Степной волк», 1927). Изображение персонажей как читателей отражает эстетические, литературно-критические взгляды писателя: прямо (если герой передает мысли автора, как Райский в романе И.А.Гончарова «Обрыв», 1869) или косвенно (литературные восторги комических персонажей — Крутицкого в пьесе А.Н.Островского «На всякого мудреца довольно простоты», 1868). Существует пограничный — художественный и литературно-критический одновременно — жанр, участники которого представлены в основном как читатели, зрители спектакля: «Критика «Школы жен» (1663) Ж.Б.Мольера, «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1836) Гоголя, «Литературный вечер» (1880) Гончарова, «Первая пьеса Фанни» (1911) Б.Шоу; 3) реальный Ч. (публика, реципиент) изучается комплексно: не только литературоведением, но и смежными науками (социология, психология, педагогика и др.). В центре интересов литературоведа — преломление в восприятии реального Ч. свойств произведения, реализация его «потенциала восприятия» (Науман, 38). Функционирование произведения складывается из откликов на него Ч., критиков и писателей.

Лит.: *Белецкий А.И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки: Изучение истории читателя <1922> // Он же. Избр. труды по теории литературы. М., 1964; *Прозоров В.В.* Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975; *Науман М.* Введение в основные теоретические и методологические проблемы (1973) // Общество. Литература. Чтение. М.,1978; *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1979; Художественное восприятие: Основные термины и понятия. Словарь-справочник / Ред.-сост. М.В.Строганов. Тверь, 1991; *Чернец Л.В.* «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995; *Jauss H.-R.* Literaturgeschichte als Provocation. Fr./M., 1970; *Iser W.* Der Akt der Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München,1976. *Л.В.Чернец*

«ЧУРА́ЕВКА», «Молодая Чураевка» — объединение русских творческих сил Харбина, главным образом молодых литераторов. Основано в 1926 по инициативе педагога и поэта Алексея Алексеевича Грызова (печатавшегося под псевдонимом А.Ачаир, 1896–1960). Название «Ч.» возникло по имени героев популярного в те годы романа сибирского писателя Г.Гребенщикова

«Чураевка» (1922) о русских поселенцах на Алтае. Из литературных вечеров «У Зеленой лампы» и «Чашки чая» первых лет «Ч.» выросла в одно из примечательных явлений культурной жизни русского Харбина. Собрания проходили в здании учебных заведений ИМКА на Садовой улице. Основа «Ч.» — поэтическая студия с ее председателем поэтом Николаем Щеголевым (1910–70). В разные годы в студию входили: Л.Андерсен, М.Волин, Г.Гранин, П.Лапикен, В.Обухов, В.Перелешин, Н.Петерец, Е.Рачинская, Н.Резникова, Г.Саговский-Ржевский, Н.Светлов, С.Сергин, В.Слободчиков, О.Тельтофт, Л.Хаиндрова, Н.Щеголев, Л.Энгельгардт, В.Янковская и др. Слободчиков и Перелешин вспоминают, что всеобщими авторитетами были В.Брюсов и А.Белый, а настольной книгой студийцев — «Письма о русской поэзии» (1923) Н.Гумилева. Увлекались также Б.Пастернаком. Встречались чураевцы два раза в неделю: по пятницам — студия, по вторникам — открытые вечера с докладами и литературно-музыкальной программой, где выступали ученые и литераторы старшего поколения. В свою бытность в Харбине доклад «Несение света» о подвиге Сергия Радонежского прочитал Н.К.Рерих. Стихи чураевцев печатались в журнале «Рубеж», а с июля 1932 — в еженедельном приложении к газете «Harbin daily news» под названием «Молодая Чураевка» (так называлось объединение в первые годы своего существования). Приложение выходило на двух страницах и содержало редакционную статью, прозу, стихи, статью о литературе или искусстве, хронику местной жизни. Всего известно шесть номеров приложения. С декабря 1932 художественное объединение стало выпускать свою собственную литературную газету под названием «Ч.» с участием тех же авторов. В годы, предшествовавшие закрытию «Ч.» в середине 1930-х, чураевцы стали ощущать на себе усиливающееся политическое давление со стороны властей. Полицейский надзор после японской оккупации Харбина в 1932, политический «прессинг» со стороны русской фашистской организации, которую в те годы поддерживали японские власти, а также загадочное двойное самоубийство (5 декабря 1934) поэтов Сергина и Гранина, совершенное ими в харбинском отеле «Нанкин», — все это предопределило конец «Ч.» (1935). Изменения политической и экономической жизни в Харбине стали после 1932 причиной отъезда многих чураевцев из Харбина — в основном в Шанхай, откуда после второй мировой войны они перебрались в разные страны мира: в СССР — Щеголев, Светлов, Слободчиков, Хаиндрова, Энгельгардт; в США — Резникова, Янковская; во Францию — Андерсен; в Австралию — Волин; в Бразилию — Перелешин. В Харбине было издано несколько поэтических сборников чураевцев: «Лестница в облака» (1929), «Семеро» (1931), «Излучины» (1935). Андерсен, Волин, Перелешин, Сатовский, Светлов, Резникова, Хаиндрова, Энгельгардт, Янковская в Китае и позже в других странах издали сборники своих стихотворений. Наиболее известным поэтом стал Перелешин.

Лит.: *Крузенштерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник // Возрождение. 1968. № 204; *Волин М.* Воспоминания: (Гибель молодой Чураевки) // Новый журнал. 1997. № 202. *Е.П.Тискина*

«ЧУРА́ЕВКА ШАНХА́ЙСКАЯ», «П я т н и ц а» — литературное объединение, образованное по типу харбинской «*Чураевки*» молодыми литераторами Н.Светловым, П.Сухатиным, В.Петровым, О.Скопиченко, Л.Гроссе. Являясь своеобразным аналогом харбинской «Чураевки», объединение соблюдало эту преемственность и в достижении своих первоочередных задач, главной из которых можно считать объединение всех культурных сил Русского Китая на основе литературного творчества, независимо от их политической ориентации, и максимально широкий охват литературы. Первое заседание общества состоялось 1 августа 1933. Председателем был избран Светлов — поэт, входивший в руководство харбинской «Чураевки». Руководителем отдела литературы (литературной студии) избрали Н.Петереца, в обязанности которого также входила организация заседаний «Чураевки». Впоследствии были созданы отделы музыки, науки и драмы, в работе которых, помимо молодых литераторов, принимали участие известные представители шанхайской русскоязычной культуры. Число участников объединения постепенно достигло нескольких сотен, причем одним из главных направлений деятельности «Чураевки» была работа с творческой молодежью под лозунгом «Мы живем на Востоке, но сердца наши обращены к России!» Используя различные формы проведения своих заседаний (чтение и обсуждение стихов и прозы, изучение литературной теории, творческие вечера, научные доклады, концерты), «Ч.ш.» старалась сохранить традиции породившей ее «харбинской». Этому способствовало и обострение политической ситуации в 1935, когда начался массовый исход творческой интеллигенции из Харбина в Шанхай, где оказался почти весь актив «Чураевки». «Чураевец» В.Перелешин вспоминал в своих мемуарах «Два полустанка» (Амстердам, 1987) «пятничные» вечера: «На каждом пятничном собрании читались, прежде всего, стихи на недельную тему. Читались обязательно дважды (раз для общего впечатления, и снова для деталей), а потом написанное стихотворение переходило по кругу из рук в руки...» (с. 104). Из наиболее значимых членов «Ч.ш.» Перелешин упоминает Н.А.Щеголева, В.Н.Иевлеву, Л.Андерсен, Ю.В.Крузенштерн-Петерец, Петереца, Л.Хаиндрову. С осени 1935 началось сближение «Ш.ч.» с близким ему по целям и задачам литературно-художественным объединением «Восток» (1933–38). 14 октября 1935 было принято решение о переходе всех членов «Чураевки» в это объединение. 1 ноября 1935 произошло официальное слияние «Чураевки» и «Востока», в результате которого было создано новое объединение под названием «Шатер». *О.А.Бузуев*

Ш

ШАНСО́Н ДЕ ЖЕСТ см. *Жеста.*

ШАНСОНЬЕ́ (фр. chansonnier) — 1. Французское обозначение исполнителей песен в 12–14 вв. (*трубадуров*, *труверов*) в противоположность исполнителям *эпоса*; 2. Сборник стихов провансальских трубадуров (наиболее известен «Шансонье короля», 13 в.); 3) французский эстрадный певец, исполнитель песен (шансонов), нередко композитор–песенник.

ШАРА́ДА (фр.charade) — разновидность усложненной загадки: загадываемое слово разделяется (обычно по слогам) на части, имеющие вид отдельных слов, и каждое из них, а затем и загадываемое слово в целом описываются через *перифразы*. Известны в литературе с 3–6 вв., особенно популярны в салонной культуре 18 в. (в форме стихотворений и инсценировок). Пример (аноним 18 в.):

Когда нас п е р в о е терзает и томит,
Тогда без прихотей мы и в т о р о е гложем;
А ц е л о е мое и скользко и блестит:
Его мы на стекле всегда ощупать можем.
(Глад-кость).

М.Л.Гаспаров

ШАРЖ (фр. charge от charger — преувеличивать) — преувеличенное, утрированное изображение какого-либо явления или личности в подчеркнуто искаженном виде, передающем, тем не менее, характерные черты изображаемого. Ш. всегда продиктован стремлением высмеять (злобно или добродушно), разоблачить определенные негативные черты, показать «изнанку» человека или явления. В этой снижающей функции — глубоко позитивная, утверждающая социально-культурная функция Ш., позволяющего взглянуть на вещи непредвзято с «обнажающей», иронической дистанции. В театральной практике Ш. — второстепенная роль с упрощенно, односторонне трактуемым характером, которую актер должен исполнять «с пережимом», «переигрывая».

В литературе Ш. охватывает гораздо более широкую сферу явлений: к нему тяготеют *памфлет*, *фельетон*, *эпиграмма*, *басня*, *пародия*, использующие, в частности, карикатурно-гротескные приемы художественного изображения. Ш. — неотъемлемый элемент эстетического отношения к миру. Корни его уходят в далекое прошлое — о чем свидетельствуют образы «жалкого Терсита» («Илиада»), Полифема и женихов Пенелопы («Одиссея»), а с эпохи древней аттической комедии шаржированность, воплощенная в карнавальной вольности архаических игр на празднествах плодородия, входит как неотъемлемый компонент в «высокую» литературу, смыкаясь с серьезной общественной критикой. Шаржированный характер носили фаллические песни в честь Диониса, насыщенные насмешливыми и непристойными шутками и бранными словами — в этом смехе и сквернословии проявлялась жизнетворящая сила античного «шаржирования». Стихия Ш. широко разлита в комедиях Аристофана, где хор, исполняя «песни комоса», насмехается над героями и обличает их (таково шаржированное изображение Сократа в «Облаках»). В Риме традиция Ш. утверждалась в фесценнинских (фаллических) песнях, смех и сквернословие которых носили жизнеутверждающий характер, а также имели магическое значение как средство защиты (в виде снижающего, порочащего именования) от всяческого зла. Шаржированными мотивами и образами были проникнуты т.наз. «праздничные поношения», исполнявшиеся во время триумфов, когда на голову всенародно чествуемого триумфатора выливались потоки «грязи» (о Юлии Цезаре римская толпа нараспев сообщала такие «откровения»: «Лысый любодей, всю добычу проблудил ты, деньги взял взаем»). Шаржированными образами наполнены комедии Плавта и Теренция. Ярко выраженный характер Ш. носили и «позорящие песни» кельтского *эпоса*, направленные против личных или родовых врагов, шаржирован образ коварного Локи в «Эдде» (переодетый служанкой, он непрошеным является на свадебный пир и поносит пирующих). Откровенным Ш. звучат нападки Вальтера фон дер Фогельвейде на папство, обвиняемое в его *шпрухах* во всех грехах и бедах христианского мира. Не меньшим Ш. выглядит брань Данте по адресу его врагов, мучающихся в аду. Ш. широко представлен в жанрах средневековой литературы — *фаблио* и *соти* во Франции (шаржированным персонажем которых нередко выступает сам король), *шванках* в Германии, в гигантской циклической поэме конца 12 — начала 13 в. «Романе о Лисе». Шаржированы образы «глупцов» в «*дурацкой литературе*» 15–16 вв., ряд персонажей в «Разговорах запросто» (1516) и «Похвале Глупости» (1509) Эразма Роттердамского, в романах Ф.Рабле, М.Сервантеса, в пьесах У.Шекспира (образ Фальстафа и др.).

Классицистическая поэтика, изгнав все «низкое» из *трагедии*, перенесла его в сферу *комедии*, где Ш. занял самые прочные позиции. Пример тому — «ханжи» и «мещане во дворянстве» Мольера, «негодяи» в драмах Г.Э.Лессинга и Ф.Шиллера, нувориши и финансисты А.Р.Лесажа, образ Жанны Д'Арк в «Орлеанской девственнице» (1735) Вольтера. Ш. присущ литературе *романтизма* и *бидермайера* — таковы гротескные персонажи Э.Т.А.Гофмана; благополучные мещане И.Н.Нестроя.

В русской литературе Ш. известен давно — от «поганого Кощея» «Слова о полку Игореве» и «собаки Калина-царя» *былин*, шаржированных преувеличений переписки князя Курбского и Ивана Грозного до фонвизинского недоросля, героев альковных и кабацких «битв» И.С.Баркова и В.И.Майкова, обличений новиковской публицистики, пушкинской «Гавриилиады» (1821) и юнкерских эротических поэм М.Ю.Лермонтова до персонажей Н.В.Гоголя и М.Е.Салтыкова-Щедрина, который, по выражению В.В.Розанова, «как «матерый волк»... наелся русской крови». Определяя русскую литературу 19 в. как пространство «язвительного смеха», Розанов, со свойственными ему преувеличениями, писал: «С незапамятных времен нашей истории героическому негде было расти, но особенно негде стало ему

расти с появлением язвительного смеха в нашей литературе. С детства ведь все читали и смеялись персонажам Грибоедова; потом явился Гоголь: захохотали. Начал писать Щедрин: «подвело животики»!» (В.Розанов. Героическая личность, 1909).

Лит.: *Diebold B.L.* Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Leipzig; Hamburg, 1913; *Doerry H.* Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1926. *А.В Дранов*

ШВА́БСКИЕ РОМА́НТИКИ, Швабская школа (нем. Schwäbische Romantik, Schwäbische Schule) — группа писателей, географически связанных с юго-западной областью Германии — Швабией; третье (после *иенских* и *гейдельбергских*) и последнее поколение немецких романтиков (ок. 1810 — ок. 1850). В круг Ш.р., центр которого составили Л.Уланд и Ю.Кернер, входили Г.Шваб, К.Майер, В.Гауф, Э.Мёрике; культивировались жанры *песни, романса, баллады, сказки, легенды*, в лирике — «народная» непосредственность. Идилличность в духе *бидермайера*, идеализация *Средневековья*, пристрастие к *местному колориту* соседствовали у Ш.р. с наивным мистицизмом, попытками протоколировать случаи «вторжения мира духов в наш мир» (книга Ю.Кернера «Ясновидящая из Префорста», 1829). Узость кругозора и местный патриотизм Ш.р. воспринимались в 1830–40-х как анахроническое явление и вызывали насмешки (в частности, Г.Гейне в поэме «Атта Тролль», 1843); в то же время высшее достижение Ш.р. — лирика Мёрике — оказалась созвучна позднеромантической музыкальной культуре, воплотившись в песнях И.Брамса и Г.Вольфа.

Лит.: *Storz G.* Schwäbische Romantik. Stuttgart, 1967. *А.М.*

ШВАНК (нем. Schwank — шутка) — небольшой рассказ в немецкой городской литературе 13–17 вв., первоначально в стихах, затем — в прозе. Тематически близок к французскому *фаблио* и прозаической *новелле* раннего *Возрождения*. Изображает жизнь различных сословий с комической стороны, нередко содержит *сатиру* (особенно на католическое духовенство, отчасти — рыцарство); излюбленный герой — ловкий, смышленый простолюдин. Среди видных мастеров Ш. — Г.Сакс (1494–1576)

Лит.: *Straßner E.* Schwank. Stuttgart, 1978.

ШЕСТИДЕСЯ́ТНИКИ — 1. Плеяда писателей, заявивших о себе в конце 1850–60-х: Н.В.Успенский (1837–89), Н.Г.Помяловский (1835–63), Ф.М.Решетников (1841–75), В.А.Слепцов (1836–78), А.И.Левитов (1835–77) и др. Большинство из них принадлежало к сословию разночинцев; они были выходцами из среды мелкого провинциального духовенства, как правило, окончившими семинарию. Путь в литературу этому поколению открыла журнальная стратегия Н.А.Некрасова, проводившаяся им в «Современнике», а также литературная критика Н.А.Добролюбова и Н.Г.Чернышевского: статья последнего «Не начало ли перемены?» (1861), в которой давалась высокая оценка рассказам Успенского, послужила своеобразным манифестом литературы Ш. Значительную роль в популяризации и утверждении творчества писателей-Ш. сыграла критика Д.И.Писарева, М.Е.Салтыкова-Щедрина, П.Н.Ткачёва, которые не без основания увидели в молодых литераторах выразителей близких им «освободительных» идей. Вслед за сборником «Рассказы» (1861) Успенского последовал ряд произведений, закрепивших за творчеством представителей этого поколения репутацию нового литературного явления. В их творчестве преобладали жанры цикла *очерков* и *рассказов*: «Очерки бурсы» (1862–63) Помяловского; «Степные очерки» (1865–66), «Московские норы и трущобы» (1866), «Горе сел, дорог и городов» (1869) Левитова; «Владимирка и Клязьма» (1861) и «Письма об Осташкове» (1862–63) Слепцова — и небольшой *повести*: «Подлиповцы» (1864), «Горнорабочие» (1866–68) Решетникова; «Мещанское счастье» (1860) и «Молотов» (1861) Помяловского, «Трудное время» (1865) Слепцова.

Центральной темой творчества Ш. стала жизнь простолюдинов, крестьян, низов городского мира. Созданный ими образ народа потряс современников неслыханной беспощадностью и натуралистичностью. Низы общества изображались как существа, не способные понять простейших законов и гражданских общественных установлений. Такое видение было обусловлено не только жизненным опытом разночинцев, столкнувшихся в детстве и юности с жестокостью жизни, неприглядным бытом, но и той идеологией радикальных революционеров, которую они восприняли и стремились отразить в своих произведениях: в основе ее лежало представление о человеке как о биологическом существе, чья жизнь регулируется прежде всего физиологическими потребностями. В результате народ у Ш. становится абсолютным рабом существующего социального порядка. Этот пессимизм сделал произведения Ш. не до конца приемлемыми не только для враждебной критики, но и для тех идеологов, которые поначалу вдохновляли и высоко превозносили их творчество. Другой важнейшей темой в творчестве Ш. стал трудный путь человека из разночинной среды к знаниям, его самоутверждение в обществе. Сталкиваясь с чуждой дворянской средой, занявшей центральные позиции в культуре, разночинец ощущает свою ущербность, недостаток образованности, воспитания. Герой Ш. выбирает компромисс, как Молотов в дилогии Помяловского, принимающий решение приспособиться, завоевывая ценой своеобразной мимикрии внутреннее пространство для реализации своих личных потребностей. Только в «Трудном времени» Слепцова изображен разночинец, уверенный в себе, легко побеждающий в духовном и нравственном поединке аристократа-помещика. Творческий путь Ш. завершился духовным тупиком: они создали трагический образ человека, отринувшего Бога и идолов, но не сумевшего обрести иных духовных опор и потому кончившего жизнь в пустоте отчаяния.

Лит.: *Чуковский К.И.* Люди и книги. 2-е изд. М., 1960; *Кузнецов Ф.* Шестидесятники // Лит. учеба. 1984. № 2; *Сажин В.Н.* Книги горькой правды. М., 1989. *М.С.Макеев*

2. Обозначение генерации советских людей 1960-х. В литературе это обозначение и более конкретно, и более размыто: Ш. — участники литературной борьбы, в особенности, на страницах «толстых журналов», и выразители новых идей, даже нового чувства жизни, возникшего в период постсталинской «оттепели». Как иронический аналог более устойчивых, повторяющихся тенденций российской истории, паратермин «Ш.» содержит в себе отсылку к «шестидесятничеству» 19 в. Несмотря на то, что о Ш. заговорили скорее ретроспективно и дистанцируясь в более поздние десятилетия, подчас односторонне и не все-

гда справедливо, — феномен шестидесятничества, как это обычно бывает, глубже и многозначнее того, что этим словом зачастую обозначают. Прежде всего Ш. — это не только и даже не столько поколение или те или иные деятели, писатели, критики, но трудноуловимая, хотя достаточно определенная социокультурная атмосфера, «сквозная умонастроенность» эпохи: это также более общая у СССР с Западом — и вопреки, и благодаря возведенной в 1961 Берлинской стене — проблемно-атмосферическая констелляция (упорядоченность) времени и языка. Ш. в действительности — люди разных поколений, разных воззрений и мировоззрений, разных культурных миров. Ш. — это поэты Е.А.Евтушенко, А.А.Вознесенский, но и участник Отечественной войны и сын репрессированного коммуниста поэт и бард Б.Ш.Окуджава, чьи «комиссары в пыльных шлемах» задали тон романтической памяти и романтическому прогрессизму Ш. Это и крупнейший советский философ М.К.Мамардашвили (1930–90), в 1960-е критиковавший Ж.П.Сартра и К.Ясперса с позиций «культурного» (официально-неофициального) марксизма; А.Г.Битов как автор «Уроков Армении» (1967–69), «Пушкинского дома» (1971, опубл. 1978); автор мемуаров «Люди, годы, жизнь» (1961–65) И.Г.Эренбург и новая фигура А.И.Солженицына с явными чертами антисоветизма; это Э.Неизвестный, пытавшийся убедить Н.С.Хрущева в совместимости нового искусства с советской властью, но также и Вен.Ерофеев с его поэмой в прозе «Москва — Петушки» (1969), раблезиански-кафкианской отходной советскому сознанию вообще. В общественно-литературной жизни 1960-х, еще не до конца разделившейся, как позднее, на официальную и неофициально-самиздатовскую (хотя литературная судьба А.Синявского и Ю.Даниэля, осужденных в 1966, как и ходившие в списках произведения Солженицына, была убедительным предвестием такого разделения), с понятием Ш. связывают в особенности деятельность «Нового мира», редактировавшегося А.Т.Твардовским: журнал проводил линию, намеченную, по существу, в хрущевском докладе на XXII съезде КПСС; но счет, предъявляемый советской реальностью советской власти, был слишком велик: он был несовместим не только с «ленинскими нормами партийной жизни», как это называлось на официальном языке, но, в известном смысле, и с литературно-эстетическими и общественно-политическими убеждениями Ш., гротескно воспроизводивших — в как бы перевернутой советской ситуации 20 в. — воззрения революционных демократов и Ш. предшествующего столетия. Ш. в общественном сознании, в литературе, искусстве и стиле жизни исторически исчерпали себя на рубеже 1990-х, вместе с крахом тоталитаризма и коммунизма.

Лит.: *Вайль П., Генис А.* 60-е: Мир советского человека.М., 1996.

В.Л.Махлин

ШЕСТИСТИ́ШИЕ см. *Секстина.*

ШЕСТОДНЕ́В (греч. Hexaēmeron) — церковнославянское название памятников религиозной литературы, содержащих развернутые комментарии к повествованию библейской Книги Бытия о сотворении Богом мира за шесть дней. Жанр Ш. был популярен в Византии, их число в византийской литературе исчисляется десятками. Наиболее известные византийские Ш. были созданы отцом церкви Василием Великим (329–379), Севериаком Гевальским (4 — первая треть 5 в.) и Георгием Писидой (7 в., в стихотворной форме). Ш. были сочинениями не художественного характера, а произведениями религиозно-философскими с естественнонаучными сведениями — о мироздании, о животных и растениях и о человеке. Ш., принадлежащий Василию Великому, содержал представления о Боге как творце мира и о мироздании, восходящие к трактату Платона «Тимей». В соответствии с античной традицией, Василий Великий описывал космос как сочетание надлунной и подлунной частей: пространство, расположенное за орбитой луны, в отличие от подлунного пространства, изображалось как нетленное и гармонически упорядоченное. Вслед за античным греческим философом Посидонием (135–50/51 до н.э.) основу бытия, космического порядка он видел в особой силе, любви-«симпатии», связывающей его элементы.

В средневековой словесности православных южных славян и в Древней Руси был популярен Ш., созданный болгарским книжником Иоанном Экзархом (конец 9 — начало 10 в.), составленный до 927 и имевший компилятивный характер. В его основе лежали тексты Ш. Василия Великого и Севериана Гевальского, соединенные со сведениями и фрагментами из сочинений других авторов — как византийских богословов (Иоанна Златоуста, Григория Нисского, Иоанна Дамаскина, Феодорита Киррского), так и античных философов (Аристотеля, Парменида, Фалеса и др.). Компилятивный текст Иоанн Экзарх Болгарский снабдил собственными дополнениями. Текст Ш. болгарского книжника состоит из общего предисловия и шести «глав»-слов, посвященных дням творения, шестое слово открывалось своим отдельным предисловием. Основной мотив Ш. — гармония и красота мира, свидетельствующие о совершенстве и величии Бога; разнообразие природных явлений. На протяжении *Средневековья* Ш. был одним из основных сочинений, в котором православные славяне могли почерпнуть сведения об анатомии человеческого тела, повадках животных, растениях.

Лит.: *Калайдович К.* Иоанн, ексарх Болгарский. М., 1824; *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литеартуры. М., 1977; *Баранкова Г.Ф.* Из истории изучения Шестоднева в отечественной и зарубежной науке: Историко-культурное значение Шестоднева // Шестоднев Иоанна Экзарха Болгарского / Изд. подгот. Г.Ф.Баранкова. М., 1998.

А.М.Ранчин

ШКО́ЛА см. *Направление, течение, школа.*

ШКО́ЛА МАШО́ см. *Машо школа.*

ШКО́ЛА СПЕ́НСЕРА см. *Спенсера школа.*

ШКО́ЛЬНАЯ ДРА́МА — один из жанров церковной драматургии, примыкавшей к латинским драмам гуманистов; возник в конце 15 — начале 16 в. в странах Западной Европы (Италия, Франция, Нидерланды, Австрия, Германия, Польша). Происхождение Ш.д. связано с уставами церковных и светских учебных заведений, где вводились обязательные сценические представления с целью более прочного усвоения учениками латинской речи. Особенно много для укрепления Ш.д. сделали иезуиты, которые черпали для своих пьес сюжеты из *легенд*,

деяний святых и мучеников, из Библии, Евангелия, древней и новой истории, мифологии. Авторы Ш.д. пользовались различными источниками, особенно теми, где прославлялась католическая церковь, выбирая наиболее удобные для драматической обработки сюжеты. Ш.д. развивалась в двух направлениях: христианско-католическом и антично-классическом, она испытала влияние как античного театра (сжатое изложение пьесы, т.наз. argumentum, которое стояло рядом с *прологом*, наличие *эпилога*), так и средневекового (отсутствие единства времени и места, смешение *трагического* и *комического*, латинский язык). Ш.д. отличалась от средневековых религиозных представлений более строгой классической формой; чаще всего она состояла из трех-пяти актов, после каждого акта выступал хор, который в большинстве случаев развлекал зрителей; у пьесы были прологи и эпилог. Организовывались представления на Рождество, Пасху. Сочинялись пьесы на темы школярской жизни.

В России Ш.д. известна с 17 в., когда возникли духовные школы (академии и семинарии). Церковь стала пользоваться школьным театром для подготовки своих кадров. Школьный театр, первоначально появившись в Киеве, просуществовал в России около 200 лет. Пьесы писались силлабическими стихами. Из сохранившихся пьес Киевской духовной академии 17 в. самой ранней считается драма «Алексей, Божий человек» (1674), поставленная в честь царя Алексея Михайловича в 1675. В этой академии работал ее бывший воспитанник Симеон Полоцкий (1629–80), написавший оригинальные драматические произведения «О Навуходоносоре царе» и «Комидия притчи о блудном сыне». Русский школьный театр не только ставил пьесы на религиозные сюжеты, но и выступал в поддержку светской власти. В 1702 в Славяно-греко-латинской академии были поставлены политические и пьесы, аллегорически прославлявшие царя Петра. Конец 17 и начало 18 в. — период расцвета Ш.д. Она выходит за стены духовных училищ (школьный театр студентов Хирургической школы в Москве). Школьный театр отличался демократизмом (естественная декламация, разработанные *ремарки*, небольшие вставные сценки комического характера, персонажами которых были посадский, слуга, лекарь и др.); в пьесах осуждались хвастовство, пьянство, лжеученость. В школьном театре были необходимые механизмы, костюмы, бутафория. Он сыграл значительную роль в общем подъеме культуры, развитии литературного языка и светского городского театра. Ш.д. была вытеснена драматургическими творениями М.В.Ломоносова, А.П.Сумарокова и др.

Лит.: *Резанов В.И.* Из истории русской драмы: Школьные действа XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910; *Адрианова-Перетц В.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII вв. // Старинный спектакль в России. Л., 1928; *Она же.* Библиография русской школьной драмы и театра XVII–XVIII вв. // Там же. *А.Ф.Головенченко*

«ШОТЛА́НДСКИЕ ЧОСЕРИА́НЦЫ» (англ. Scottish Chaucerians) — группа шотландских поэтов 15 и 16 вв., испытавших воздействие творчества Дж.Чосера (1340?–1400) и использовавших его поэтические формы, особенно *королевскую строфу*. Главные представители — Роберт Хенрисон (1430?–1506), лучшая поэма которого «Завещание Крессиды» (опубл. 1593) представляет собой вариант поэмы Чосера «Троил и Хризеида»; Уильям Данбар (1460?–1530?), чья поэзия исполнена раблезианского юмора; Гэвин Дуглас (1475–1522), автор поэмы-*видения* «Дворец чести» (ок. 1501); Дэвид Линдсей (1490–1555), автор *моралите* «Забавная сатира о трех сословиях» (1540); король-поэт Яков I Шотландский (1394–1437), первый в шотландской поэзии «ученик Чосера», стихи которого он полюбил еще в юности. *А.Н.*

ШПИ́ЛЬМАН см. *Жонглер*.

ШПРУХ (нем. Spruch — изречение) — средневековой поэтический жанр, распространенный в Германии в 12–15 вв. Представляет собой образец гномической поэзии (см. *Гнома*). Обычно имеет морально-дидактическое содержание (не обязательно религиозного характера). Как правило, Ш. отличается сжатой формой и часто является толкованием какого-либо изречения. Ш. исполнялись *шпильманами*, пользовались популярностью в бюргерской среде и у *миннезингеров*. Известны такие авторы Ш., как Сперфогель (12 в.), Фрейданк (12 в.), Зухенвирд (14 в.), Вальтер фон дер Фогельвейде (конец 12 — начало 13 в.). *М.А.Абрамова*

«ШТУРМ» (нем. Sturmkreis) — кружок берлинских поэтов, литераторов, деятелей культуры и искусства, собранный Х.Вальденом при журнале «Штурм» (1910–32), одном из печатных органов экспрессионистов (см. *Экспрессионизм*). Сфера деятельности «Ш.» не ограничивалась выпуском журнала. Существовала художественная галерея кружка, где в 1910 состоялась первая в Германии выставка работ итальянских футуристов, под влиянием идей которых находился кружок. С 1913 проходили литературные вечера с чтением докладов и обсуждением экспрессионистской поэзии (руководитель Рудольф Блюммер). С 1918 по 1919 выходил также принадлежавший кружку ежегодник «Сцена», посвященный экспрессионистскому театру. В деятельности кружка принимали участие А.Штрамм, К.Швиттерс, Т.Тцара, Л.Шрейер. К.Хейнике и др. Кружок существовал до 1921.

Лит.: *Schreyer L.* Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. München, 1956. *Д.М.Новожилов*

«ШТУРМ УНД ДРАНГ» см. *«Буря и натиск»*.

Э

ЭВФЕМИ́ЗМ (греч. eu — хорошо; phēmi — говорю) — вид *перифраза*, слово или выражение, смягчающие резкое, грубое или интимное высказывание, напр. «она в интересном положении» вместе «она беременна», «не выдумывайте» вместо «не врите».

ЭВФОНИ́Я см. *Фоника.*

ЭВФУИ́ЗМ (англ. euphuism от Euphues — имени героя романов английского писателя Джона Лили «Эвфуэс, или Анатомия ума», 1579, и «Эвфуэс и его Англия», 1580) — изысканный, усложненный и высокопарный стиль английской литературы конца 16 в. Эвфуистический стиль сказался в ранних комедиях У.Шекспира («Комедия ошибок», 1592; «Два веронца», 1594; «Бесплодные усилия любви», 1594), пародируется в первой части его «Генриха IV» (1597–98). Э. обогатил язык английской литературы и оказал воздействие на литературу *барокко* в Англии. В широком значении Э. — напыщенность, вычурность речи.

Лит.: *Feuillerat A.* John Lyly and euphuism. Cambridge, 1910. *А.Н.*

ЭГОФУТУРИ́ЗМ см. *Футуризм.*

ЭЗО́ПОВ (ЭЗО́ПОВСКИЙ) ЯЗЫ́К (от имени древнегреческого раба-баснописца 6 в. до н.э. Эзопа) — иносказательное, замаскированное выражение мыслей, обычно с сатирическим намерением. Понятие Э.я. введено в русскую литературу М.Е.Салтыковым-Щедриным, который дал его объяснение: «Привычке писать иносказательно я обязан дореформенному цензурному ведомству. Оно до такой степени терзало русскую литературу, как будто поклялось стереть ее с лица земли. Но литература упорствовала в желании жить и потому прибегала к обманным средствам. Она и сама преисполнилась рабьим духом и заразила тем же духом читателей. С одной стороны, полились *аллегории*, с другой — искусство понимать эти аллегории, читать между строками. Создалась особенная, рабская манера писать, которая может быть названа езоповскою, — манера, обнаруживающая замечательную изворотливость в изобретении оговорок, недомолвок, иносказаний и прочих обманных средств» («Недоконченные беседы. Между делом», 1875). Эзотерический язык тайнописи, в который иногда переходит Э.я., не всегда бывает понятен читателю. М.Горький отмечал: «Эзоповский» — иносказательный — сердитый язык Салтыкова не всегда был понятен мне» («Беседы о ремесле», 1930). В советское время в условиях партийной *цензуры* роль Э.я. возросла в творчестве многих писателей: М.Зощенко, М.Булгакова, А.Платонова, В.Катаева, Б.Окуджавы, А.Галича, В.Высоцкого, писателей-фантастов. Одной из постоянных задач советской цензуры была борьба с неугодным Э.я. в литературе. В произведениях зарубежных писателей Э.я становился приметой индивидуального стиля независимо от какой-либо цензуры, особенно в сатирических произведениях («Путешествие Гулливера», 1726, Дж.Свифта; «Остров пингвинов»,1908, А.Франса; «Война с саламандрами», 1936, К.Чапека; «Карьера Артуро Уи», 1941, Б.Брехта).

Лит.: *Паклина Л.Я.* Искусство иносказательной речи: Эзоповское слово в художественной литературе и публицистике. Саратов, 1971. *А.Н.*

ЭКЗЕГЕ́ТИКА см. *Интерпретация.*

ЭКЗЕ́МПЛУМ см. *Пример.*

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИ́ЗМ (лат. existentia — существование) — направление в западноевропейской (преимущественно французской) и американской литературе 1940–60-х, тесно связанное с одноименной философской школой, сложившейся в Германии и Франции в период между первой и второй мировой войной. Предыстория философии Э. включает имена С.Кьеркегора, Ф.Ницше, Н.Бердяева. Для литературы Э. первостепенное значение имели философские произведения Ф.Достоевского, особенно «Записки из подполья» (1864), «Бесы» (1871–72) и «Легенда о Великом инквизиторе» (в «Братьях Карамазовых», 1879–80). Отзвуки проблематики этих произведений постоянно чувствуются в творчестве крупнейших писателей французского Э. — А.Камю и Ж.П.Сартра.

Центральная идея как философии, так и литературы Э. — существование человека в мире без Бога, среди иррациональности и абсурда, в состоянии страха и тревоги, вне абстрактных моральных законов и предустановленных жизненных принципов. Согласно Э., и мораль, и социальное поведение, и сама человеческая сущность формируются только в сфере бытия, в которое человек «заброшен» и смысл которого он пытается — чаще всего безуспешно — понять. Бытие в мире для Э. синонимично понятию свободы, представляющей собой прежде всего свободу от всего внеличностного. Сартр говорит о «приговоренности к свободе», поскольку свобода — бремя, возложенное на человека как личность. Отказ от свободы означает поглощение личного начала безличным, а тем самым и неподлинность существования. Принимая свободу, человек тем самым принимает и ответственность за нравственные итоги своего пребывания в мире, — он «озабочен» и состоянием мира, и собственной судьбой. Осуществление свободы представляет собой выбор между подлинным и неподлинным существованием. Выбор осмыслен как решающий шаг в процессе «сотворения себя», составляющем основное содержание человеческой жизни. Непрерывность «сотворения себя» и бесконечно возобновляющаяся ситуация выбора, вопреки тотальной иррациональности мира, — основной сюжет литературы Э., обычно развертывающийся в контексте узнаваемых исторических обстоятельств, которые связаны с социальными потрясениями, войнами и революциями 20 в. Э. провозглашает принцип обязательной «ангажированности» человека, который сознает, что каждый его выбор, оставаясь индивидуальным поступком, вместе с тем обладает значимостью для всего человечества, поскольку это прежде всего выбор между примиренностью с абсурдом и бунтом против него. Бунт — основная кате-

гория, осмысленная в ранних произведениях Камю (повесть «Посторонний», 1942, драма «Калигула», 1944) и Сартра (роман «Тошнота», 1938, драма «Мухи», 1943), носивших программный характер: это бунт против бессмыслицы бытия, против агрессии бесчеловечности и вместе с тем против участи «человека толпы», обезличенного конформиста, который предал свою свободу, требующую переступать через многие этические табу. Зная, что «ни в себе, ни вовне ему не на что опереться» (Сартр), герой литературы Э. тем не менее отвергает «квиетизм отчаяния»: он «действует без надежды», ему не дано изменить свой трагический удел, однако он «существует лишь постольку, поскольку себя осуществляет». Суть этой концепции, составляющей фундамент литературы Э., раскрыта заглавием одной из важнейших философских работ Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм» (1946). Считая, что «человек, приговоренный быть свободным, возлагает тяжесть всего мира на свои плечи» (Сартр Ж.П. Бытие и ничто, 1943), Э. строит свою художественную доктрину на основании принципов «историчности», которая требует впрямую соотносить творческие задачи со злободневной социально-исторической проблематикой, и аутентичности, противопоставленной концепциям «незаинтересованного», «дезангажированного», «чистого» искусства (в многочисленных эссе Сартра и Камю по проблемам эстетики постоянным адресатом полемических выпадов становится самый авторитетный приверженец этих концепций П.Валери). Э. отверг ряд фундаментальных положений эстетической теории *модернизма*, которая, на взгляд Сартра, привела к «фетишизации внутреннего мира личности», существующей вне контекста современной истории, хотя в действительности этот контекст властно заявляет о себе, сколь бы последовательным и настойчивым ни было стремление его игнорировать. Роману, широко использующему мифологический параллелизм, *поток сознания*, принцип субъективного видения, вменяется в вину неспособность передать реальную ситуацию человека в мире и отказ от «историчности», без которой литература невозможна. Своими литературными союзниками Э. объявляет писателей, провозглашающих «ангажированность» искусства и тяготеющих к достоверному воссозданию обстоятельств реальной истории: Дос Пассоса как мастера фактологического романа, в котором намечена панорама исторической жизни 20 в., Брехта как создателя «эпического театра» с его нескрываемой идеологической ориентацией и общественной актуальностью.

В эстетике Камю главенствует идея «без конца возобновляющегося разрыва» искусства и мира, бунтом против которого оно является, но от которого не может и не должно быть свободным. Взгляд на сущность искусства он в своих «Записных книжках» (опубл. 1966) стремится обосновать, обращаясь к Ф.Кафке, который «выражает трагедию через повседневность, абсурд через логику», — принцип, сохраненный самим Камю в романе «Чума» (1947), который содержит иносказательную картину действительности Европы в годы фашистской оккупации, вместе с тем представая и как философская притча, построенная вокруг главенствующих в Э. мотивов абсурда, «озабоченности», выбора и бунта против человеческого удела. Те же мотивы доминируют в драматургии Камю, где в аллегорической форме изображается «ад настоящего» и «абсурд, противоположный надежде» («Недоразумение», 1944, «Осадное положение», 1948). Философско-публицистический трактат Камю «Миф о Сизифе» (1942) описывает универсум, где «есть одна огромная иррациональность», и столкновение «человеческого запроса» (желания постичь некий смысл и логику жизни) с «тотальным неразумием мира», являющееся одним из основных конфликтов в литературе Э. (напр., у Сартра в трилогии «Дороги свободы», 1945–49). Сизиф истолкован как олицетворение абсурдности жребия, уготованного человеку в этом «неразумном» мире, но и как символ бунта против злой воли богов: согласием с этой волей, актом капитуляции, согласно Камю, явилось бы самоубийство. Эти темы по-новому развиты Камю в трактате «Взбунтовавшийся человек» (1951), где, с многочисленными отсылками к Достоевскому, проведены прямые параллели между иррациональностью мира без Бога и агрессией тоталитаризма в 20 в. Оставаясь непримиримым противником тоталитарной идеи и практики в любых воплощениях, Камю после публикации этой книги вступил в резкую полемику с Сартром, готовым до известной степени оправдать коммунистический вариант тоталитарного общества политическими реалиями послевоенной Европы. Эта полемика сделала антагонистами двух крупнейших представителей литературы Э. Считая аксиоматичным, что «каждый художник прикован сегодня к галере своего времени» («Шведские речи», 1958), Камю вместе с тем толковал общий всему Э. принцип историчности более широко, чем Сартр, и как художник предпочитал притчевые формы, которые давали возможность в философском контексте воссоздавать «приключение человеческой жизни», протекающей во вселенной, «где царят противоречия, антиномии, тоскливые страхи и немощь». Трактовке бунта как попытки преодолеть абсурдность истории (Сартр) Камю противопоставил идею «бреда истории» и нигилистичности любой революции, в конечном итоге увенчиваемой торжеством равенства в рабстве. Своего героя-бунтаря Камю мыслил обретающимся в «изгнании» (т.е. в осознанной отчужденности от верований, надежд, жизненных норм большинства — тех, кто составляют «царство»). Метафизическое неприятие человеческого удела, которым определяется мирочувствование и социальное поведение героя Камю, с юности было основной характерной чертой личности самого писателя, о чем стало возможно с уверенностью судить после посмертной публикации неоконченного автобиографического романа «Первый человек» (1994).

Произведения писателей, близких Э., обычно представляют собой либо *притчи* и иносказания, либо образцы «литературы идей», в которой развертывается напряженный спор персонажей, воплощающих принципиально разные духовные и этические позиции, а повествование организовано в соответствии с принципами полифонии. Так, в частности, написана «Чума», где герои спорят о возможности или нереальности противодействия абсурду, когда он начинает угрожать самому существованию человечества, и о «привычке к отчаянию» как о нравственной позиции, наиболее типичной для воссоздаваемой эпохи, однако не получающей оправдания. Характер в этой литературе обычно остается психологически неразработанным и почти не наделен приметами индивидуальности, что соответствует общему принципу Э. Стилистика прозы и драматургии Э. не предполагает богатства оттенков и нюансировки деталей, поскольку она нацелена на максимально логичное

и ясное воссоздание философского конфликта, которым определяется действие, композиция, отбор и расстановка персонажей. Вместе с тем ни Камю, ни Сартром искусство не воспринималось как иллюстрация их теоретических положений. По словам Камю, искусство незаменимо, поскольку оно единственный способ донести в образах то, в чем «нет смысла». В первые послевоенные десятилетия Э. широко затронул литературы многих стран Европы, а также американскую (Дж.Болдуин, Н.Мейлер, У.Стайрон) и японскую (Абэ Кобо) литературу, каждый раз соотносясь с проблематикой, представляющей наибольшую актуальность и значительность для данной культуры, и с художественной традицией, которая в ней преобладала. Об исчерпанности Э. в 1960-е заявили его наиболее серьезные литературные оппоненты, в частности, приверженцы *«нового романа»* и театра абсурда (см. *Абсурдизм*). Точку в его истории поставило в 1960-е молодежное движение протеста (контестация), которого дало мощный стимул развитию неоавангардистских течений (см. *Авангардизм*).

Лит.: *Великовский С.* Грани «несчастного сознания»: Театр, проза, философская эссеистика, эстетика А.Камю. М., 1973; *Камю А.* Творчество и свобода. М., 1990; *Андреев Л.Г.* Жан-Поль Сартр: Свободное сознание и XX век. М., 1994; *Сартр Ж.П.* Ситуации. М., 1997; *Pollmann E.* Sartre und Camus: Literatur der Existenz. Stuttgart, 1971. *А.М.Зверев*

ЭКЛО́ГА (греч. eklogē — выборка) — в античной литературе так первоначально обозначалось отдельное («избранное») стихотворение небольшого объема и произвольного содержания. После сборника «эклог» римского поэта Вергилия (70–19 до н.э.), написанных в подражание *идиллиям* Феокрита, Биона и Мосха, который был назван «Буколики», понятие «Э.» закрепляется преимущественно (но не только) за произведениями буколической, пастушеской тематики. Э., как она сложилась в творчестве Вергилия, оказала решающее влияние на пасторальную традицию последующих веков, оформив те черты жанрового канона, которые сохранялись до 18 в.: условные пастухи условной Аркадии, служащие для выражения некоторого, не имеющего прямого отношения к их пастушескому состоянию, смысла. Такому восприятию жанра в немалой степени способствовала комментаторская традиция со времен Сервия (4 в.), предположившего, что под именем Титира в первой Э. (а именно с нее веками начиналось обучение латинскому языку) поэт подразумевает себя, а пасторальная umbra, тень над отдыхающим Титиром, знаменует покровительство Августа. По Сервию, Вергилиевы Э. выше наивных идиллий Феокрита: они подразумевают больше того, о чем говорят. Возможность аллегорического истолкования, однако, была заложена и у самого Вергилия. В то время как местом действия идиллий Феокрита являются родные ему цветущие Сицилия и Кос, а его героями — грубоватые, почти всегда смешные, носящие привычные греческие имена пастухи, немного идеализированные, но похожие на сицилийских и косских рабов-козопасов, Вергилий переносит действие и своих пастухов, греческие имена которых звучат уже экзотически, в Аркадию — но не горную область в центральной части Пелопоннеса, а в идеальную — роскошную, благоуханную и отдаленную: «именно из-за отдаленности Аркадия сразу становится страной не реальной, а условной и сказочной, «пейзажем души» (Гаспаров, 14). Окончательно оформляется у Вергилия и характерный *топос* — идеальный ландшафт, «locus amoenus» («приятный уголок»), который у Феокрита с его изобилующими природными подробностями описаниями, включающими упоминания птиц, насекомых, разных трав, цветов и деревьев был еще вполне реальным пейзажем. Этот топос, впервые выделенный немецким ученым Э.Р.Курциусом («Европейская литература и латинское средневековье», 1948), включает в себя дерево или группу деревьев, луг, ручей; к ним могут быть добавлены пение птиц, цветы, легкое дуновение ветерка; он и составляет условный природный фон, на котором разыгрывается действо новоевропейской *пасторали*, ставшей дальнейшей судьбой Э. Понятие «Э.» продолжает жить и в литературе 20 в., причудливо сохраняя в себе весь комплекс накопленных многовековой историей жанра ассоциаций. Таковы «Полевая эклога» (1965), «Эклога 4-ая (зимняя)» (1977) и «Эклога 5-ая (летняя) (1981) И.А.Бродского.

Лит.: *Гаспаров М.Л.* Вергилий — поэт будущего // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979; *Jones R.F.* Eclogue types in English poetry of the eighteenth century // Journal of English and Germanic philology. Urbana, 1925. Vol. 24; *Leech E.W.* Virgil's eclogues: Landscapes of experience.Ithaca (N.Y.), 1974; *Patterson A.* Pastoral and ideology: Virgil to Valéry. Berkeley; Los-Angelos, 1987. *Т.Г.Юрченко*

ЭКСЛИ́БРИС (лат. ex libris — из книг) — книжный знак, бумажный ярлык, наклеиваемый владельцами библиотек на книгу (обычно на внутреннюю сторону переплета) и указывающий на принадлежность книги определенному лицу или библиотеке. Родина Э. — Германия (А.Дюрер). В России Э. появился при Петре I. На развитие искусства Э. оказали влияние А.Матисс, Ф.Мазерель, А.Н.Бенуа, М.В.Добужинский, М.А.Врубель, В.М.Васнецов, В.А.Фаворский и др.

Лит.: *Иваск У.Г.* Описание русских книжных знаков. М., 1905–18. Вып. 1–3; *Ласунский О.Г.* Книжный знак: Некоторые проблемы изучения и использования. Воронеж, 1967; *Минаев Е.Н., Фортинский С.П.* Экслибрис. М., 1970.

ЭКСПОЗИ́ЦИЯ см. *Композиция*.

ЭКСПРЕССИОНИ́ЗМ (лат. expressio — выражение) — направление в искусстве и литературе стран Запада первой четверти 20 в. Наибольшее развитие Э. получил в немецкой культуре, однако схожие веяния различимы в творчестве художников, музыкантов, кинематографистов, поэтов, драматургов других стран, включая США и Россию. Термин предложен издателем журнала «Штурм» Х.Вальденом в 1911. «Штурм» и «Акцион» стали основными журналами новой школы. Их издание окончательно прекратилось в 1933, когда победивший в Германии фашизм объявил творчество приверженцев Э. разновидностью «дегенеративного искусства», подлежащего запрету, тем более что многие его представители придерживались левых и коммунистических взглядов.

Эстетика Э. последовательно воплощала идею радикального изменения изобразительного языка, которое стало необходимостью перед лицом реальности 20 в., ознаменовавшейся глубокими сдвигами в мироощущении. Э. принадлежал широкому художественному движению, обобщенно называемому *авангардом*. Оно возвестило пересмотр доминирующих представлений о творчестве как объективном постижении жизни, воссоздаваемой в пластичных, узнаваемых формах. Разрыв с традициями искусства

19 в., примат субъективности, эксперимента и новизны становятся общими принципами для Э. как художественного явления. Особую важность в этой программе приобретает отказ от требований изображать действительность правдоподобно. Этой установке Э. противопоставил подчеркнутую гротескность образов, культ деформации в самых разных ее проявлениях. Искусство Э., пережившее свой взлет в годы первой мировой войны и сразу по ее окончании, говорило о мире, в котором разразилась катастрофа. Оно пронизано ощущением повседневной боли, неверием в разумность бытия, неотвязным страхом за будущее человека, чью жизнь направляют социальные механизмы, поминутно угрожающие ему бессмысленной гибелью. Искания Э., на первый взгляд, ограниченные областью формальных нововведений, почти всегда обладают идеологической нацеленностью. Основной задачей Э. становится демонтаж понятий, верований, взглядов, иллюзий либерального характера, поскольку считается, что они выявили свою несостоятельность. Полагая, что искусство наших дней есть крушение натуралистичности и победа стиля, Э., однако, не удовлетворился полемикой со сторонниками жизнеподобия, обычно принимавшей резкие формы. Отвергая этот принцип, Э. бросал вызов и стоявшему за ним восприятию мира как органичной целостности. Этому образу мира в творчестве последователей Э. противостоит неприятие гармонии, отождествляемой с равнодушием к кровоточащим коллизиям времени, и яркая эмоциональность композиции, в противовес бесстрастной уравновешенности академических полотен. Нота тревоги, пристрастие к травмирующим метафорам проступали даже в чисто экспериментальных произведениях, созданных для доказательства излюбленной мысли Э.: искусство не имеет ничего общего с подражанием природе. Оно — особый мир, который сотворен в минуты гениального озарения, когда художник оказывается на зыбкой грани между видимым и ирреальным. Деформируя зримые пропорции, он обнаруживает за будничными явлениями высший, мистический и чаще всего болезненный смысл. Такое понимание сущности творчества отличало участников крупнейших объединений художников Э.: берлинской группы «Мост» во главе с М.Пехштейном и Э.Нольде, мюнхенской группы «Голубой всадник», к которой принадлежал и работавший в Германии русский художник В.Кандинский. Как и близкие Э. швейцарец П.Клее и австриец О.Кокошка, Кандинский оказал сильное воздействие на живопись 20 в. Значительными были и достижения Э. в кинематографе (фильмы немецких режиссеров Ф.Ланга, Г.В.Пабста).

В литературе Э. наиболее глубоко затронул поэзию и драматургию. Обоснованная в манифестах Э. цель постижения «скрытых сущностей» мира оказалась притягательной и для писателей, не во всем разделявших его эстетические позиции. Э. объявил творчески бесплодными попытки воспроизводить в искусстве «живую жизнь». Была отвергнута и умозрительная схематичная образность прямых предшественников Э. — символистов. В искусстве Э. жизнь надлежало не описывать, не подчинять абстрактным философским концепциям, но выражать, проникая в потаенный смысл, активно вторгаясь в реальность и воздействуя на все происходящее в мире. Позиция автора должна была быть выражена открыто, а способом воздействия становилась сама прямота и бескомпромиссность, с какой автор обнажал законы социальной механики и сокровенные человеческие побуждения, не страшась, что эффект окажется шоковым. Толкование искусства, предложенное Э., обнаружило свою родственность многим духовным и художественным устремлениям той эпохи. Поэтому отдельные положения творческой программы, обоснованной Э., находят прямое созвучие с устремлениями и опытами писателей, не принадлежавших этому направлению: австрийского прозаика Ф.Кафки (новеллы «В исправительной колонии», 1919; «Превращение», 1916), Л.Андреева (драмы «Тот, кто получает пощечины», 1915; «Собачий вальс», 1916), русских футуристов, в особенности, молодого В.Маяковского. С историей Э. соотносятся и различные явления итальянской, польской, хорватской литератур, в которых на какое-то время значительной становилась роль авангарда.

Основные литературные свершения Э. связаны с творчеством немецких писателей, отозвавшихся на первую мировую войну. Событием в литературе того времени стали романы и рассказы писателей Э., в частности, сборник новелл «Человек добр» (1917) Л.Франка, в котором с тщательно подобранными отталкивающими подробностями показано озверение людей в окопах и развенчаны прекраснодушные иллюзии относительно действенности гуманных норм. Еще более значительный отклик получила драматургия Э.: пьесы Г.Кайзера, Э.Толлера, впоследствии — молодого Б.Брехта («Что тот солдат, что этот», 1927; «Святая Иоанна скотобоен», 1932), начинающего Ю.О'Нила («За горизонтом», 1920; «Косматая обезьяна», 1922). У этих писателей с большей или меньшей прямотой выражено представление о драме как средстве доказательства определенной идеи, так что пьеса носит осознанно схематизированный, «тезисный» характер. Персонажи становятся просто масками, воплощающими ту или иную позицию. Действие строится как открытое столкновение антагонистических верований и воззрений. Человек чаще всего показан в его абсолютной зависимости либо от конфликтов, разыгрывающихся в окружающем мире — чужом, непонятном ему, но ощущаемом как враждебный, — либо от собственных несознаваемых всевластных побуждений, которые не имеют ничего общего с доктриной незыблемости этических норм и границ. Конфликт плоти и души предстает как зеркальное отражение конфликта цивилизации и природы, которому мировая война придала и новую актуальность, и невиданный прежде драматизм. Почти неизменно присутствующая в драме обобщающая мысль о неисправимой порочности мира и приближающихся новых потрясениях, которые до неузнаваемости изменят его облик, придает театру Э. боевую левую направленность и открыто агитационное звучание. Художнику вменено в обязанность показать замаскированную истинную сущность и персонажей, и социальных явлений, которые ими олицетворены: Брехт подчиняет этой программе и свою поэзию. В произведениях Э. мир личности обычно остается крайне бледным и обедненным, т.к. герои лишь иллюстрируют общие тенденции, которые изображает автор. Кризис Э. в середине 1920-х и отход от него наиболее талантливых писателей были предопределены скудостью возможностей изображения человека, предоставляемых этой эстетической программой.

Лит.: Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. М., 1966; *Arnold A.* Prosa des Expressionismus. Stuttgart, 1975; Expressionismus: Literatur und Kunst. M., 1986. *А.М.Зверев*

Э. на русской почве — группа экспрессионистов (1919–22), объединение «Московский Парнас» (1922) и эмоционалисты (1922–25) — развивался как часть общеевропейского процесса разрушения основ позитивизма, как форма «культурной системы, претендующей на свое особое и самостоятельное, всеохватывающее мировоззрение» (Арватов Б. Экспрессионизм как социальное явление // Книга и революция. 1922. № 4. С. 27). Время войн и революций обострило кризис индивидуального сознания, характерное для Э. ощущение хаоса, «смешанности стилей, сдвига планов, сближения отдаленнейших эпох при полном напряжении духовных и душевных сил» (Кузмин М. Условности: Статьи о литературе. Пг., 1923. С. 163). Термин «Э.» в качестве названия литературной группы предложил Ипполит Соколов в июле 1919. Основной задачей провозглашалось объединение всех ветвей *футуризма* — эго- и кубофутуризма, «Мезонина поэзии», «Центрифуги» — для передачи динамики современного, экспрессивного восприятия и мышления. При этом требовалось «вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского», перейти к новой системе, построенной по «строго математическим схемам 40-нотного ультрахроматического звукоряда», создать полистрофику и высшую *эвфонию* (Хартия экспрессиониста // Соколов Ип. Бунт экспрессиониста. М., 1919. С. 4). В многочисленных манифестах («Бедекер по экспрессионизму», «Экспрессионизм: Теория», «Ренессанс XX века», все 1920) Соколов толковал Э. как искусство повышенной выразительности, основываясь на традициях русской литературы, в частности, Ф.М.Достоевского, на поступавших сведениях о новейшем немецком искусстве. Несмотря на эклектизм программы, вокруг нее объединились поэты Борис Земенков, Гурий Сидоров, Сергей Спасский и др. Через ассоциативность, сложную *метафору*, алогичность образов, элементы *потока сознания* они передавали ужас войны («волчьи ягоды крови на кишках этих строк», «гранат картофель всеялся в борозды», «синие трупы зрачков»), рутину обыденного («говядина губ», «губы — отвисшее вымя, их бы доить и доить — и слова потекут»). Поэтика группы Соколова сближалась с имажинистской (классификации образов от Кантемира до Шершеневича посвящена его работа «Имажинистика», 1922). Земенков, автор книги «Стеарин с проседью: Военные стихи экспрессиониста» (1920), манифеста Э. в живописи «Корыто здравомыслия» (1920), участвовал в изданиях имажинистов. Сборник «Экспрессионисты» (1921) завершил деятельность группы. Участвовавшие в нем помимо Ип.Соколова и Спасского Борис Лапин и Евгений Габрилович создали группу «Московский Парнас» и одноименное издательство. В предисловии к сборнику «Молниянин» (1922) Лапин, говоря о «светлом мировом экспрессионизме», называл в числе своих «литературных дядюшек» футуристов В.Хлебникова, Б.Пастернака, Н.Асеева и экспрессионистов И.Бехера, А.Эренштейна. В альманахе «Московский Парнас» печатались переводы поэзии немецкого Э., проза Габриловича, сочетавшая приемы свободного монтажа речевого потока с краткими пояснениями-титрами. С ликвидацией издательства группа прекратила существование. Помимо московских групп с Э. был связан петроградский эмоционализм, лидером которого являлся М.Кузмин. Вокруг него объединились поэтесса Анна Радлова, прозаики Юрий Юркун, Константин Радлов, драматурги Адриан Пиотровский, Сергей Радлов, художник Владимир Дмитриев. Группа выпустила три номера альманаха «Абраксас», где печатались стихи, проза, пьесы, выражавшие «неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственно неповторимой форме единственно неповторимого эмоционального восприятия» (Декларация эмоционализма // Абраксас. Пг., 1923. № 3. С. 3). Эмоционалисты ценили такие черты экспрессионистской поэтики, как «выход из общих законов для неповторимой экзальтации, экстаза», «интуитивный безумный разум», феноменальность человеческого. Стремясь противостоять обезличиванию человека, превращению его в колесико и винтик тоталитарного государства, Кузмин обращался к открытой эмоциональности: «Экспрессионисты в подобных случаях прибегают к самым резким, низменным, отвратительным средствам. Смотрите: у меня дрожит веко, я заикаюсь, я страдаю дурной болезнью... лицо мое перекошено — я человек, поймите, — я человек» (Пафос экспрессионизма // Театр. 1923. № 11. С. 2). Эти черты воплотились в характерном для Э. жанре драматургии, в котором выступали, помимо Кузмина («Прогулки Гуля», 1924), С.Радлов («Убийство Арчи Брейтона», 1923), Пиотровский («Падение Елены Лей», 1923). Подчеркивая связь с традицией «*Бури и натиска*», эмоционалисты обращались с приветствием к художникам молодой Германии: «Знайте и вы, что в России созвучно вам бьются сердца, не утяжеленные спячкой минувшей цивилизации (Жизнь искусства. 1923. № 11. С. 2). Эмоционалисты воспринимали стих как «тело живое, сердцами сотворенное» (К.Вагинов), вводили в текст элементы подлинного *дневника*, переписки (Юркун), достигая «новых сдвигов духа» (Кузмин). Радлова в книге «Крылатый гость» (1922) писала: «Песню нудишь, а из губ запекшийся рвется крик». Важнейшими произведениями русского поэтического Э. стали книги Кузмина «Параболы» (1923) и «Форель разбивает лед» (1929). В них «голос зрелой души» затемняется мифологическими аллюзиями, в «сомнамбулически-бессознательном состоянии» поэт направляет свой «взволненный стих» и «безумные параболы» образов на новые для себя темы социальных низов, повседневной жестокости, одиночества. Он устанавливает «косые соответствия» между фактом реальности и его мистическим отражением в искусстве. Таковы случай с гибелью балерины Лидии Ивановой («Панорама с выносками», 1927) или цикл «Лазарь» (1927), в сюжете которого запечатлелась криминальная история завсегдатаев берлинского кабаре начала 1920-х, преломленная сквозь библейскую легенду. Однако современники видели в этом лишь «любопытный памятник отмершей культуры» (В.Друзин // Звезда. 1929. № 5. С. 172). Отношение к Э. во всех его проявлениях было противоречивым. В числе его пропагандистов был А.В.Луначарский, посвятивший искусству Э. более 40 статей и заметок. В критике термин «Э.» стали применять к творчеству Л.Андреева, В.Маяковского. А.Эфрос включал «огненность экспрессионистических невнятиц» в понятие левой классики. Вместе с тем такие группировки рассматривались как эпигонские, бессильные осуществить свои программы. Возникшие на основе позднего *символизма*, *акмеизма*, футуризма, *имажинизма* в пору их распада, объединения русских экспрессионистов оказались причисленными к разряду «попутчиков», к середине 1920-х стали восприниматься как

некий анахронизм и лишь молодые обэриуты (см. *ОБЭРИУ*) восприняли их опыт.

Лит.: *Соколов Ип.* Экспрессионизм. М., 1920; *Гвоздев А.* Экспрессионисты на русской сцене // Жизнь искусства. 1924. № 10; *Дрягин К.В.* Экспрессионизм в России: (Драматургия Леонида Андреева). Вятка, 1928; *Никольская Т.Л.* К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990; *Смирнов В.В.* Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // РЛ. 1997. № 7; *Терёхина В.Н.* Бедекер по русскому экспрессионизму // Арион. 1998. № 1. *Корецкая И.В.* Из истории русского экспрессионизма // Изв. ОЛЯ. 1998. Т. 57. № 3; *Markov V.* Expressionism in Russia // California Slavic studies. Berkeley, 1971. Vol. 6; *Belentchikow V.* Die russische expressionistische Lyrik 1919–1922. Fr./ M., 1996. *В.Н.Терёхина*

ЭКСПРО́МТ (лат. exprom(p)tus — готовый) — разновидность *импровизации* — стихотворная миниатюра, сочиненная устно или написанная быстро, без обдумывания; по содержанию это обычно *мадригалы*, *эпиграммы*, шутки («В молчаньи пред тобой сижу», 1816, А.С.Пушкина), реже серьезная лирика («Слезы людские, о слезы людские...», 1849, Ф.И.Тютчева). *М.Л.Гаспаров*

ЭКСТРАВАГА́НЦА (англ. extravaganza — феерия) — литературное, музыкальное произведение или театральное представление фантасмагорического характера. Понятие получило распространение в англоязычной литературе эпохи *романтизма*. Э.А.По дал своему рассказу о сверхъестественном «Ангел необъяснимого» (1844) подзаголовок «Экстраваганца». В русской литературе к жанру Э. близки стихи имажиниста В.Г.Шершеневича из его сборника «Экстравагантные флаконы» (1913), обращенные к Ш.Бодлеру, поклоннику По. *А.Н.*

ЭЛЕГА́НЦИЯ (лат. elegantia — изящество) — в античной риторике понятие, относившееся к форме изложения (в пределах простого или среднего стилей), отмеченной правильностью, т.е. не нарушающим грамматические и лексические нормы языка отбором слов; ясностью, основанной на употреблении слов в словосочетаниях в соответствии с их точным значением; а также не лишенной звуковых и ритмических приемов украшения. В эпоху *Возрождения* и *барокко* становится обозначением стилистического мастерства, ориентированного на образцы высокого стиля античных латинских авторов — прежде всего, Цицерона, а также названием ряда сочинений грамматического характера, в которых рассматриваются свойства различных частей речи латинского языка и их взаимосвязи, значения отдельных слов, другие вопросы латинской грамматики и разбираются ошибки: ведь, как замечает в своих «Элеганциях» (1440) Лоренцо Валла, обнаружить ошибки великих людей гораздо труднее, чем изложить какое-либо учение, а «польза этого столь велика, что невозможно назвать что-нибудь более полезное» (Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1985. С. 136). Именно после сочинения Валлы в Италии распространился «истинный цицеронизм, не допускавший ни одного выражения, которое не освещалось бы авторитетом первоисточника» (Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 2001. С. 175). Красотам латинского языка посвящают свои труды Л.Корвин («Малый сад элеганций», 1505) и Я.Вимпфелинг («Элеганция старших», 1513). Проблемы изящества стиля начинают разрабатываться и применительно к национальным языкам. В Италии это — «Рассуждения в прозе о народном языке» (1525) П.Бембо, «Поэтика» (1529) Дж.Дж.Триссино; во Франции — «Защита и прославление французского языка» (1549) Ж.Дю Белле и «Краткое изложение поэтического искусства» (1565) П.де Ронсара; в Германии — «Книга о немецкой поэзии» (1624) М.Опица, «Детальное исследование главного немецкого языка» (1641–45) Ю.Г.Шоттеля.

В России требование изящества стиля — «приятности слога» — выдвигается как актуальная проблема литературного развития на рубеже 18–19 вв. карамзинистами в их полемике с А.С.Шишковым и его сторонниками, отождествившими литературный язык с языком книжным, «славенороссийским», и решительно противопоставившими его разговорной речи светского общества. Для Н.М.Карамзина принципиально важной оказывается установка на устное употребление, и критерием изящества становится здесь *вкус*, что в исторической перспективе является отголоском идей о национальном языке итальянских гуманистов (Данте, Б.Кастильоне), усвоению которых на русской почве способствовала западноевропейская литературно-языковая традиция (см.: Успенский Б.А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. М., 1985. С. 61–69). *Т.Ю.*

ЭЛЕГИ́ЧЕСКИЙ ДИСТИ́Х — двустишие, состоящее из *гекзаметра* и *пентаметра*. Вошел в употребление в греческой речитативной лирике 8–7 вв. до н.э., закрепился в жанрах *элегии*, *эпиграммы*, а затем и в других, вплоть до эпоса («Наука любви» Овидия и др.). В новоевропейской поэзии употребляется преимущественно в переводах и стилизациях античных образцов («Труд», 1830; «На статую играющего в свайку», 1836; «На перевод Илиады», 1830, А.С.Пушкина и др.). *М.Л.Гаспаров*

ЭЛЕ́ГИЯ (греч. elegeia, от elegos — жалобная песня) — лирический жанр, стихотворение средней длины, медитативного или эмоционального содержания (обычно печального), чаще всего — от первого лица, без отчетливой композиции. Э. возникла в Греции в 7 в. до н.э. (Каллин, Тиртей, Феогнид), первоначально имела преимущественно морально-политическое содержание; потом, в эллинистической и римской поэзии (Тибулл, Проперций, Овидий), преобладающей становится любовная тематика. Форма античной Э. — *элегический дистих*. В подражание античным образцам Э. пишутся в латинской поэзии средних веков и *Возрождения*; в 16–17 вв. Э. переходит в новоязычную поэзию (П.де Ронсар во Франции, Э.Спенсер в Англии, М.Опиц в Германии, Я.Кохановский в Польше), но долго считается второстепенным жанром. Расцвет наступает в эпоху *предромантизма* и *романтизма* («унылые Э.» Т.Грея, Э.Юнга, Ш.Мильвуа, А.Шенье, А.де Ламартина, «любовные Э.» Э.Парни, реставрация античных Э. в «Римских элегиях», 1790, И.В.Гёте); затем Э. постепенно теряет жанровую отчетливость и термин выходит из употребления, оставаясь лишь как знак традиции («Дуинские элегии», 1923, Р.М.Рильке; «Буковские элегии», 1949, Б.Брехта).

В русской поэзии Э. появляется в 18 в. у В.К.Тредиаковского и А.П.Сумарокова, переживает расцвет в творчестве В.А.Жуковского, К.Н.Батюшкова, А.С.Пушкина («Погасло дневное светило...», 1820; «Редеет облаков...», 1820; «Безумных лет угасшее веселье...», 1830), Е.А.Баратынского, Н.М.Языкова; со второй половины 19 и в 20 в. слово «Э.» употребляется лишь как заглавие циклов (А.А.Фет) и отдельных стихотворений некоторых поэтов

(А.А.Ахматова, Д.С.Самойлов). См. также *Медитативная лирика.*

Лит.: *Фризман Л.Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973; Weissenberger K. Formen der Elegie von Goethe bis Celan. Bern; München, 1969. *М.Л.Гаспаров*

ЭЛИ́ЗИЯ (лат. elisio — выталкивание) — в стихосложении: выпадение одного из двух гласных звуков при встрече двух гласных на стыке слов; звук может слышаться, но в счет слогов не идет (теряет метрическую значимость). Употребительна в латинском, французском, итальянском, испанском стихе; в русском стихе не употребляется. См. *Хиатус.* *М.Л.Гаспаров*

ЭЛЛИНИСТИ́ЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — греческая литература конца 4–1 в. до н.э. Понятие «эллинизм», первоначально относившееся к правильному употреблению греческого языка, вошло в научный обиход как обозначение исторической эпохи после опубликования исследования немецкого ученого И.Г.Дройзена «История эллинизма» (1836–43; рус. пер. 1890–93) и подразумевает период с начала правления Александра Македонского (336 до н.э.) либо со времени его смерти (323 до н.э.) и до подчинения Риму в 30 до н.э. Птолемеевского Египта — последнего из эллинистических государств, на которые после смерти Александра распалась его империя. В результате походов Александра на Восток была разрушена культурная замкнутость греческих полисов, и пестрый в этническом и социальном отношении мир открылся сознанию древнего эллина. С конца 4 в. центр греческой культуры перемещается в Александрию, где создается крупнейшее хранилище рукописей с огромным штатом обслуживающих его ученых, среди которых были и поэты (Ликофрон, Каллимах) — Александрийская библиотека; значительны как культурные центры Пергам и Антиохия. Общегреческим языком общения становится койне. Кризис полисной системы и связанной с ней идеи государственности повлек за собой важные изменения в духовной жизни эллинистического общества: значимой и авторитетной отныне является жизнь частная. Поворот к сфере индивидуального существования — характернейшая черта всей культуры эллинизма. Угасает жанр публичной политической речи; ему на смену приходит нравоучительная беседа — *диатриба.* Вопросы повседневной жизни людей, а не события общегосударственного масштаба, начинают занимать историографию («Жизнь Эллады», 3 в. до н.э. Дикеарха из Мессаны). В философии — это время скептицизма, стоицизма и эпикуреизма, углубленных в этическую проблематику. Сдвиг в сторону бытописательства и проблем ничем не примечательного «маленького» человека происходит и в литературе, которую отличают интерес к детальному описанию, утонченность и эстетизм. *Трагедия* с ее богами и героями уступает место бытовой комедии, представленной творчеством Филемона и Менандра (новая аттическая комедия — см. *Комедия античная*); развивается обращенный к быту стихотворный драматический жанр — *мим* (Геронд). Расцветают «малые формы»: перечислением незатейливых предметов обихода ремесленника, охотника или пастуха полнятся *эпиграммы* Леонида Тарентского, миру индивидуальных человеческих переживаний посвящены эпиграммы Асклепиада Самосского; эпическую поэму (ее эллинистический образец — «Аргонавтика», 3 в. до н.э., Аполлония Родосского) потесняет эпиллий — малый эпос (Каллимах, Феокрит); в творчестве Феокрита рождается новый жанр — *буколика.* Существенное изменение в Э.л. претерпевает отношение к мифологическому материалу, который подается теперь нередко с оттенком иронии: «Несмотря не постоянную апелляцию к мифу и мифологическому образу, эллинист делает из мифа простую необходимость стиля, не отдавая себе отчета в том, что сама-то эта необходимость вызывается неумением творить новое, которое выходило бы за пределы древней формы» (Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 262). Складывается новый тип литератора — профессионального придворного ученого поэта, утонченного и манерного эрудита, прославляющего своего покровителя и обращающегося к наследию далекого прошлого, чтобы наполнить давно исчезнувшие литературные формы новыми мыслями и чувствами. С деятельностью александрийских ученых (прежде всего, Зенодота Эфесского и Аристарха Самофракийского) связано собирание, изучение и комментирование текстов классической древности, положившее начало филологии как науке (см. *Александрийская филологическая школа*).

Лит.: *Ранович А.Б.* Эллинизм и его историческая роль. М.;Л., 1950; *Блаватская Т.В.* Из истории греческой интеллигенции эллинистического времени. М., 1983; *Шлюмберже Д.* Эллинизированный Восток. М., 1985; *Левек П.* Эллинистический мир. М., 1989; *Toynbee A.J.* Hellenism. L., 1959; *Webster T.B.L.* Hellenistic poetry and art. L., 1964; *Bichler R.* «Hellenismus»: Geschichte und Problematic eines Epochenbegriffs. Darmstadt, 1983. *Т.Г.Юрченко*

Э́ЛЛИПС(ИС) (греч. elleipsis — опущение, выпадение) — основная разновидность фигур убавления (см. *Фигуры*): пропуск подразумеваемого слова («... и глядели в последний [раз], как лежит законный [муж], прижимая лацкан [пиджака] рукой пудовой...», Б.А.Слуцкий, «Старухи без стариков»). В зависимости от содержания, создает эффект бытовой небрежности, мудрого лаконизма, «телеграфной» деловитости, лирической взволнованности, разговорного просторечия и пр. («Ввели и — **чарку — стук ему!** / И **не дыши — до дна!** / «Гуляй на свадьбе, потому — / Последняя она...», А.Т.Твардовский).

М.Л.Гаспаров

ЭМБЛЕ́МА (греч. emblēma — рельефное украшение, инкрустация) — жанр в литературе и искусстве 16–18 вв.: символическое изображение, сопровождаемое словесным комментарием. Первоначально, в эллинистической и римской культуре, Э. — панно с изображением некоей фигуры, служившее центральным элементом мозаики. В 16 в. античные Э. были поняты как аллегорико-символические изображения, нуждающиеся в истолковании. Снабженная пояснением, Э. заняла важное место в культуре позднего *Возрождения* и *барокко* в качестве смешанного словесно-изобразительного жанра, «живописной поэзии» («Picta poesis» — название книги эмблем Б.Ано, 1552). Эмблематика как искусство составления и истолкования Э. не ограничилась античными темами и соединила в себе, помимо элементов античной мифологии и классической учености, мотивы средневековых «физиологов» и *бестиариев*, *басен* и *пословиц*, воинской символики и рыцарских девизов. Круг явлений, охватываемых в Э., был чрезвычайно широк: «Нет такой вещи под солнцем, которая не могла бы дать материал для эмблемы», — писал теоретик конца 17 в. Б.Бальбин (Цит. по кн.: Andrea Alciato and the emblem

tradition. N.Y., 1989. P. 15). Барочную Э. отличала трехчастная структура: ее открывала «*надпись*», или «девиз» (inscriptio, titulus, motto, lemma) — короткая фраза, обычно латинская; под ней следовал рисунок — pictura; под рисунком — «подпись» (subscriptio, declaratio, epigramma) — развернутый, нередко стихотворный текст (иногда представлявший собой цитату из античного автора), поясняющий рисунок и его связь с надписью. Э. в таком виде была изобретена А.Альчиато, который определил и наиболее распространенную форму бытования Э. в виде «книг»-сборников: за изданной в 1531 «книгой эмблем» (Emblematum liber) Альчиато последовали многочисленные подражания, из которых наиболее значительны книги И.Камерария, Ано, О.Вения, Ф.Д.де Сааведры, Ф.Куарлза. Единственная русская книга эмблем («Емвлемы и символы», Амстердам, по указанию Петра I, 1705; многократно переиздавалась с дополнениями) дает редкий пример двухчастной структуры Э. (рисунок — подпись), определяя Э. как «остроумное изображение или замысловатую картину... с принадлежащей к ней нарочитою надписью, состоящею в кратком слов изречении» (Эмблемы и символы, 25). Э. тяготела к неожиданному соединению отвлеченных моральных истин и зрительных образов («Эмблема... сводит интеллигибельное к чувственному» — Ф.Бэкон. О достоинстве и приумножении наук, 1605). «Надпись» нередко приобретала характер *загадки*, а «подпись» — разгадки-толкования, которое могло разворачиваться в обширное рассуждение, но чаще приближалось своей краткостью к *сентенции* или *афоризму*. Так, изображение дырявой бочки в книге Г.Ролленхагена «Избранные эмблемы» (1611) имеет «надпись»: «Теку и там и сям», — моральный смысл которой раскрыт в афористической «подписи»: «Девица — дырявая бочка, протекающая повсюду и не способная сохранять ни тайну, ни любовь».

Для литературы 16–18 вв. эмблематика стала источником образов и *метафор*, которые продолжили свою жизнь в литературе и после распада барочной Э. как жанра. Драматургия У.Шекспира обнаруживает глубокое влияние эмблематики: сцена с черепом Йорика в «Гамлете» (1601) связывается Х.Грином с Э. из «Живописной поэзии» Ано, изображающей череп и имеющей надпись: «Ex maximo minimum» («Из наибольшего — наименьшее») (Green H. Shakespeare and the emblem writers. L., 1870. P. 337). В русской поэзии опыт сознательного и систематического использования Э. был предпринят Г.Р.Державиным, который в проекте собственного собрания сочинений (отчасти реконструирован в издании Я.К.Грота: Сочинения Державина: В 9 т. СПб., 1864 — 83. См. т. 1 и 2) поместил в концовках стихотворений эмблематические изображения, снабдив их прозаическими толкованиями: стихотворение тем самым вошло в состав Э. на правах «надписи», сопровождаемой рисунком и «подписью». Отголоски Э. ощутимы еще в ранней лирике А.С.Пушкина: сентенция «Болезнь любви неизлечима!», завершающая «Надпись на стене больницы» (1817), точно цитирует «Емвлемы и символы» (СПб., 1811. № 678). Закат барочной эмблематики привел к размыву границ понятия Э., под которой могло теперь пониматься всякое изображение, имеющее обобщенно-символический смысл. Андрей Белый в книге «Символизм» попытался придать Э. новое, философское значение: понимая культуру как непрерывное «творчество идей-образов», как «эмблематику смысла», Белый выделяет в культуре ее главную Э. — «живой образ Логоса, т.е. Лик... Лик есть человеческий образ, ставший эмблемой нормы» (Белый А. Символизм. М., 1910. С. 78–79). В таком понимание Э., однако, уже едва ли отличима от *символа*.

Лит.: *Морозов А.А.*, *Софронова Л.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М., 1979; Эмблемы и символы / Вступ. ст. А.Е.Махова. М., 2000; Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts / Hrsg. A.Schöne, A.Henkel. Stuttgart, 1977; *Daly P.M.* Literature in the light of the emblem: Structural parallells between the emblem and the literature in the 16th and 17th centuries. Toronto, 1979. *А.Е.Махов*

ЭМФА́ЗА (греч. emphasis — разъяснение, указание, выразительность) — 1. Один из *тропов* — употребление слова в суженном значении (по сравнению с обычным): «чтобы сделать это, нужно быть человеком» (т.е. героем), «тут нужен герой, а он лишь человек» (т.е. трус). 2. В широком смысле слова — всякое интонационное (см. *Интонация*) выделение слова и словосочетания в речи с помощью ритма, синтаксиса, стилистических фигур, повторов и других приемов (отсюда прилагательное эмфатический). Особое значение приобретает в стихах, а также в *лирической прозе* и *ораторской прозе*. *М.Л.Гаспаров*

ЭНА́ЛЛАГА (греч. enallagē — поворот, перемещение, подмена) — 1. Вид *солецизма*: неправильное употребление грамматических категорий (части речи, рода, числа, лица, падежа): «о погулять не может быть и речи» (вместо: о прогулке), «гражданин, не будем нарушать!» (вместо: не нарушайте). 2. Вид *метонимии* — перенос определения на слово, смежное с определяемым: «Стариков полусонная стая» (вместо: полусонных) (Н.А.Некрасов). *М.Л.Гаспаров*

ЭНКО́МИЙ см. *Панегирик*.

ЭНЦИКЛОПЕДИ́СТЫ (фр. encyclopédistes от греч. enkyklopaideia — круг знаний) — в широком смысле почти 200 участников французской «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» (1751–80), издававшейся Д.Дидро и Ж.Л.Д'Аламбером. В узком смысле — французские философы, писатели и ученые, превратившие «Энциклопедию» в рупор идей *Просвещения*. Помимо Дидро, автора большинства статей, в издании участвовали Ж.Ж.Руссо, изложивший основы своего трактата «Об общественном договоре» (1762), Вольтер, П.Гольбах, Ш.Монтескьё, Ф.Кенэ, А.Тюрго, М.Ж.А.Кондорсе, Э.Кондильяк, Г.Б.Мабли, Ж.Бюффон, К.Гельвеций, Г.Рейналь. Идеи Э. сыграли важную роль в подготовке Великой французской революции.

Лит.: *Proust J.* Diderot et L'Encyclopédie. P., 1967. *А.Н.*

ЭПИГО́НСТВО (греч. epigonos — родившийся после) — нетворческое подражание литературным направлениям, жанровым формам, высоким литературным образцам, а также использование клишированных тем, проблем, образов, сюжетов, мотивов, отдельных стилистических приемов. Э. граничит с *графоманией*. Стало считаться художественным пороком с исчезновением нормативных поэтик *классицизма*, поскольку постклассицистическая эпоха провозгласила самобытность неотъемлемой и важнейшей чертой художественного творчества. Примером наиболее масштабного Э. могут

служить многочисленные романтические поэмы в подражание байроновским и пушкинским, наводнившие Западную Европу и Россию, которых с 1825 по 1840 вышло более 200. Случай копирования индивидуального художественного стиля — эпигонское произведение «Бедная Маша» (1801) А.Е.Измайлова, появившееся после выхода в свет «Бедной Лизы» (1792) Н.М.Карамзина; другой пример — творчество Скитальца, воспроизводившего темы и мотивы произведений М.Горького. *О.В.Соболевская*

ЭПИГРА́ММА (греч. epigramma — надпись) — 1. В античной поэзии — короткое лирическое стихотворение произвольного содержания (сперва — посвятительные надписи, потом — *эпитафии*, поучения, описания, любовные, застольные, сатирические стихи), написанное *элегическим дистихом*. Появляется литературная Э. в греческой поэзии 7–6 вв. до н.э., расцвет ее относится к 3 в. до н.э. — 1 в. н.э. (греческие поэты «Палатинской антологии», римский сатирик Марциал), традиции ее держатся в латинской поэзии *Средневековья* и *Возрождения*, а отчасти и позднее («Венецианские эпиграммы» И.В.Гёте). 2. В новоевропейской поэзии — короткие сатирические стихотворения, обычно с остротой (пуантом) в конце, отчасти перерабатывающие традиционные марциаловские мотивы (Э. 16–18 вв.: К.Маро, Вольтер, Ж.Б.Руссо, Г.Э.Лессинг, Р.Бёрнс, А.П.Сумароков и др.), отчасти откликающиеся на злободневные, часто политические события (А.С.Пушкин, Э. на А.А.Аракчеева, Ф.В.Булгарина и др.); первая тенденция угасает в 19 в., вторая продолжает существовать как в устной, так и в письменной форме (С.А.Соболевский, Ф.И.Тютчев, Д.Д.Минаев, А.Г.Архангельский и др.).

Лит.: *Weinreich O.* Epigramm-Studien. Heidelberg, 1948.

М.Л.Гаспаров

ЭПИ́ГРАФ см. *Рама произведения*.

ЭПИЗО́Д (греч. epeisodion — вставка) — относительно самостоятельная единица действия эпических, лироэпических и драматических произведений, фиксирующая происшедшее в замкнутых границах пространства и времени. Э. могут соответствовать основным звеньям *сюжета*; но иногда компонент сюжета не развертывается в Э. либо, напротив, подается в нескольких Э. Расположение Э. в тексте — важная грань *композиции* произведения. В древнегреческой драме Э. разделялись выступлениями хора. Впоследствии, получив наименование «картина», они стали выделяться в драматических произведениях наряду с актами и явлениями. *В.Е.Хализев*

ЭПИЛО́Г см. *Рама произведения*.

ЭПИСТОЛЯ́РНАЯ ЛИТЕРАТУ́РА (греч. epistolē — послание, письмо) — переписка, изначально задуманная или позднее осмысленная как художественная или публицистическая проза, предполагающая широкий круг читателей. Такая переписка легко теряет двусторонний характер, превращаясь в серию писем к условному или номинальному адресату. Однако именно ориентация на адресата, пусть воображаемого, составляет важный опознавательный признак Э.л., отличающий ее от записок и *дневника*.

В античности письма сочинялись как литературные произведения, их стиль и построение определялись риторикой, и строгую границу между частной перепиской и эпистолярной стилизацией провести трудно, о чем свидетельствуют прославленные образцы Э.л.: письма Эпикура, Цицерона, Сенеки, Плиния Младшего. (Обретая стихотворную форму, у Горация, *послания* становятся поэтическим жанром и собственно к Э.л. уже не относятся). Сознательное художественное использование стилистических возможностей переписки (приближение к разговорному языку, лирический подтекст, аллюзии, внесение оттенков социально-языковой характеристики) отличает Э.л. софистов (эпистолярные сочинения Алкифрона, в т.ч. вымышленная переписка комедиографа Менандра с его возлюбленной Гликерой). Естественная для писем дидактическая тенденция становится основной функцией в посланиях апостолов (Новый Завет) и отцов церкви (Августин; см. *Патристика*). Э.л. — ведущий жанр византийской публицистики (письма Фотия). В средневековой Европе межмонастырская переписка была средством публичной богословской полемики. Своеобразным заключением средневековой Э.л., одновременно предваряющим эпоху Реформации, служат «Письма светлых людей» (1514) И.Рейхлина и особенно «Письма тёмных людей» (1515–17), где пародируется как интимное, так и дидактическое послание. Традицию средневековой публичной полемики продолжают письма М.Лютера. Образцами русской публицистики времен Московского царства служат переписка Ивана IV с кн. А.М.Курбским и письма протопопа Аввакума. Для Э.л. *Возрождения* характерны письма П.Аретино, где специфика переписки формирует сатирические приемы разоблачения пороков. В 17–18 вв. форма Э.л. используется как способ придания непосредственности интеллектуальному общению («Письма к провинциалу», 1656–57, Б.Паскаля; письма маркизы де Севинье к дочери, опубл. 1726; переписка Вольтера; «Письма к сыну», 1774, Ф.Честерфилда). Особо следует выделить «Дневник для Стеллы» (1710–13) Дж.Свифта: собрание частных писем, фактически открывающее историю английского социально-психологического романа. Эпистолярные вкрапления изначально обогащали состав романа — по сути своей синтетического повествовательного жанра; использование эпистолярной формы как способа повествования породило особую жанровую разновидность, иногда называемую эпистолярным романом. Сколько-нибудь определенной содержательной эпистолярной специфики она не имеет. После заведомо вымышленных «Персидских писем» (1721), философского романа Ш.Монтескье, эпистолярно-романическое построение становится все более привычным в европейских литературах: романы «Памела» (1740) и «Кларисса» (1747–48) С.Ричардсона, «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771) Т.Смоллетта, «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Ж.Ж.Руссо, «Страдания молодого Вертера» (1774) И.В.Гёте, «Опасные связи» (1782) П.Ш.де Лакло.

Очерково-документальные «Письма русского путешественника» (1791–95) Н.М.Карамзина и письма из Франции Д.И.Фонвизина П.И.Панину («Записки первого путешествия», 1777–78) положили начало освоению традиций Э.л. в России. Ее развивал И.М.Муравьёв-Апостол и стремился «влить» в беллетристику А.С.Пушкин («Роман в письмах», 1829; «Марья Шонинг», 1834). Дидактическое направление Э.л. продолжали М.С.Лунин («Письма из Сибири», 1836–40), П.Я.Чаадаев («Философические письма», 1829–31), Н.В.Гоголь («Выбранные места из переписки с друзьями», 1847), А.И.Герцен («Письма из Франции и Италии», 1847–52), В.П.Боткин («Письма об Испании», 1847–49). Опыт и форма Э.л.

использованы в художественной повести «Бедные люди» (1846) Ф.М.Достоевского. В 20 в. сохраняется многообразие видов Э.л. («Неизвестный друг», 1923, И.А.Бунина; «Zoo. Письма не о любви...», 1923, В.Б.Шкловского; «Любовные письма англичанки», 1900, Л.Хаусмана; «Письмо к англичанам», 1942, Ж.Бернаноса), в т.ч. и оформленных в беллетристические жанры (повесть «Письмо к заложнику», 1943, А.де Сент-Экзюпери; романы «Мартовские иды», 1948, Т.Уайлдера и «Перед зеркалом», 1971, В.А.Каверина). После второй мировой войны с расцветом документальной литературы актуализируется значение письма как непосредственного, подлинного, лирически насыщенного свидетельства. В Э.л. входит также и переписка выдающихся деятелей, имеющая историко-культурное значение («Письма А.Блока к жене», «Ф.М.Достоевский и А.Г.Достоевская. Переписка»).

Лит.: Античная эпистолография / Отв. ред. М.Е.Грабарь-Пассек. М., 1967; *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1971; *Елистратова А.А.* Эпистолярная проза романтиков // Европейский романтизм. М., 1973; «Лирическая проза» в зарубежных литературах: (Мемуарная и эпистолярная проза) / Под ред. В.Е.Балахонова. СПб., 1993; *Asis Garrote M.D.* Formas de comunicación en la narrativa. Madrid, 1988. *В.С.Муравьёв*

ЭПИТАЛА́МА, э п и т а л а м и й (греч. epithalamios — свадебный) или г и м е н е й — стихотворение или песня в честь свадьбы. Развилась из народных обрядовых песен; литературное оформление получила в античной поэзии, где разрасталась порой до целых поэм (Клавдиан); писались как в честь реальных лиц, так и на мифологические темы. В новоевропейской поэзии встречается редко (Э.Спенсер, В.К.Тредиаковский). Обычные мотивы литературной Э. — похвалы новобрачным, благосклонность к ним богов, пожелания счастья. *М.Л.Гаспаров*

ЭПИТА́ФИЯ (греч. epitaphios — надгробный) — надгробная надпись, преимущественно стихотворная; существовала и как реальная надпись, и как фиктивная (в сборнике стихов). В литературу вошла как разновидность античной *эпиграммы*, пользовалась популярностью в эпохи *Средневековья*, *Возрождения* и *классицизма*. Приметы Э. — малый объем, обращение к покойнику или от покойника к прохожим, формулы типа «Здесь лежит...» и пр. Наряду с традиционными похвальными, часты пародийные, сатирические Э. (Р.Бёрнс и др.); первые близки к *мадригалу* и другим жанрам панегирический поэзии; вторые — к сатирический эпиграмме.

Лит.: *Lattimore R.* Themes in Greek and Latin epitaphs. Urbana, 1962. *М.Л.Гаспаров*

ЭПИ́ТЕТ (греч. epitheton — приложение) — художественно-стилистический прием: образное определение. Различают Э.: 1) «украшающий», обозначающий постоянный признак предмета: «широкая степь», «белый снег», «прозрачные воды». Такого рода Э. типичны для традиционалистской словесности, начиная с гомеровского эпоса и до 18 в. — начала 19 в., являя собой поэтический *троп — синекдоху* (А.А.Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 211). «Украшающий» Э. характерен для устного народного творчества; 2) подчеркивающий в определяемом понятии какой-либо один, случайный признак, важный для данного конкретного описания. Такой характеризующий, индивидуальный Э. («простоволосая радость», «бархатная сытость» — у М.И.Цветаевой) — со времен *романтизма* отличительная черта литературы, не отменяющая, вместе с тем, использование традиционного эпитета.

Лит.: *Веселовский А.Н.* Из истории эпитета [1895] // Он же. Историческая поэтика. М., 1989; *Жирмунский В.М.* К вопросу об эпитете [1931] // Он же. Теория литературы: Поэтика, Стилистика. Л., 1977.

ЭПИ́ФОРА (греч. epiphora — добавка) — повтор слова или группы слов в конце нескольких стихов, строф, *колонов* или фраз («Фестончики, все фестончики: пелеринка из фестончиков, на рукавах фестончики, эполетцы из фестончиков, внизу фестончики, везде фестончики». Н.В.Гоголь. Мертвые души, 1842). В чистом виде употребляется реже, чем *анафора*, но в ослабленном (параллелизм синонимов или грамматических форм в окончаниях) довольно часто. *М.Л.Гаспаров*

ЭПОПЕ́Я (греч. epopoiïa — собрание песен, сказаний) — наиболее крупная и монументальная форма эпической литературы. Существенно различаются между собой древняя (и средневековая) героическая Э. и Э. Нового времени, к которой иногда применяют термин «роман-Э.». Героические Э., создававшиеся всеми народами в определенную эпоху их развития — в период формирования государственности, уходят корнями в древнейший фольклор, мифологию, легендарную память об исторических временах. Бытовавшие веками сказания и песни складывались в единую целостность, обычно воплощаемую письменно. Таковы древнегреческая Э. «Илиада», индийская «Махабхарата», карело-финская «Калевала» (записи 1835–49), немецкая «Песнь о Нибелунгах» (13 в.), французская «Песнь о Роланде» (12 в.), скандинавская «Эдда» (запись 13 в.). Однако бывало и так, что элементы Э., уже родившиеся в недрах народного творчества, не смогли обрести единства и письменного воплощения. Так произошло, в частности, и с русской национальной Э., которая созревала в богатырских былинах о Микуле Селяниновиче, Илье Муромце, Добрыне Никитиче, но не получила той законченной формы, которая, как правило, создается одним или несколькими индивидуальными авторами. Тем не менее, дошедшее до нас русское былинное богатство позволяет отчетливо осознать пафос и общие контуры формировавшейся в 10–14 вв. национальной Э. Содержание и строение героических Э. многогранно и сложно. В них запечатлелся весь опыт народа в период его становления, отразились различные стадии и стороны этого процесса, хотя в отдельных Э. на первый план выдвигаются определенные моменты и темы (так, в «Калевале» изображена прежде всего борьба человека с силами природы, а в «Песни о нибелунгах» — борьба с враждебными племенами за самостоятельность народа). В основе художественности древних Э. лежит величественная героика, ибо выступающие в них человеческие образы как бы непосредственно олицетворяют собой весь народ и решают своими деяниями судьбу целого общества и государства. В древних Э. господствует гиперболическая образность, переходящая в прямую художественную фантастику. С другой стороны, мифологическое мировосприятие, присущее людям отдаленных времен, обусловливает широчайшее изображение чудесного, волшебного, потустороннего. Гиперболизация, *фантастика*, волшебные образы часто выступают и в позднейшей литературе, в т.ч. современной. Но необходимо сознавать принципиальное отличие образности древних Э., ибо если позднее фантастика предстает

обычно только как определенный способ художественного воплощения авторского замысла, то в древних Э. все чудесное и невероятное является объектом непосредственной веры и единственно возможной формой освоения мира.

Древняя Э. вырастает на почве мифологического мировосприятия и создает фантастико-гиперболические образы всепобеждающих героев, словно наделенных мощью и умением целого народа. Но именно это дает древним Э. ту широту и полноту в художественном освоении мира, благодаря которым они и теперь сохраняют значение недосягаемых образцов эпического творчества. В этих Э. создана монументальная и всесторонняя картина мира, в которой находят место космические силы природы и особенности местного пейзажа, битвы, решающие судьбы народов, и подробности повседневного быта, возвышенные лики богов и героев — и простые человеческие лица. Все это находится в гармоническом соотношении и единстве, сливаясь в целостный образ бытия. Художественное содержание древних Э. воплощено, естественно, в адекватной художественной форме, в широком и вольном повествовании, которое развертывает цепь событий. Древняя Э. отмирает вместе с окончанием «детства человеческого общества». Она художественно необходима лишь до тех пор, пока сохраняются породившие ее общественные отношения, пока живет и определяет человеческое восприятие мира мифологическое сознание. После становления государства и зрелых форм цивилизации Э. уже не может развиваться в своем первоначальном виде. Характерно, что на смену героической Э. является вначале Э. комическая, которая переосмысляет и даже в известных отношениях высмеивает свою предшественницу (так, на место «Илиады» приходит «Война мышей и лягушек», 6–5 в. до н.э.; на место «Песни о Роланде», 12 в., — «Неистовый Роланд», 1516, Ариосто). Однако комическая Э. не является в полном смысле слова Э., ибо не обладает широтой и многогранностью древних повествований; вернее будет назвать ее комической поэмой.

В течение ряда столетий многие большие поэты предпринимают попытки возродить подлинную Э.; таковы произведения римского поэта Вергилия, итальянца Т.Тассо, португальца Л.де Камоэнса, француза П.де Ронсара, англичанина Э.Спенсера. Они получили наименование «искусственных Э.». Гегель писал об «Освобожденном Иерусаиме» (1580) Тассо: «Этот эпос раскрывается как поэма, т.е. как поэтически сконструированное событие... Вместо того, чтобы, подобно Гомеру, произведение, как подлинный эпос, находило слово для всего, что представляет собою нация...» (Гегель. Соч. М., 1958. Т. 14. С. 287). Человеческий мир кардинально изменился, и Э. нового мира не могла быть похожей на древнюю Э. Подлинными Э. эпохи позднего *Средневековья* и *Возрождения* явились глубоко своеобразные творения Данте, Ф.Рабле и М.Сервантеса, которые и по своему содержанию, и по форме принципиально отличались от Э. древности. Эти произведения представляют собой как бы переход от древней героической Э. к роману-эпопее, характерному для Нового времени.

Формирование реалистического *романа* в эпоху *Просвещения* предопределяет Э.Филдинг, обозначивший свой роман «История Тома Джонса, найденыша» (1749) как «комический эпос в прозе». Дальнейшее развитие Э. получает в 19 в., когда создаются «Человеческая комедия» (1830–48) О.Бальзака, «Мертые души» (1842) Н.В.Гоголя, «Ярмарка тщеславия» (1848) У.Теккерея, цикл произведений «Ругон-Маккары» (1871–93) Э.Золя, «Война и мир» (1863–69) и «Анна Каренина» (1873–77) Л.Н.Толстого, «Братья Карамазовы» (1879–80) Ф.М.Достоевского. Если в основе древней Э. лежат поэтическая стихия героики и мифологическое сознание, то в основе Э. Нового времени — реалистическое сознание мира. Поэтическая героика воплотилась не только в Э., но и в таких жанрах, как *ода*, *былина*, *романс* (в средневековой Испании). Точно так же искусство прозы нашло воплощение не только в Э. Нового ремени, но и в романе, и *новелле*.

Художественная природа Э. 19– 20 вв. объединяет ее в одну жанровую категорию с новеллой и романом. В современной Э., как и в романе, изображаются не непосредственно олицетворяющие собой целые народы герои, а люди в собственном смысле слова; мир предстает не как результат взаимодействия героев и потусторонних мифологических сил и существ, а как реальное соотношение человека и природы. Толстой писал по поводу «Войны и мира»: «Для художника... не может и не должно быть героев, а должны быть люди» (Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955. С. 118). Однако Толстой сказал и следующее: «Поэзия в старину занималась только сильными мира: царями и т.п., потому что себя эти сильные мира представляли высшими и полнейшими представителями людей. Если же брать людей простых, то надо, чтобы они выражали чувства всеобщие» (Там же. С. 486). И простые люди в эпопее Толстого в самом деле воплощают в себе всеобщее, всенародное содержание, хотя это осуществляется совершенно иным, гораздо более сложным и опосредованным путем, чем в древней Э. Основной чертой современной Э. («Человеческая комедия», «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Жизнь Клима Самгина», 1927–36) является то, что она воплощает в себе судьбы народов, сам исторический процесс, и это ставит ее в один ряд с величественными Э. прошлого и в то же время отделяет от романов в собственном смысле слова, напр. романов Г.Флобера, И.С.Тургенева, Т.Гарди. Э. занимает большое место и в литературе 20 в. К жанру Э. можно отнести «Жизнь Клима Самгина» М.Горького, «Тихий Дон» (1928–40) М.А.Шолохова, трилогию о Сноупсах (1940–59) У.Фолкнера, «Семью Тибо» (1922–40) Р.Мартена дю Гара. Для Э. характерна широкая, многогранная, даже всесторонняя картина мира, включающая и исторические события, и облик повседневности, и многоголосый человеческий хор, и глубокие раздумья над судьбами мира, и интимные переживания личности. Это определяет необычно большой объем произведения, чаще всего занимающего несколько томов (хотя, конечно, сам по себе объем не может быть признаком эпопеи). Э. — один из самых трудных и очень редких жанров.

Лит.: *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Он же. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5; *Потебня А.А.* Из лекций по теории словесности. Харьков, 1905; *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940; *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. М., 1958; *Чичерин А.В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958; *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. М., 1963; *Он же.* Народный эпос // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; *Гачев Г.* Содержательность формы: (Эпос. «Илиада» и «Война и мир») // ВЛ. 1965. № 10; Menéndez Pidal R. «La chanson de Roland» et la tradition épique des francs. P, 1960. *В.В.Кожинов*

Э́ПОС (греч. epos — слово, повествование, рассказ) — *род* литературный, выделяемый наряду с *лирикой* и *драмой*;

представлен такими жанрами, как *сказка*, *эпопея*, *эпическая поэма*, *повесть*, *рассказ*, *новелла*, *роман*, некоторые виды *очерка*. Э., как и *драма*, воспроизводит действие, развертывающееся в пространстве и времени, — ход событий в жизни персонажей (см. *Сюжет*). Специфическая же черта Э. — в организующей роли повествования: носитель речи сообщает о событиях и их подробностях как о чем-то прошедшем и вспоминаемом, попутно прибегая к описаниям обстановки действия и облика *персонажей*, а иногда — к рассуждениям. Повествовательный пласт речи эпического произведения непринужденно взаимодействует с *диалогами* и *монологами* персонажей (в т.ч. их *внутренними монологами*). Эпическое повествование то становится самодовлеющим, на время отстраняя высказывания героев, то проникается их духом в несобственно-прямой речи; то обрамляет реплики персонажей, то, напротив, сводится к минимуму или временно исчезает. Но в целом оно доминирует в произведении, скрепляя воедино все в нем изображенное. Поэтому черты Э. во многом определяются свойствами повествования. Речь здесь выступает главным образом в функции сообщения о происшедшем ранее. Между ведением речи и изображаемым действием в Э. сохраняется временная дистанция: эпический поэт рассказывает «о событии, как о чем-то отдельном от себя» (Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 45). Эпическое повествование ведется от лица, называемого повествователем, своего рода посредника между изображаемым и слушателями (читателями), свидетеля и истолкователя происшедшего. Сведения о его судьбе, его взаимоотношениях с персонажами, об обстоятельствах «рассказывания» обычно отсутствуют. «Дух повествования» часто бывает «невесом, бесплотен и вездесущ» (Манн Т. Собр. соч. М., 1960. Т. 6. С. 8). Вместе с тем повествователь может «сгущаться» в конкретное лицо, становясь рассказчиком (Гринев в «Капитанской дочке», 1836, А.С.Пушкина, Иван Васильевич в рассказе «После бала», 1903, Л.Н.Толстого). Повествовательная речь характеризует не только предмет высказывания, но и самого носителя речи; эпическая форма запечатлевает манеру говорить и воспринимать мир, своеобразие сознания повествователя. Живое восприятие читателя связано с пристальным вниманием к выразительным началам повествования, т.е. субъекту повествования, или «образу повествователя» (понятие В.В.Виноградова, М.М.Бахтина, Г.А.Гуковского).

Э. максимально свободен в освоении пространства и времени (см. *Художественное время и художественное пространство*). Писатель либо создает сценические эпизоды, т.е. картины, фиксирующие одно место и один момент в жизни героев (вечер у А.П.Шерер в первых главах «Войны и мира», 1863–69, Толстого), либо — в эпизодах описательных, обзорных, «панорамных» — говорит о длительных промежутках времени или происшедшем в разных местах (описание Толстым Москвы, опустевшей перед приходом французов). В тщательном воссоздании процессов, протекающих в широком пространстве и на значительных этапах времени, с Э. способно соперничать лишь кино и телевидение. Арсенал литературно-изобразительных средств используется Э. в полном его объеме (поступки, *портреты*, прямые *характеристики*, диалоги и монологи, *пейзажи*, *интерьеры*, жесты, мимика), что придает образам иллюзию пластической объемности и зрительно-слуховой достоверности. Изображаемое может являть собой и точное соответствие «формам самой жизни» и, напротив, резкое их пересоздание. Э., в отличие от драмы, не настаивает на условности воссоздаваемого. Здесь условно не столько само изображенное, сколько «изображающий», т.е. повествователь, которому часто свойственно абсолютное знание о происшедшем в его мельчайших подробностях. В этом смысле структура эпического повествования, обычно отличающаяся от внехудожественных сообщений (репортаж, историческая *хроника*), как бы «выдает» вымышленный, художественно-иллюзорный характер изображаемого.

Эпическая форма опирается на различного типа сюжетные построения. В одних случаях динамика событий явлена открыто и развернуто (романы Ф.М.Достоевского), в других — изображение хода событий как бы тонет в описаниях, психологических характеристиках, рассуждениях (проза А.П.Чехова 1890-х, М.Пруста, Т.Манна); в романах У.Фолкнера событийная напряженность достигается тщательной детализацией не столько самих «поворотных моментов», сколько их бытового и, главное, психологического фона (подробные характеристики, раздумья и переживания героев). По мысли И.В.Гёте и Ф.Шиллера, замедляющие мотивы — существенная черта эпического рода литературы в целом. Объем текста эпического произведения, которое может быть как прозаическим, так и стихотворным, практически неограничен — от рассказов-миниатюр (ранний Чехов, О.Генри) до пространных эпопей и романов («Махабхарата» и «Илиада», «Война и мир» Толстого, «Тихий Дон» М.А.Шолохова). Э. может сосредоточить в себе такое количество характеров и событий, которое недоступно др. родам литературы и видам искусства. При этом повествовательная форма в состоянии воссоздавать характеры сложные, противоречивые, многогранные, находящиеся в становлении. Хотя возможности эпического отображения используются не во всех произведениях, со словом «Э.» связано представление о показе жизни в ее целостности, о раскрытии сущности целой эпохи и масштабности творческого акта. Сфера эпических жанров не ограничена какими-либо типами переживаний и миросозерцаний. В природе Э. — универсально-широкое использование познавательно-изобразительных возможностей литературы и искусства в целом. «Локализующие» характеристики содержания эпического произведения (напр., определение Э. в 19 в. как воспроизведения господства события над человеком или современное суждение о «великодушном» отношении Э. к человеку) не вбирают всей полноты истории эпических жанров.

Э. формировался разными путями. Лиро-эпические, а на их основе и собственно эпические *песни*, подобно драме и лирике, возникали из ритуальных синкретических представлений, основу которых составляли *мифы*. Повествовательная форма искусства складывалась и независимо от публичного обряда: устная прозаическая традиция вела от мифа (преимущественно неритуализованного) к сказке. На раннее эпическое творчество и дальнейшее становление художественного повествования воздействовали также устные, а потом и фиксируемые письменно исторического предания. В древней и средневековой словесности весьма влиятельным был народный героический Э. Его формирование знаменовало полное и широкое использование возможностей эпического рода. Тщательно детализированное, максимально внимательное ко всему зримому и исполненное пластики повествование преодолело наивно-архаическую поэтику кратких сообще-

ний, характерную для мифа, *притчи* и ранней сказки. Для традиционного Э. (понимаемого как жанр, а не род литературы) характерны (в отличие от романа) активная опора на национально-историческое предание и его поэтизация, отделенность художественного мира от современности и его абсолютная завершенность: «Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире» (Бахтин, 459), а также «абсолютизирование» дистанции между персонажами и тем, кто повествует; повествователю присущ дар невозмутимого спокойствия и «всевидения» (недаром Гомера уподобляли в новое время богам-олимпийцам), и его образ придает произведению колорит максимальной объективности. «Рассказчик чужд действующим лицам, он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает их своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место необходимости» (Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 399). Но уже в античной прозе дистанция между повествователем и действующими лицами перестает абсолютизироваться: в романах «Золотой осел» Апулея и «Сатирикон» Петрония персонажи сами рассказывают о виденном и испытанном. В литературе последних трех столетий, отмеченных преобладанием романических жанров (см. *Роман*), доминирует «личностное», демонстративно-субъективное повествование. С одной стороны, «всеведение» повествователя распространяется на мысли и чувства персонажей, не выраженные в их поведении, с другой — повествователь нередко перестает созерцать изображаемое со стороны, как бы сверху, и смотрит на мир глазами одного из персонажей, проникаясь его умонастроением. Так, сражение при Ватерлоо в «Пармской обители» (1839) Стендаля воспроизведено отнюдь не по-гомеровски: автор как бы перевоплотился в юного Фабрицио, дистанция между ними практически исчезла, точки зрения обоих совместились (способ повествования, присущий Л.Толстому. Ф.М.Достоевскому, Чехову, Г.Флоберу, Т.Манну, Фолкнеру). Такое совмещение вызвано возросшим интересом к своеобразию внутреннего мира героев, скупо и неполно проявляющегося в их поведении. В связи с этим возник также способ повествования, при котором рассказ о происшедшем является одновременно монологом героя («Последний день приговоренного к смерти», 1828, В.Гюго; «Кроткая», 1876, Достоевского; «Падение», 1956, А.Камю). Внутренний монолог как повествовательная форма абсолютизируется в литературе *«потока сознания»* (Дж.Джойс, отчасти Пруст). Способы повествования нередко чередуются, о событиях порой рассказывают разные герои, и каждый в своей манере («Герой нашего времени», 1839–40, М.Ю.Лермонтова; «Иметь и не иметь», 1937, Э.Хемингуэя; «Особняк», 1959, Фолкнера; «Лотта в Веймаре», 1939, Т.Манна). В монументальных образцах Э. 20 в. («Жан Кристоф», 1904–12, Р.Роллана; «Иосиф и его братья», 1933–43, Т.Манна; «Жизнь Клима Самгина», 1927–36, М.Горького; «Тихий Дон», 1929–40, Шолохова) синтезируются давний принцип «всеведения» повествователя и личностные, исполненные психологизма формы изображения.

В романной прозе 19–20 вв. важны эмоционально-смысловые связи между высказываниями повествователя и персонажей. Их взаимодействие придает художественной речи внутреннюю диалогичность; текст произведения запечатлевает совокупность разнокачественных и конфликтующих сознаний, что не было характерно для канонических жанров давних эпох, где безраздельно господствовал голос повествователя, в тон которому высказывались и герои. «Голоса» разных лиц могут либо воспроизводиться поочередно, либо соединяться в одном высказывании — «двуголосом слове» (М.М.Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 310). Благодаря внутренней диалогичности и многоголосию речи, широко представленным в литературе двух последних столетий, художественно осваивается речевое мышление людей и духовное общение между ними (см. *Полифония*).

Лит.: *Манн Т.* Искусство романа // Он же. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10; *Кожинов В.В.* Роман — эпос нового времени // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Он же. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2.

В.Е.Хализев

ЭРОТИ́ЧЕСКОЕ в литературе. — Эрот — в древнегреческой мифологии божество любви, а поскольку язычники эллины ценили в ней прежде всего чувственное начало (а не «высокую духовность»), то слова «эротика», «эротизм», «эротический» и производные от этого имени имеют в виду сексуальность, провоцирующую соитие полов, — то, что в христианизированно-аскетических воззрениях *Средневековья* и позднее третировалось как «блудное жжение похоти», разврат и порок. Осознанная греховность плотских наслаждений, некоторые налагаемые на них запреты нравственного (подчас и юридического) порядка, азартный соблазн эти запреты нарушить — все это распаляло эротику, возводя ее на уровень эротомании, каковой нет ни в древнеиндийских учебных пособиях по способам телесных совокуплений, ни в «Песне песней» царя Соломона, ни у старых латинян, будь то Катулл (цикл стихов к Лесбии), Петроний («Сатирикон»), Апулей («Золотой осел»), Марциал (эпиграммы) или Овидий («Наука любви»). В те времена еще рано было явиться Дон Жуану и вслед за ним всему *донжуанизму*, мотивами которого перенасыщены европейские литературы позднейших веков. Э. в литературе может служить сильным стимулятором собственной сексуальной активности. Данте («Ад», песнь V) описывает, как Франческа и Паоло вместе читают сказание о рыцаре Ланчелоте, любовнике королевы (жены короля Артура); дошли до места, где он поцеловал ее, возбудились, поцеловались сами — и произошло дальнейшее (с печальным исходом: муж Франчески, будучи к тому же братом Паоло, убил обоих). «Эпизод Франчески» предопределяет природу европейской эротики. Эротика особенно остра, если она недобропорядочна, богопротивна, демонична. Чужая жена желанна. Пушкинский Онегин отверг любовь понравившейся ему девушки, но без памяти влюбился в нее же, после того как она вышла замуж. У Л.Толстого Вронский предпочел Анну Каренину своей премиленькой невесте Кити. Нередко герой-любовник или герой-претендент увлекал или же стремился соблазнить не просто чью-то чужую жену, но супругу своего родственника (иногда ближайшего), друга, приятеля, благодетеля, начальника: Ипполит и Федра, Савва Грудцын из древнерусской повести 17 в., шиллеровский Дон Карлос, Онегин, князь Звездич из драмы М.Ю.Лермонтова «Маскарад» (1835–36), толстовский Долохов из «Войны и мира» (1863–69), Жорж Дюруа из романа Г.де Мопассана «Милый друг» (1885).

Отдельный вопрос — о т.наз. половых извращениях, о соответствующих сюжетах и мотивах, проникавших в литературу: содомия, некро-, геронто-, зоофилия, садизм и мазохизм. Пасифая отдается быку, Леда — лебедю. Юная девица страстно влюблена в седовласого старца (А.С.Пушкин. Полтава, 1828), малыша приказано женить на старухе (Н.А.Некрасов. Кому на Руси жить хорошо, 1863–77). С гетеросексуальной эротикой сосуществует гомосексуальная: голубое мужеложество и розовое лесбиянство. Наконец, в литературных описаниях секса реализуется метафора молота и наковальни: тип жестокого партнера-мучителя, терзающего и унижающего свою жертву (маркиз де Сад), и тип партнера, терзаемого и унижаемого, охотно и услажденно чувствующего себя «наковальней» под «молотом» (Захер Мазох). Обращенность к ненормативным формам сексуальности открывает перед литературой новые просторы эротического фантазирования. Изящная словесность не прошла мимо вневагинальных разновидностей секса. Минуем промежуточные звенья, с тем чтобы сразу показать крайность. В «Эпиграмме на А.А.Давыдову» Пушкина «Оставя честь судьбе на произвол...» (1821) немолодая любовница на почве венерического заболевания и попыток лечиться лишилась глаза, который вздулся и лопнул; есть от чего прийти в отчаяние, но находчивая дама небезутешна, поскольку нет худа без добра, и вот теперь у нее имеется лишняя дыра и, стало быть, перспектива доселе неизведанных сексуальных упражнений.

Стремление отмыть эротику от грязи неизбежно приводит к вопросу о разграничении ее с *порнографией*. Они противополагаются по целому ряду признаков. Порнография: преступна, в некоторых системах законодательства уголовно наказуема; абсолютизирует секс, сосредоточившись исключительно на нем и оборвав его связи со всеми человеческими чувствами; цинично откровенна, грубо натуралистична; склонна к злоупотреблению обсценной лексикой, использованию непристойных слов и их ближайших синонимов, которые тоже следует считать непристойными. Эротика неподсудна, хотя и строго осуждаема моралистами (от чьих нападок не без труда уберегlись эротические романы Д.Г.Лоуренса и В.В.Набокова); психологична — в том смысле, что низменная телесность амурных игрищ и забав оказывается неотрывной от мира душевных переживаний; умеет быть утонченной, не до конца откровенной, предпочитая намек или даже полунамек на секс бесстыдному или прямому разговору о нем; соответственно, на лингвостилистическом уровне не нуждается в обсценной лексике, в матерно-бранных словах (искусство живописать половой акт, не упоминая о гениталиях, — в этом эротика видит свое достоинство). Намеченная оппозиция кое в чем мнимая. В действительности отличить эротику от порнографии очень непросто, а в иных случаях просто не представляется возможным, — между ними нет сколько-нибудь четкой границы. В «Оде Приапу» А.Пирона, сочинениях И.Баркова и его последователей на первом плане сплошь плотские совокупления, все очень грубо, и почти напрочь отсутствует то, что хотелось бы назвать обаянием интимности или соблазнами сладострастия, а гораздо больше того, что впоследствии нарекут хулиганством. Порнография натуралистична, в то время как поэтический мир барковщины причудлив, ирреален, мужские и женские гениталии в нем подчас персонифицируются и оказываются самостоятельными действующими лицами (подобно Носу в одноименной повести Н.В.Гоголя). Сверх того, барковщина перенасыщена жанровыми, стилевыми и версификационными экспериментами, решает интересные задачи филологического порядка, на что никак не должна претендовать интеллектуально убогая порнография. Литературность, пародийность, бурлескность — вот чего много у Баркова и у его наиболее одаренных сподвижников и продолжателей его традиции. Этого не разглядеть с первого взгляда, ибо нужно понять намеки. Поэтикой намеков и недосказанностей жива и осуществлена эротическая литература. Есть старинная забавная притча о целомудренном редакторе, которому фраза «Он ее поцеловал в лоб» показалась нескромной, и он зачеркнул сначала «в лоб», а затем и «поцеловал», так что получилось: «Он ее...» — в результате гораздо эротичнее, чем было, поскольку в стыдливом замалчивании переходного глагола читателю может померещиться нечто более существенное, нежели поцелуй, да еще всего лишь в лоб. Вот так и в эротической литературе: поцелуй, о котором прочитали влюбленные, оказался побудительным и действенным намеком на то, что нужно бы пойти дальше. «Так в дикий смысл порока посвящает / Нас иногда один его намек», — писал Е.Баратынский («Благословен святое возвестивший...», 1839) Желательность намека настолько властительна в эротических ситуациях, что хочется его воспринять даже там, где его нет.

Эротика словесного портрета и костюма (будем понимать последнее слово в расширительном смысле, памятуя и о выражении «в костюме Евы») тоже преисполнена всевозможных намеков и недосказанностей. Кажется, что эротичнее всего — нагота прекрасной женщины. Между тем и наготу стараются как-то полуприкрыть. Гениталии — конечную цель сексуальных устремлений — предпочтено вовсе не портретировать, зато, скажем, «Глаза, потупленные ниц / В минуту страстного лобзанья / И сквозь опущенных ресниц / Угрюмый, тусклый огнь желанья» (Ф.Тютчев. «Люблю глаза твои, мой друг...», 1836), предвещают разгул эротических эмоций. Воспетые «ножки» — примерно то же самое. Нередко сообщается, что красавица — предмет вожделения — обнажена не вся: то ли легкое покрывало на нее наброшено, то ли туфельки на ногах, когда все остальное снято, то ли браслеты и кольца остались на руках. Полуодетость (полураздетость) — своего рода намек на наготу. Посредством намеков, *каламбуров*, переосмыслений могут сексуализироваться самые невинные и, казалось бы, далекие от всякой эротики вещи. Игра слов чудесным образом превращает пристойное в непристойное.

Сексуально-значимым может оказаться все что угодно. Самая смерть — сексуальна. «Миг последних содроганий» настигает людей как «на ложе любви», так и «на смертном одре». В числе переносных значений глагола «умирать» есть и такое: замирать от блаженства в эротическом экстазе («ой, умираю...»). Гибельное замерзание крестьянской вдовы из поэмы Некрасова должно завершиться оргазмом смерти: Дарью соблазняет седой чародей Мороз, Красный нос, предварительно устранивший ее любимого мужа. Посмертные адские муки тоже сексуализированы. Плутон блудит с Прозерпиной, у них множество подражателей (открытие Пирона). Всяк наделенный хотя бы в какой-то мере интуицией догадывается о чудовищном сладострастии Ада (Т.Манн. Доктор Фаустус, 1947).

Патриотизм — чувство, которое в некоторых своих проявлениях похоже на инцестуозную влюбленность

в Родину, в Отечество. Традиционно Родина — «мать». И вдруг: «Как женщину, ты родину любил... И светлый рай, и перлы для венца / Готовил ты любовнице суровой» (Некрасов. Памяти Добролюбова, 1864), «О Русь моя, жена моя...» (А.Блок. На поле Куликовом, 1908). Инцест вообще-то древен и неизбежен. Следующее колено после Адама с Евой — Каин, Авель, Сиф — обречено любить родных сестер: больше некого ввиду остальной необитаемости тогдашней Земли. Ева в нашем представлении скорее молодая, прекрасная и желанная женщина, чем ветхая прародительница. Инцест у нас в крови, в подсознании, и вот договорились до того, что Родина-мать — наша любовница или жена. Влюбленность в отчизну побуждает гражданина мечтать о ее свободе (ср.: «свободная любовь», «любовь — дитя свободы»), о вольности, а ведь и вольность тоже сексуализирована: «Мы ждем с томленьем упованья / Минуты вольности святой, / Как ждет любовник молодой / Минуты верного свиданья» (Пушкин. К Чаадаеву, 1818). Некоторые ритмические фигуры стиха изощренно сексуальны, и в ряду влюбленных пар (Паоло и Франческа, Ромео и Джульетта, Хосров и Ширин) могут оказаться *пэон* и *цезура* («эротика стиха») — стиховедческие термины. У В.Ходасевича есть стихотворение «Пэон и цезура» (1916), посвященное, на первый взгляд, вопросам версификационной техники. На самом же деле пэон и цезура — он и она — ведут себя как любовники в интимной ситуации: угадывается мотив любовных ласк, и ритмика ударений, словоразделов имитирует пульсацию «соития» пэона с цезурой, выявляемую посредством стиховедческого анализа. И — куда более элементарно: умелому актеру, исполняющему роль Фамусова в грибоедовской комедии «Горе от ума» (1822–24), особого труда не составит с помощью выразительной мимики и чувственных придыхании дать понять зрителю, от кого именно ждет ребенка вдова доктора. Редкостного свойства *перенос* вкупе с лукаво-глубокозначительными повторами («...по расчету / По моему...») заставляют предположить, что не кто иной, как сам Фамусов, явится отцом готового родиться младенца, отлично помнящим час и подробности греховного зачатия.

Эротизм присущ многим произведениям античности, средневековой лирике *трубадуров* и *труверов*, творчеству писателей эпохи *Возрождения* — от «Декамерона» (1350–53) Дж.Боккаччо и «Кентеберийских рассказов» (1390-е) Дж.Чосера до «Диалогов» (1534–39) П.Аретино, новелл (1554) М.Банделло. В 18 в. происходит расцвет Э. — «Орлеанская девственница» (1735) Вольтера, «Фанни Хилл» (1750) Дж.Клеланда, «Опасные связи» (1782) Шодерло де Лакло, мемуары (1790) Дж.Дж.Казановы, романы маркиза де Сада («Новая Жюстина», 1797, и др.), *готический роман* «Монах» (1796) М.Г.Льюиса. В 19 в. к эротике относятся «Озорные рассказы» (1832–37) О.де Бальзака, «Гамиани» (1836) А.де Мюссе, многие произведения Г.де Мопассана, Э.Золя, «Сад пыток» (1899) и «Дневник горничной» (1900) О.Мирбо, «Хоровод» (1900) А.Шницлера. Психологический эротический роман получает развитие в 20 в.: «Моя жизнь и любовь» (1923–27) Ф.Харриса, «Любовник леди Чаттерли» (1928) Д.Г.Лоуренса, «Тропик Рака» (1934) и «Тропик Козерога» (1939) Г.Миллера, «Лолита» (1955) и «Ада» (1969) В.Набокова.

В русской литературе эротические традиции от И.С.Баркова, А.С.Пушкина, М.В.Лермонтова, А.И.Полежаева проходят через весь 19 в., а в 20 в. получают выражение в романах и повестях М.Арцыбашева, Ф.Сологуба, Ан.Каменского, А.Куприна, в творчестве В.Розанова, М.Кузмина, В.Брюсова, в «Темных аллеях» (1943) И.А.Бунина.

Лит.: *Мазур С.Ю.* Эротика стиха: Герменевтический этюд // Даугава. 1990. № 10; Литературное обозрение. 1991. № 11 (Номер посвящен эротической традиции в русской литературе); «Летите, грусти и печали...»: Неподцензурная русская поэзия XVIII–XIX вв. М., 1992; Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература. М., 1996; *Шапир М.И.* Из истории русского «балладного стиха»: Пером владеет как елдой // Russian linguistics. 1993. Vol. 17. № 1; *English P.* Geschichte der erotischen Literatur. Stuttgart, 1927; *Wedeck H.E.* Dictionary of erotic literature. N.Y., 1962; *Hyde H.M.* Geschichte der Pornographie. Stuttgart, 1970; Dictionnaire des oeuvres erotique. P. 1971; *Karlinsky S.* The sexual labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge, 1976; *Pilshchikov I.A.* Coitus as a crossgenre motif in Brodski's poetry // Russian literature. 1995. Vol. 37. № 2–3.

А.А.Илюшин

«ЭРФУРТСКИЙ КРУЖОК ГУМАНИСТОВ» (кружок Муциана Руфа) (нем. Erfurter Humanistenkreis) — неформальное объединение гуманистов во главе с Муцианом Руфом, каноником Гота. Кружок возник в 1505, у его истоков стояли Руф, Г.Урбан, Г.Спалатин. За время существования кружка (1505–20-е) членами «Э.к.г.» было ок. 50 человек. Основную массу составили студенты Эрфуртского университета. Среди видных гуманистов, входивших в состав кружка, — писатели Ульрих фон Гуттен, гуманисты Эобан Гесса и Пестрей Апербах, ректор эрфуртского университета Крот Рубиан, поэт Герман Буш. Наибольшую известность кружок получил во время полемики немецких гуманистов во главе с И.Рейхлиным с *кельнскими теологами* (т.наз. «обскурантами»). Члены кружка (Гуттен, Рубиан и др.) стали авторами порожденного этой полемикой сатирического памятника немецкой литературы «Письма темных людей» (1515–17). Участниками кружка были филолог и историк Иоахим Камерарий, медик и естествоиспытатель Эвриций Корд, друг М.Лютера теолог Иоганн Ланг. Одной из причин распада кружка стало несовпадение взглядов его участников на Реформацию. Первоначально фактически все его члены поддерживали Лютера, однако впоследствии от него отошли видные гуманисты Рубиан и глава кружка Руф, хотя многие другие его участники стали, наряду с Ф.Меланхтоном, видными строителями лютеранской церкви. Деятельность «Э.к.г.» оказала влияние на развитие немецкой культуры 16 в.

Д.М.Новожилов

ЭСКАПИЗМ, эскапистская литература, эскаписты (англ. escape — убегать) — в узком смысле литература о бегстве из лагерей военнопленных во время первой и второй мировых войн. В английской литературе о первой мировой войне эта тема представлена романом Г.Хервея «Птицы в клетке» (1940), о второй мировой войне — романом «Деревянная лошадь» (1949) Э.Уилльямса, бежавшего из немецкого плена. В широком смысле Э. обозначает уход от социальной ответственности или отстранение от всякой общественной деятельности. Фрейдистское литературоведение рассматривает Э. как преодоление (*катарсис*) или сублимацию чувства вины и иных жизненных проблем. В *марксистском литературоведении* как Э. рассматривались явления формализма в искусстве и литературе.

А.Н.

ЭССЕ́ (фр. essai — попытка, очерк) — прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не

претендующее на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета. Как правило, Э. предполагает новое, субъективно окрашенное слово о чем-либо и может иметь философский, историко-биографический, публицистический, литературно-критический, научно-популярный или чисто беллетристический характер. Эссеистический стиль отличается образностью, афористичностью и установкой на разговорную интонацию и лексику. Он издревле формировался в сочинениях, где на первый план выступала личность автора (в античных декламациях Лукиана). Как самостоятельный жанр Э. укоренился в литературе после М.Монтеня («Опыты». Кн. 1–3. 1572–92). Разностороннее развитие он получил в журналистике, особенно английской, в 17–18 вв. Становлению эссеистики содействовали Дж.Донн и Г.Филдинг, Д.Дидро и Вольтер, Г.Э.Лессинг и И.Г.Гердер, Г.Гейне и Г.Д.Торо, Т.Карлейль, Г.К.Честертон, Г.Адамс. В 20 в. крупнейшие прозаики, поэты, философы обращаются к жанру Э. в целях популяризации достижений естественно-научной и гуманитарной мысли и сближения разных кругов читателей (Р.Роллан, Б.Шоу, Г.Уэллс, Г. и Т. Манны, И.Бехер, П.Валери, А.Моруа, Ж.П.Сартр).

Для русской литературы жанр Э. менее характерен; однако образцы эссеистического стиля обнаруживают у А.С.Пушкина («Путешествие из Москвы в Петербург», 1833–35), А.И.Герцена («С того берега», 1847–50), Ф.М.Достоевского («Дневник писателя», 1873–81). В начале 20 в. к жанру Э. обращались Вяч.Иванов, Д.С.Мережковский, А.Белый, Л.Шестов, В.В.Розанов. Из советских писателей эссеистику создавали А.В.Луначарский, И.Г.Эренбург, Ю.К.Олеша, В.Б.Шкловский, К.Г.Паустовский.

Лит.: *Walker H.* The English essay and essayists. L., 1966; *Priestley J.B.* Essayists past and present. N.Y., 1967; *Champigny R.* Pour une eshétique de l'essai. P., 1967; *Haas G.* Essay. Stuttgart, 1969. *В.С.Муравьёв*

ЭСТЕТИ́ЗМ (англ. aesthetic movement) — направление в английском искусстве и литературе 1880–90-х, представленное писателем, теоретиком и историком искусства Уолтером Пейтером (1839–94) и группой поэтов и художников, теоретиков литературы и искусства — Артуром Саймонсом (1865–1945), Обри Бёрдсли (1872–98), Оскаром Уайлдом (1854–1900). Эрнестом Даусоном (1867–1900), Джоном Дэвидсоном (1857–1909) и др., объединившимися вокруг журналов «Желтая книга» (1894–97) и «Савой» (1896), своеобразных «духовных наследников» «Ростка», журнала *прерафаэлитов*. У.Пейтер, «связующее звено» между прерафаэлитами и эстетами конца 19 в., отверг моральное начало в эстетике как прерафаэлитов, так и историка, искусствоведа Джона Рёскина (1819–1900), оказавшего на них существенное влияние, и отказался от взгляда на искусство как средство воспитания человека в духе добра. На Пейтера (а через него и на Э. 1890-х) произвела впечатление (получившая хождение во Франции еще в первой половине 19 в.) доктрина *«Искусства для искусства»*, утверждавшая самодостаточность искусства, излишнесть для него моральных или политических целей, и в частности эстетика «парнасцев», отрицание Т.Готье (в предисловии к роману «Мадемуазель де Мопен», 1835–36) прагматического начала искусства, его «полезности». В «Очерках по истории Ренессанса» (1873, в последовавших дополненных изданиях — «Ренессанс»), главным образом о художниках и поэтах итальянского *Возрождения*, Пейтер писал о «жажде красоты, любви к искусству ради искусства» и обосновывал принцип субъективизма в художественной критике, убежденный, что представление о прекрасном всегда субъективно, объективный критерий просто не существует. Задача критика — выразить свои личные впечатления от произведения искусства, не давая ему оценку и не включаясь в полемику. В его истолковании произведения художников Возрождения обретают черты аморальности: в загадочной улыбке леонардовой Моны Лизы он прочитывает «животное начало Греции», сладострастие Рима, мистицизм *Средневековья*, грехи Борджиа. Античность, как и Возрождение, кажутся Пейтеру эпохами безудержных чувственных наслаждений, культа красоты; в стремлении примирить языческую чувственность античности и христианские идеалы Средневековья он проявляет интерес к переходным эпохам, когда уживаются вера и безверие, язычество и христианство. В романе «Марий-эпикуреец» (1885) — об умеренном эпикурейце, разумно наслаждающемся жизнью, сочетающим ее радости с верой Пейтер «гармонизировал» разрыв духа и плоти, присущий прерафаэлитам. Эстетство Пейтера выражено в цикле новелл об персонажах — «Воображаемые портреты» (1887), где телесная красота языческого бога, оказавшегося в средневековом мире, противоречит природе христианства; т.о. бестелесная христианская красота и бездуховная языческая оказываются трагически непримиримыми. Пейтер непосредственно предваряет Э. 1890-х и в том, что произведение искусства ценно для него прежде всего формальным совершенством, виртуозностью отделки; высший род искусства, с его точки зрения, — музыка, и всякое художественное произведение должно стремиться к чистой музыкальности.

Выход первого же номера ежеквартальника «Желтая книга», издававшегося Джоном Лейном (1854–1925) и редактируемого писателем Хенри Гарлендом (1861–1905), вызвал бурную реакцию, не стихавшую все последующие три года издания журнала. В нем публиковались писатели, художники, критики — Г.Джеймс, Э.Госс, А.Беннетт, Ричард Ле Галльенн, Даусон, Бёрдсли, поэт Уолтер Сикерт, фельетонист и романист Макс Бирбом. С января 1896, в течение года (вышло 8 номеров) Леонард Смитерс издавал «Савой», пригласив в качестве редактора художественного отдела Бёрдсли (с 1895 тот не печатался в «Желтой книге»), а литературного отдела — поэта, теоретика английского *символизма*, близкого друга Бёрдсли — А.Саймонса. Вокруг «Савоя» группировались те же — Даусон, Дэвидсон, Бирбом, Уайлд, примыкали У.Б.Йейтс и Г.Джеймс, в нем печатался Дж.Конрад.

Программные тезисы Э.: искусство безразлично к нравственному и безнравственному, оно выше жизни и может, как заметил Саймонс в предисловии ко второму изданию своего поэтического сборника «Лондонские ночи» (1895), иметь мораль в качестве прислужницы, но само никогда не станет ее служанкой, ибо принципы искусства вечны, тогда как принципы морали меняются с течением времени. Английские эстеты выступали против устоев респектабельного общества, против самодовольной идеологии викторианства, резко критиковали материализм и реалистическую эстетику как его порождение, пренебрежительно отзывались о *классиках* реализма, считая их метод «поверхностным», особо доставалось вульгаризированным формам материализма — позитивизму, социальному дарвинизму — философской основе *натурализма*. Писатель Артур Во в статье «Сдержанность в литературе» в первом номере «Желтой книги» заявлял, что произведения, воспроизводящие реальную жизнь, не относятся к тому виду литературы, которому

суждено пережить «треволнения столетий». Саймонс в книге «Символистское движение в литературе» (1899), представляя дотоле почти неизвестных в Англии французских символистов, писал о «восстании против всего, имеющего дело с внешней стороной явлений, против риторики, против материалистической традиции...» (Symons, 10). Кредо Э. — преображение порока в эстетически прекрасное, расцениваемое как высшая магия искусства, как очарование откровенности, безумие храбрости, открывающей запретные двери, как эпатаж «гвардии морали», как намеренно виртуозный скандал. Бёрдсли и Уайлд — центральные фигуры Э., вызвавшие восторги подлинных ценителей и бурю негодования фанатичных охранников старых заветов, знаменуют собою два крупных скандала в английской литературе, искусстве, морали. Иллюстрации Бёрдсли к «Желтой книге» сразу вызвали бурю негодования против художника, дерзнувшего пренебречь пуританской стыдливостью соотечественников, исказившего строение человеческого тела не для комического эффекта, как у карикатуристов, а для придания большего изящества и живой психологической индивидуальности образам. Парадоксы Уайлда, как и эксцентриады Бёрдсли, эпатировали общество, инспирировали скандал и служили для художников стимулом творчества. В Бёрдсли видели графического выразителя взглядов и идей Э. как художественного и литературного направления. Для понимания природы Э. и его истории особенно важно творческое взаимодействие Бёрдсли с Уайлдом. Несмотря на то, что все его 16 рисунков к драме «Саломея» (1893) самостоятельны и не связаны с текстом, трудно найти более точный, столь экспрессивно передающий красоту извращенного, безобразного, комментарий к духу и стилю Уайлда. Литературные опыты самого Бёрдсли — его афоризмы «Застольной беседы», блестяще написанных писем, неоконченная, откровенная, стилистически изысканная повесть «История Венеры и Тангейзера» (о немецком рыцаре, превратившемся в изящного кавалера в завитом парике и костюме энкруайабль, с веером и тростью), опубликованная под названием «Под холмом» в первых номерах журнала «Савой» (опубл. без цензурных купюр в 1907), стихотворения «Баллада о цирюльнике» и «Три музыканта» (рус. пер. М.А.Кузмина), а также перевод 101-й оды Катулла (опубл. в том же журнале) — по значимости не равноценны его художественной практике, но это характерные образцы нарочито роскошной поэзии, изначально связанной с именем Уайлда.

Важную роль в философии Э. играл идеал сильной аморальной личности, которой «все дозволено». Это очевидно в лирике любовных наслаждений Даусона, эротических рисунках Бёрдсли, соответствующих им страницах его повести, в философии наслаждения, проповедуемой лордом Генри и реализуемой Дорианом Греем в романе «Портрет Дориана Грея» (1891) Уайлда, в его «Саломее» (1893).

По мнению русского поэта и искусствоведа С.К.Маковского (1878–1962), эстеты «конца века» — «изысканные поэты нового возрождения или так называемого упадка», и прежде всего Бёрдсли, Уайлд, прославляли тот культ красоты, которому «служили и Флобер, Готье, Россетти, Бодлер...» (Бёрдсли, 252). Своеобразие Э. в том, что он порочен, но «не греховен», находясь в сфере интеллектуально-чувственных, демоничных соблазнов, вне рамок обыденной морали, в сфере искусства, где дозволенное и недозволенное диктуется самовластной волей гения и подчиняется суду эстетических законов. С точки зрения христианской морали он просто вне закона. И Бёрдсли, и в значительной мере Уайлд, как отмечалось в критике, принадлежат к той же «артистической семье», что и Ш.Бодлер, П.Верлен, Ж.А.Барбе д'Оревильи, Ф.Ропс. Мысль о зле приняла в их воображении невиданные, причудливые формы и образы, утонченная извращенность сочеталась со сладострастием и мистицизмом. Э., отрицавшему познавательную функцию искусства, наряду с иррационализмом, культом подсознательного в творчестве, признанием приоритета интуитивного начала в искусстве, присущи сочетание религиозного скептицизма с мистикой, напоминающее о прерафаэлитах. Мистические мотивы звучат в стихах богемного поэта Даусона, жизнь и творчество которого, возможно, не без умысла самого поэта, перекликаются с судьбой его любимого французского поэта Верлена. Э. сыграл свою роль в борьбе с натурализмом, выявив преимущества художественного вымысла, воображения и мастерства художника перед перед копией жизни. Бёрдсли оказал воздействие на поэтов: Бодлера, И.Анненского, А.Блока, А.Белого, В.Брюсова, посвятившего ему «Habet illa in alvo» (1902. «Она понесла во чреве», лат.), как, в сущности, и на всех классиков-эстетов 20 в., в их числе В.Набокова, владевшего, как и Бёрдсли, филигранью гротеска, любовью к шахматным ходам, раздвоенным влечением к классической четкости в обрисовке положений и их искривленности, сочувствием и одновременно безжалостностью к человеку.

Лит.: *Бердслей О.* Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. М., 1992; *Symons A.* The Symbolist movement in literature. L.,1899; *Wilde O.* Intentions and soul of man. L.,1908.

Т.Н.Красавченко

ЭСТЕТИ́ЧЕСКАЯ КРИ́ТИКА — одна из концепций критического истолкования литературного произведения, разработанная во второй половине 1850-х А.В.Дружининым, П.В.Анненковым, В.П.Боткиным. Формирование Э.к. в начале царствования Александра II проходило в условиях либерализации цензуры. Историко-литературные принципы Э.к. были сформулированы Дружининым в статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (Библиотека для чтения. 1856. № 11–12). Пространная статья Дружинина была ответом на выступление Н.Г.Чернышевского в «Современнике» с циклом «Очерков гоголевского периода русской литературы» (1855–56). Чернышевский настаивал на том, что годы после смерти Белинского были бесплодны для истории критики. По Чернышевскому, литература не может не быть причастной тому или иному идейному направлению, следовательно, в силе остаются все лозунги, выдвинутые Белинским в пору расцвета *натуральной школы* (1845–47). Т.наз. «чистое искусство» (см. *Искусство для искусства*) Чернышевский презрительно именует «эпикурейским», т.е. общественно и нравственно бесполезным и бесплодным, способным удовлетворить лишь эгоистические притязания гурманов от литературы. Полемизируя с Чернышевским, Дружинин утверждал, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в идеях вечной красоты, добра и правды. Объявляя принципы «критики гоголевского периода» навсегда отошедшими в прошлое, Дружинин ставит задачу создать новую, «артистическую» критику, способную в литературном произведении видеть прежде всего «прекрасные и вечные» на-

чала, не подвластные сиюминутной злобе дня. В другой программной статье (А.С.Пушкин и последнее издание его сочинений // Библиотека для чтения. 1855. № 3) Дружинин спорит с распространенным среди адептов «Современника» мнением о том, что Пушкин спустя два десятилетия после гибели может рассматриваться лишь как предшественник отрицательного, гоголевского направления в русской литературе. Наиболее резко подобные воззрения были развиты затем в ряде статей Д.И.Писаревым, объявившим творчество Пушкина бесполезным, не отвечающим запросам современности. Анализ собрания сочинений, подготовленного Анненковым с учетом значительного массива ранее не публиковавшихся пушкинских текстов, по мнению Дружинина, дает возможность сделать совершенно иные выводы. Творческий дар Пушкина носит всеобъемлющий, универсальный характер, следовательно, «пушкинское направление» по-прежнему актуально для судеб русской литературы. Анненков в статье «О значении художественных произведений для общества» (Русский вестник. 1856. № 1) проводит мысль о том, что Э.к. в русской литературной жизни — не модная новация, но имеет глубокие исторические корни. По мнению критика, понятие о художественности появляется в середине 1830-х и вытесняет прежние эстетические учения о добром, трогательном, возвышенном. При таком подходе натуральная школа предстает не как последнее и главное открытие Белинского, но лишь эпизод литературной борьбы десятилетней давности. Анненков не только прояснил исторические истоки Э.к., но сам представил на суд читателей образцы аналитических разборов современных произведений с точки зрения их художественного строения. В статье «О мысли в произведениях изящной словесности (Заметки но поводу последних произведений гг. Тургенева и Л.Н.Т<олстого>)», опубликованной в первом номере «Современника» за 1855, критик заявляет, что сколь угодно верный тезис из области социологии, психологии, экономики, не будучи художественно осмыслен и обработан, не может гарантировать совершенства литературного произведения. Сторонники же «отрицательного направвления» ищут в произведении искусства, по преимуществу, не художественную мысль, а мысль философскую или политическую.

Особое место среди создателей Э.к. принадлежит Боткину. В 1850-е он пишет не только о русской литературе (статья «Стихотворения А.А.Фета» в первом номере «Современника» за 1857), но и о словесности европейских стран, а также о живописи и музыке (программная статья «Об эстетическом значении новой фортепианной школы» // Отечественные записки. 1850. № 1). На основании сравнительного анализа различных видов искусства Боткин приходит к выводу, что литературное произведение никак не связано с внешней реальностью, не отражает ее непосредственно, не может быть вписано в борьбу партий, идеологий. Наиболее совершенным воплощением фундаментальных особенностей искусства в рамках литературы, по Боткину, является лирическая поэзия. Так, Фет в своих стихотворениях стремится выразить мимолетные, ускользающие движения души и состояния природы, следовательно, аналитические разборы его текстов не могут быть построены согласно строгим законам логики: необходимо непременно учитывать момент безотчетного, интуитивного творчества, лежащий, впрочем, в основании всякого подлинного искусства. Выводы Боткина (как и других основателей Э.к.) полемически заострены против построений Чернышевского, содержащихся в его магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности (1855). Опыт «исторического» и «эстетического» подхода к истолкованию и оценке литературного произведения был обобщен А.Григорьевым при создании им концепции *«органической критики»*. По Григорьеву, оба подхода страдают известной ограниченностью, не дают возможности судить о литературе в ее природной целокупности и полноте.

Лит.: *Эйхенбаум Б.М.* П.В.Анненков // Анненков П.В. Литературные воспоминания. Л., 1928; *Пруцков Н.И.* «Эстетическая критика»: (Боткин, Дружинин, Анненков) // История русской критики: В 2 т. М.; Л., 1958. Т. 1; *Егоров Б.Ф.* П.В.Анненков — литератор и критик 1840–50-х гг. // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1968. Вып. 11; *Он же.* В.П.Боткин — литератор и критик. Статьи 1, 2, 3 // Уч. зап. Тартуского ун-та. 1963. Вып. 139; 1965. Вып. 167; 1966. Вып. 184; *Осповат А.Л.* Короткий век русского эстетизма: (В.П.Боткин и А.В.Дружинин) // Лит. учеба. 1981. № 3; *Бройде Л.М.* А.В.Дружинин: Жизнь и творчество. Copenhagen, 1986.

Д.П.Бак

ЭТИКЕ́Т ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ — одна из главных особенностей поэтики средневековой литературы, в т.ч. древнерусской, выражающая ее нормативно-идеальное начало; она предписывает изображение определенных явлений в традиционных, устойчивых, обрядовых, каноничных формах. По определению Д.С.Лихачева, Э.л. складывался из представлений о том, как должен был совершаться ход событий, как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему сословному положению (воина, монаха, придворного) и как должен описывать писатель совершающееся, — этикет миропорядка, этикет поведения, этикет словесный. Все вместе сливается в единую нормативную систему, как бы предустановленную, стоящую над автором и предопределяемую не внутренними требованиями произведения — прежде всего *жанра*, — а предметом изображения. При описании святого обязательны определенные житийные формулы, независимо от того, будет ли оно находиться в *житии* или *летописи*. Э.л. диктовал выбор языка (церковнославянского, древнерусского или народно-поэтического). Стремлением подчинить изложение этикету, следовать литературному *канону* можно объяснить и обычный перенос отдельных описаний, речей, формул из одного произведения в другое; отсюда многочисленные заимствования в средневековой литературе. Термин «Э.л.» связан с понятием литературная «топика» (см. *Топос*) — набором общих мест, — разработанным Э.Курциусом, но обладает более емким содержанием: церемониальность, этикетность средневековой литературы отражала церемониальность, обрядность жизни феодального общества, когда «взаимоотношение людей между собой и их отношение к Богу подчинялись... традиции, обычаю, церемониалу» (Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 80).

Лит.: *Творогов О.В.* Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси // ТОДРЛ. 1964. Т. 20; *Буланин Д.М.* Некоторые трудности изучения биографии древнерусских писателей // РЛ. 1980. № 3; *Curtius E.R.* Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter. 2. Aufl. Bern, 1954.

Д.М.Буланин

ЭТИМОЛОГИЗА́ЦИЯ (лат. figura etymologica) — *повтор* слов нетождественных, но с тождественными корнями и, соответственно, со сходным звучанием: «пыль пылит», «огород городить»; как повтор — сильнее, чем *паронимия*, но слабее, чем *полиптотон*; по ощущению избыточности слов — близка к *плеоназму*.

М.Л.Гаспаров

Ю

Ю́МОР (англ. humour — юмор, комизм, причуда, нрав) — вид *комического*, добродушный смех с серьезной подоплекой, исконно — «одобрение под маской осмеяния» (Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 165). Слово «Ю.» восходит к латинскому humor — жидкость: считалось, что четыре телесных жидкости определяют четыре темперамента, или *характера*. Одним из первых это слово использовал в литературе Бен Джонсон, создавший комедии «Всяк в своем нраве» (1598) и «Всяк вне своего нрава» (1599, буквально: «в своем Ю.» и «вне своего Ю.»), — но еще в сатирическом, незакрепившемся значении ущербной односторонности характера (глухота, алчность и т.п.). Более чем через два столетия С.Т.Колридж в статье «О различии остроумного, смешного, эксцентричного и юмористического» (1808–11) цитировал стихи Джонсона о жидкостях: крови, флегме, желчи светлой и темной, — которые «все четыре гумором зовутся. / Они-то, если можно так сказать, / Характером и нравом управляют», — и определял Ю. в новом смысле: это «необычная связь мыслей или образов, производящая эффект неожиданного и тем доставляющая удовольствие... Юмор выделяется среди других видов остроумного, которые безличны, не окрашены индивидуальным пониманием и чувством... По крайней мере в высоком юморе всегда есть намек на связь с некой общей идеей, по природе своей не конечной, но конечной по форме» (Кольридж С.Т. Избр. труды. М., 1987. С. 231, 233, 234). Английский романтик отмечал бескорыстность Ю., его сходство с *пафосом*, называл отмеченные Ю. литературные образы: Фальстаф у Шекспира, персонажи Л.Стерна, Т.Дж.Смоллетта. Ю. для Колриджа — «состояние души, ее трудно определимая одаренность, талант, который придает насмешливую сторону всему, что она в себя впитывает повседневно и ежечасно... В современной литературе наибольшим глубокомыслием отличается английский юмор, но самый воздушный, самый идеальный юмор свойствен литературе испанской» (Там же. С. 235). И Колридж, и примерно тогда же Жан-Поль (Рихтер) отмечали, что Ю. в современном понимании не было у древних авторов, которые «слишком радовались жизни, чтобы презирать ее юмористически». Серьезность Ю. особо подчеркивал Жан-Поль: «Юмор нисходит в ад, чтобы вознестись на небеса... великие юмористы не только были крайне суровы, но и наилучшими из них обязаны мы меланхолическому народу», т.е. англичанам (Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 153, 130, 152). Высшие проявления английского Ю. в 18 в. — романы Стерна, в 19 в. — Ч.Диккенса: мистер Пиквик — типичный юмористический персонаж. Возникновение Ю. как высокого комизма связывают с «Дон Кихотом» (1605–15) М.Сервантеса. Гораздо меньше свойствен Ю. французской литературе; отмечалось, что даже в «Необычайных приключениях Тартарена из Тараскона» (1872) А.Доде, самой известной вариации «донкихотского» сюжета, *ирония*, как французский вид комического, преобладает над Ю. Истоки Ю. возводят к архаическому обрядово-игровому и смеху, но, в отличие от других видов смехового и комического, теоретически осмыслявшихся с античных времен, он был осознан как нечто качественно новое лишь эстетикой 18 в.

В русской литературе вершина Ю. — раннее творчество Н.В.Гоголя. Его «гумор» был восторженно оценен В.Г.Белинским, истолковавшим, однако, его как гневный смех в духе Дж.Свифта и Дж.Байрона. У Гоголя Ю. имеет менее личностную окраску, чем западноевропейский; его оригиналы, чудаки не столь выделены из массы, как Дон Кихот, мистер Шенди или мистер Пиквик, чудачества которых соответствуют исходному значению слова «Ю.». Автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1831–32) близок к народной смеховой культуре, в позднейших произведениях он более сатиричен, но всегда сохраняет и Ю., и самоценный смех. Постепенно «высокий» Ю. в литературе ослабевал и утрачивался. С 1880-х широко распространилась юмористика как наджанровый пласт развлекательной литературы. В этом русле начинал А.П.Чехов, хотя последняя его комедия «Вишневый сад» (1904) пронизана исключительно тонким Ю. в высоком значении слова. *Серебряный век* и 1920-е породили талантливую юмористику — произведения Тэффи, Саши Черного, А.Т.Аверченко, М.М.Зощенко и др. Юмористическое и серьезное, вплоть до *трагического*, сочетаются в творчестве М.А.Булгакова, М.А.Шолохова, А.Т.Твардовского, В.М.Шукшина, В.И.Белова. Вместе с тем значение слова «Ю.» в советское время теряло определенность, возникло недифференцирующее словосочетание «сатира и Ю.». К развлекательной юмористической литературе и эстрадному смеху относится такое жанровое образование, как *юмореска*.

Лит.: *Backhaus W.E.* Das Wesen des Humors. Leipzig, 1894; *Casamian L.* Le mécanisme de l'humour: Etudes de psychologie littéraire. P., 1913; *Idem.* L'humour anglais: Etudes d'aujourd'hui. P., 1942; *Idem.* The development of English humor. Durham, 1952; *Baum G.* Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Berlin, 1959; *Grotjahn M.* Beyond laughter: Humor and the subconscions. N.Y., 1966; *Meghee P.E.* Humor. San Francisco, 1979. *С.И.Кормилов*

ЮМОРЕ́СКА (нем. Humoreske, от англ. humour — юмор) — шуточная миниатюра преимущественно повествовательного характера в прозе или стихах. В западноевропейской литературе эпохи *Возрождения* к Ю. могут быть отнесены популярные городские литературные жанры: *фаблио, шванки, фацеции*. В городском фольклоре Нового времени к Ю. примыкает *анекдот*, встречаются в ней также черты, характерные для *бурлеска* и *гротеска*. В России первые переводные с польского языка Ю. появляются в 17 в. Ю. становится популярным жанром русской поэзии и прозы. Типичными объектами сатиры в Ю. являются общественные деятели, военные, политики. Характерно также наличие дидактического смысла, раскрываемого в шуточном описании бытовых сцен. Нередко в Ю. встречаются диалоги и *лирические отступления*. Авторами русских прозаических Ю. были И.Ф.Горбунов, А.П.Чехов, Тэффи, А.Аверченко, М.Зощенко; стихотворных — Симеон Полоцкий, Д.Д.Минаев, Саша Черный, В.В.Маяковский.

Лит.: *Grimm R.* Begriff und Gattung Humoreske // Jean-Paul-Gesellschaft. Jahrbuch. Bayreuth, 1968. *Е.А.Бекназарова*

«Ю́РЬЕВСКИЙ ЦЕХ ПОЭ́ТОВ» — литературное объединение, созданное в Тарту (Юрьеве) в 1929 (по другим сведениям, в 1928) по инициативе лектора русского языка в Тартуском университете, поэта Б.Правдина. Он же стал неофициальным руководителем кружка, «старшим мастером цеха». Свое название кружок получил от известной литературной организации акмеистов «*Цех поэтов*», существовавшей в Петербурге в 1911–14. В «Ю.ц.п.» вначале вошли Б.Нарциссов, Д.Маслов, Б.Вильде и Е.Роос (Базилевская), уже выступавшие в печати и литературно определившиеся как поэты. Им было присвоено звание мастера. Подмастерьями цеха были приняты О.Нарциссова и Л.Виснапуу. Позднее членом объединения стал еще Б.Тагго (Новосадов). Целью «Ю.ц.п.» было «общение членов в области поэтического творчества, а также ознакомление с новейшей поэзией, как зарубежной, так и советской» (Новь. Ревель. 1932. Сб. 4. С. 5). Позже появилась еще и категория «учеников» цеха. Собрания обычно проходили по субботам на квартире Правдина; на них, кроме членов объединения, могли присутствовать и приглашенные гости. На собраниях разбирались стихи членов цеха, а также присланные для разбора или отобранные для этой цели сборники и отдельные произведения. После доклада следовали оживленные прения. Правдин знакомил собравшихся с литературными новинками, появлявшимися в СССР и на Западе. Кроме таких собраний для сравнительно узкого круга участников, устраивались и вечера для более широкой аудитории. Цех поэтов поддерживал связи с берлинским клубом русских поэтов. Его собрания посещал Игорь Северянин. Члены «Ю.ц.п.» не принадлежали к какому-то одному литературному направлению и не стремились к единообразию, каждый из них работал в своей манере, в своем стиле. Все же в творчестве членов объединения можно выделить два течения: мелодически-символистское (Базилевская, Маслов, Нарциссов) и имажинистско-футуристское (Тагго, Правдин). Планировалось издание собственного сборника, но планы не были осуществлены. «Ю.ц.п.» просуществовал до конца 1932 — начала 1933. К этому времени большинство его членов, учившихся в университете, покинуло Тарту, что и было причиной прекращения деятельности объединения.

Лит.: *Нарциссов Б.* Цехи русских поэтов в Эстонии // Новое русское слово. 1980. 29 февр.

С.Г.Исаков

Я

ЯВЛЕ́НИЕ (лат. scaena) — часть текста драматического произведения, на протяжении которой состав лиц на сцене остается неизменным. На Я. членятся акты и сценические эпизоды. Отмеченные уже в рукописях римских комедий, Я. упрочились в драматургии Нового времени, но перестали фиксироваться на рубеже 19–20 вв.: реплики персонажей Г.Ибсена, А.П.Чехова, М.Горького, А.А.Блока составили как бы сплошной поток, что связано с отходом писателей от сюжетных канонов и возросшей активностью композиции. *В.Е.Хализев*

ЯЗЫ́К ХУДО́ЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУ́РЫ, поэтический язык, язык словесного искусства — один из языков духовной культуры, наряду с языком религии (культа) и языком науки. Вместе с ними на протяжении ряда последних столетий в культурах европейского типа Я.х.л. противостоит, в первую очередь, стандартному *литературному языку* как языку официального быта. Так же как и другие языки духовной культуры, поэтический язык ориентирован на сознательное и активное изменение, на поиск новых выразительных возможностей, а в иных случаях — на оригинальность, в то время как «языковые изменения в массе» случаются совершенно «независимо от какого-нибудь умышленного творчества» (Якубинский Л. О диалогической речи // Русская речь: Сб. ст. Пг., 1923. [Сб.] I. С. 185).

Языки духовной культуры и литературный язык до некоторой степени делят между собой функции выражения смысла и его передачи. Эстетическая «установка на выражение» была осмыслена И.Г.Гаманом, И.Г.Гердером, В.фон Гумбольдтом, немецкими романтиками. Они дали толчок лингвистической *поэтике*, в первую очередь в Германии (среди немецких последователей Б.Кроче: К.Фосслер, Л.Шпитцер) и в России (А.А.Потебня и его школа, а позднее — теоретики *Московского лингвистического кружка* и петроградского *ОПОЯЗа*). Шпитцер писал: «Язык прежде всего — коммуникация, искусство — выражение... лишь при той высокой утонченности, какой достигли соответствующие дисциплины, язык стал рассматриваться еще и как выражение, а искусство — как коммуникация» (Spitzer L. Wortkunst und Sprachwissenschaft // Germanisch-Romanische Monatsschrift. 1925. Hf. 5/6. S. 171). Русскими «формалистами» экспрессивность, понятая как особая («эмотивная») функция языка, была отделена от его собственно «поэтической функции» (Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921. С. 9–10), проявляющейся в «рефлективности» слова, в его «обращенности на само себя» (Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. 1947. Вып. 3. С. 6), или, что то же самое, в «сосредоточении внимания на сообщении ради него самого» (Jakobson R. Closing statement: Linguistics and poetics // Style in language. N.Y.; L., 1960. P. 356).

В отличие от литературного языка, Я.х.л. (как и другие языки духовной культуры) благодаря своей «установке на выражение» органически связан с содержанием, непосредственно его в себе заключает. В словесном искусстве достигается единство формы и содержания, если не полное, то хотя бы частичное: здесь может быть семантизирован какой угодно элемент внешней языковой структуры. Не говоря уже о лексике и фонетике, «в числе грамматических категорий, используемых для соответствий по сходству или контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залоги, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции» (Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. [Vol. 1]. P. 404). В поэтическом языке, кроме служебной, грамматической роли, все эти формы могут играть роль образного средства. Вспомним хотя бы восходящие к А.Григорьеву и Потебне наблюдения Л.В.Щербы над семантикой рода и залога в стихотворении Г.Гейне о сосне и пальме («Ein Fichtenbaum steht einsam...») и в его русских переводах: «Совершенно очевидно... что мужеский род (Fichtenbaum, а не Fichte) — не случаен... и что в своем противоположении женскому роду Palme он создает образ мужской неудовлетворенной любви к далекой, а потому недоступной женщине» (Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Советское языкознание. Л., 1936. Т. 2. С. 130–131).

Тесной связью содержания и выражения обусловлен также семиотический характер наиболее существенных различий между Я.х.л. и другими языками духовной культуры. Если религиозно-мифологический символ в пределе тяготеет ко всезначности, а научный термин — к однозначности, то художественный (поэтический) *образ* в общем случае двузначен, «фигурален», ибо соединяет в себе «прямое» и «переносное» значение. Так как все словесное искусство — в той или иной степени *вымысел*, «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле» (Винокур Г.О. Понятие поэтического языка. С. 4). Но поэтический вымысел почти всегда более или менее правдоподобен, и потому возможность его реального истолкования полностью никогда не исчезает. А поскольку для выражения поэтического значения, «более широкого» или «более далекого» (Там же. С. 4), художник слова свободно пользуется формами бытового языка, постольку прямое, первичное, общеязыковое значение иногда рассматривается как «внутренняя форма», как связующее звено между внешними формами языка и поэтической семантикой.

Одновременная актуализация «поэтического» (художественного) и «прозаического» (бытового) понимания *текста* создает предпосылки для потенциальной двузначности почти любой языковой формы: лексической, грамматической, фонетической. Это хорошо видно на примере порядка слов в стихотворном произведении. *Инверсия* в общелитературном языке — это сильное эмфатическое средство, но в поэзии порядок слов синтак-

сически гораздо свободнее, а следовательно, нарушение его менее значимо, тем более что грамматическая свобода в стихе строго ограничена *размером* и *рифмой*. Местоположение того или иного слова предопределено его ритмической формой и часто не может быть изменено без ущерба для данной *строки* или *строфы*. В пушкинском «Каменном Госте» (1830) Дон Гуан спрашивает у монаха о Доне Анне: «Что за странная вдова? / И недурна?» — «Мы красотою женской, / Отшельники, прельщаться не должны...» С точки зрения стандартного синтаксиса («Мы, отшельники, не должны прельщаться женской красотою»), в *реплике* Монаха все слова не на месте, но от этого они выделены не больше, чем слово «недурна», ритмическая позиция которого нимало не противоречит грамматической.

Эту черту многих стихотворных контекстов абсолютизировал Б.В.Томашевский. Он счел, что «стих есть речь без логического ударения»: все слова в ней равноударны и оттого «гораздо более весомы» (Томашевский Б. О стихе. Л., 1929. С. 313). Однако даже там, где порядок слов жестко связан с метрической структурой, инверсия, если она не расходится со смыслом, может быть прочитана в экспрессивном ключе, особенно когда поддержана *переносом*: «Труден первый шаг / И скучен первый путь. Преодолел / Я ранние невзгоды. Ремесло / Поставил я подножием к искусству...» (А.С.Пушкин. Моцарт и Сальери. 1830). Вряд ли можно категорически протестовать против фразовых ударений на словах «преодолел», «ремесло», но и настаивать на такой фразировке нельзя, ибо порядок слов вполне объясним давлением *метра*. С другой стороны, как отмечал Г.О.Винокур, инверсии в поэтическом языке «далеко не всегда порождались версификационными условиями, например, у Ломоносова в строке: «нагреты нежным воды югом» — ритм не препятствует перестановке слов «нежным» и «воды» (История русской литературы. М.;Л., 1947. Т. 4. Ч. 2. С. 108). В подобных случаях возникает соблазн искать смысловую подоплеку: «Как будто тяжкий совершил я долг» (ср.: «Как будто совершил я тяжкий долг»); «Хотя обиду чувствую глубоко, / Хоть мало жизнь люблю» (здесь несомненная инверсия, разрушающая параллелизм, — ср.: «Хотя глубоко чувствую обиду, / Хоть мало жизнь люблю») и т. п. («Моцарт и Сальери»). Однако и в этих примерах нельзя видеть однозначной *эмфазы*, поскольку строки такого рода воспринимаются на фоне множества стихов, в которых инверсии — только уступка метру или даже орнаментальный поэтизм, дань литературной *традиции*. Так реализуется грамматическая двузначность: сквозь «поэтическое» значение инверсии проблескивает «прозаическое», и наоборот.

Своеобразие Я.х.л. носит не только функционально-семантический, но и формальный характер. Так, в области фонетики русского поэтического языка могут иметь место ненормативные сдвиги сдвиги ударений, а также различия в звуковых дистрибуциях или в звуковом составе, в частности включение на правах «цитаты» звуков из других языков: «Пред Гением Судьбы пора смириться, сёр» — рифма к слову «ковер» (А.А.Блок. «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...», 1912). Особо следует отметить явление полной поэтической редукции гласных, на возможность которой указывал еще В.К.Тредиаковский в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735). Из современных авторов этим приемом часто пользуется Д.А.Пригов: «Но наступит справедливость / И свободные народы / Гибралтарского прошейка / С Родиной воссъединятся» («Гибралтарский перешеек...», 1978).

Особенности синтаксиса в Я.х.л. могут заключаться в использовании разного рода нелитературных конструкций: иноязычных, архаических или разговорных. Синтаксис разговорной и художественной речи сближают, в т.ч., нередкие пропуски грамматически подразумеваемых форм, но функции *эллипсиса* в литературе и за ее пределами часто не совпадают: в поэтической речи восстановление пропущенных членов часто «невозможно и нежелательно, так как неопределенно многозначная семантика в большей степени отвечает замыслу поэта» (Ковтунова И.И. Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории; Синтаксис текста. М., 1993. С. 149). В 12 строках стихотворения М.И.Цветаевой «По холмам — круглым и смуглым...» (1921) нет ни одного подлежащего и сказуемого: «По холмам — круглым и смуглым, / Под лучом — сильным и пыльным, / Сапожком — робким и кротким — / За плащом — рдяным и рваным». Но отсутствие глагольных сказуемых не только не лишает стихотворение динамики, но наоборот, ее педалирует: на месте одного пропущенного глагола — четыре тире, подчеркивающие стремительность и неуклонность движения женских сапожков вослед мужскому плащу.

К области поэтического синтаксиса относятся также все отступления от стандартных языковых норм, выражающиеся в нарушении грамматической связи. Деформация общеязыковой грамматики может выражаться в таких *фигурах*, как *эллипсис*, *анаколуф*, *силлепс*, *эналлага*, *парцелляция* и др. Особый вид *солецизма* — опущение предлогов, как в стихах Д.Д.Бурлюка или В.В.Маяковского: «Он раз чуме приблизился троном» (В.Маяковский. Я и Наполеон, 1915), — при желании этот и подобные примеры можно интерпретировать и как эллипсис, и как анаколуф. Отдельную категорию случаев составляют инверсии; иногда поэтический порядок настолько свободен, что затемняет смысл: «Его тоскующие кости, / И смертью — чуждой сей земли / Не успокоенные гости» (А.С. Пушкин. Цыганы. 1824; вместо «гости сей чуждой земли, не успокоенные и смертью»). Наконец, в поэзии может происходить «преодоление синтаксиса и высвобождение семантики из связи формальных отношений» (Винокур Г. Маяковский — новатор языка. М., 1943. С. 77). Движение в этом направлении Винокур обнаружил у Маяковского: «Морган. / Жена. / В корсетах. / Не двинется» («Пролетарий, в зародыше задуши войну!», 1924). Это не парцелляция: «слова, которые могли бы быть... подлежащим и сказуемым», поэт «разделяет... вставными фразами» (Там же. С. 82–83).

Поэтическая морфология — это все виды нарушения стандартного словоизменения. Таково, во-первых, изменение неизменяемых слов и, во-вторых, конверсия, т.е. переход слова в другой грамматический разряд: перемена рода или склонения, единственное число у существительных, которые в литературном языке имеют только форму множественного числа, и наоборот, переход относительных прилагательных в качественные, смена глагольного вида (напр., простое будущее время у имперфектных глаголов), возвратность невозвратных глаголов, переходность непереходных и многое другое. Плюс к тому поэтическая морфология допускает про-

сторечное, диалектное или архаическое словоизменение: «Я есмь — конечно есь и Ты!» (Г.Р.Державин. Бог. 1784).

Наряду с поэтическим формотворчеством встречается поэтическое словотворчество. Если оно осуществляется в соответствии с общеязыковыми словообразовательными моделями, его следует относить к поэтической лексикологии, но если словотворчество писателя приводит в действие модели, малопродуктивные или непродуктивные за пределами художественной литературы, тогда мы имеем дело с поэтическим словообразованием. Наиболее радикальным изобретателем окказиональных способов словопроизводства, по общему признанию, был В.Хлебников, расширявший поэтический словарь за счет, напр., «скорнения» согласных (по аналогии со склонением и спряжением): «творяне» ← «дворяне», «могатырь» ← «богатырь», «можар» ← «пожар». Если у Маяковского большинство *неологизмов* строится из готовых, легко вычленяемых морфем, то у Хлебникова «смехачи» и «гордешницы» — это ранний этап его словоновшества, от которого он ушел к неологизмам типа «резьмо» и «мнестр».

Едва ли не наиболее заметные отличия поэтического языка от языка официального быта сосредоточены в области лексики: произведение любого жанра может органически включать в себя находящиеся вне сферы общеупотребительного словаря славянизмы и историзмы, архаизмы и окказионализмы, варваризмы, профессионализмы, арготизмы, диалектизмы, просторечие, сленг, а также брань и мат. Меньшее внимание обычно уделяется поэтической фразеологии, в сфере интересов которой находится не только формирование более или менее устойчивых оборотов речи, присущих данному автору, направлению или эпохе, но и трансформация общеязыковых фразеологизмов в Я.х.л. К «разложению фразеологических сращений на составные части» (Винокур Г. Маяковский — новатор языка. С. 101) из русских писателей, видимо, чаще всех прибегал Н.В.Гоголь. В одном только предложении из «Тараса Бульбы» (1835) он контаминирует четыре клише: «И самые седые, стоявшие, как сивые голуби, и те кивнули головою и, моргнувши седым усом, тихо сказали: «Добре сказанное слово!». Голуби бывают сизыми, а сивыми — мерины, ус обыкновенно крутят, а моргают — глазами.

Помимо творческих отступлений от литературного языка, писатели нередко пользуются правом на случайную, непреднамеренную ошибку. Их язык допускает также любое коверканье национальной речи, чтобы передать душевное состояние либо указать на этническую или социальную принадлежность говорящего субъекта: «Мой труг, мне уши залошило; / Скаши покромче...» (А.С. Грибоедов. Горе от ума). Художественный текст легко включает в себя иноязычные вставки, появляющиеся с какой угодно частотой (напр., в *макароническом поэзии*) и практически любой протяженности (фонема, морфема, слово, сочетание слов, фраза и т.д.). При этом разноязыкие элементы могут быть четко разграничены, как у А.К.Толстого в «Истории государства Российского» (1868), а могут быть «сплавлены» так, что «язык-суперстрат» становится неотделимым от «языка-субстрата» (классический образец — «Поминки по Финнегану», 1939, Дж.Джойса). В отдельных случаях произведение национальной литературы целиком создается на другом языке: напр., языком русской художественной литературы бывали французский и немецкий, латынь и церковнославянский.

Вследствие упорядочения и семантизации внешней формы в Я.х.л. возникает новый уровень — композиционный. Конечно, свою *композицию* имеют и тексты, составленные по правилам литературного языка. Но композиция композиции рознь. В языке официального быта композиция определяется преимущественно прагматикой, а в языках духовной культуры — семантикой: изменение композиции непосредственно отражается на содержании (нетрудно представить, что произойдет, если мы в соответствии с *фабулой* перестроим композицию *романов* Л.Стерна или М.Ю.Лермонтова). В этом плане «обратный» порядок фраз, абзацев, глав, частей в принципе не отличается от обратного порядка слов. В нормальном случае тема (то, что известно) предшествует реме (тому, что сообщается). Аналогичным образом в нарративном произведении то, что происходит раньше, обычно предшествует тому, что происходит позже; противоположная последовательность является композиционной инверсией, которая так же, как инверсия синтаксическая, стилистически и семантически маркирована.

Содержание композиционного уровня Я.х.л. составляют семантические структуры, не умещающиеся в рамки простого предложения. Таков, к примеру, *сюжет*: он в целом или отдельные его звенья могут быть общими для ряда произведений, авторов, литературных эпох, т.е. принадлежащими не тексту, но языку (по сути, именно языковой характер сюжета волшебной *сказки* установил В.Я.Пропп). В стихотворном языке главной единицей композиционного уровня является строфа. Одна и та же строфическая форма, встречаясь во многих произведениях, имеет при этом свое значение, свой «семантический ореол», делающий более или менее уместным ее использование здесь и сейчас. Строфа может не только усиливать семантику других языковых форм, но также сообщать тексту собственную семантику, связанную с историей ее употребления: так, одическое десятистишие, «высокая» семантика которого обусловлена его связью с торжественной и духовной *одой*, попадая в «низкие» произведения И.С.Баркова, Н.П.Осипова и др., сообщала их сочинениям ироикомическую окраску.

Примеров того, как композиционные формы аккомпанируют общей семантике, поистине необозримое множество. Труднее продемонстрировать, как композиция формирует смысл самостоятельно, без поддержки других языковых средств. Простейший пример такого рода дает написанное на два голоса стихотворение Н.М.Карамзина «Кладбище» (1792). Картину замогильного сна первый голос рисует исключительно в мрачных тонах, второй — исключительно в светлых. Симметричные реплики чередуются через одну, занимая по три строки каждая. Казалось бы, полярные точки зрения на «жизнь после жизни» представлены поровну — предпочтение не отдано ни одной. Однако «мрачный голос» в этом дуэте начинает, а «светлый» — заканчивает, и потому стихотворение становится гимном вечному покою: «Странник боится мертвой юдоли; / Ужас и трепет чувствуя в сердце, / Мимо кладбища спешит». — «Странник усталый видит обитель / Вечного мира — посох бросая, / Там остается навек». Авторская позиция заявлена лишь с помощью композиционных

форм, и в этом одно из принципиальных расхождений эстетического языка и бытового: в повседневном диалоге, в отличие от поэтического, не всегда побеждает тот, за кем последнее слово. Так за мнимой диалогичностью композиции скрывается монологичность художественного высказывания.

Лит.: *Гофман В.* Язык литературы: Очерки и этюды. Л., 1936; *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М., 1959; Тезисы Пражского лингвистического кружка [1929] // Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. М., 1967; *Григорьев В.П.* Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979; *Виноградов В.В.* Избр. тр.: О языке художественной прозы. М., 1980; *Ромашко С.А.* Поэтика и языкознание в теории немецкого романтизма: (К истории взаимоотношения двух дисциплин) // Изв. ОЛЯ. 1985. Т. 44. № 1; *Шапир М.И.* «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г.О. Винокура и Р.О. Якобсона) // Там же. 1987. Т. 46. № 3; *Иванова И.А.* Морфология поэтической речи. Кишинев, 1988; *Она же.* Эстетическая продуктивность морфологических средств языка в поэзии. Кишинев, 1989; *Виноградов В.В.* Избр. тр.: Язык и стиль русских писателей. М., 1990; *Винокур Г.О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990; *Он же.* О языке художественной литературы. М., 1991; *Гин Я.И.* Поэтика грамматического рода. Петрозаводск, 1992; Очерки истории языка русской поэзии XX в. М., 1990–1996. [Вып. 1–5]; *Гаспаров М.Л.* Иноязычная фоника в русском стихе // Русское подвижничество. М., 1996; *Мукаржовский Я.* Структуральная поэтика. М., 1996; *Шапир М.И.* Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М., 2000. Кн. 1. *М.И.Шапир*

ЯМБ (греч. iambos) — 1. В *метрическом стихосложении* — стопа из трех *мор*, строения ∪ — (состоит из краткого и долгого слогов, с различными заменами), употреблялся чаще всего в *триметре*. 2. В *силлабо-тоническом стихосложении — метр*, образованный стопами из двух слогов с сильным местом (*иктом*) на втором; сильное место может быть как ударно, так и безударно (х), слабое — только безударно (∪, с оговорками о сверхсхемных ударениях), последнее сильное место в строке обязательно-ударно (∪́); схема ∪ х ∪ х ∪ х...∪. Частоударные и редкоударные сильные места стремятся чередоваться через одно.

В русском стихе употребительны 3-стопный Я. («Подруга думы праздной»), 4-стопный Я. («Мой дядя самых честных правил»), 5-стопный Я. («Еще одно последнее сказанье») (все примеры из А.С.Пушкина), 6-стопный Я. с *цезурой* («Надменный временщик, и подлый и коварный», К.Ф.Рылеев), а также разностопные урегулированные 4–3-стопный, 6–4-стопный Я. и др. («Певец во стане русских воинов», 1812, В.А.Жуковского, «На холмах Грузии лежит ночная мгла», 1829, Пушкина, см. *Ямбы*) и разностопный неурегулированный *вольный стих* (басни, комедии). Я. — самый распространенный метр русской силлабо-тоники; господствующими размерами в 18 в. были 6-стопный Я. (эпос, трагедии, элегии, сатиры), 4-стопный Я. (оды и др. лирические жанры) и вольный Я., с сер. 19 в. — 4-стопный Я. (поэмы, лирика) и 5-стопный Я. (драмы, поэмы, элегическая лирика). *М.Л.Гаспаров*

Я́МБЫ — жанр стихотворений, преимущественно обличительного, реже элегического характера, с чередованием длинных и коротких строк в строфе. Возник в античной лирике (Архилох, «Эподы» Горация), классические образцы дали А.Шенье и А.Барбье; в России к Я. близки, напр., стихотворения «Не верь себе» (1839) М.Ю.Лермонтова и «Скифы» (1918) А.А.Блока. *М.Л.Гаспаров*

ЯПО́НСКАЯ ПОЭ́ТИКА. — Наиболее ранним в японской литературе является жанр историко-географических беллетризированных описаний, представленный историческими хрониками «Кодзики» («Записи древних дел») и «Нихон сёки» («Хроника Японии»), а также этнографо-географическими описаниями — «Фудоки». Все три относятся к началу 8 в., и их можно рассматривать как первые образцы японской художественной прозы. В 9–12 вв. развивается *литературная сказка*, одним из ее образцов является «Такэтори-моногатари» (10 в.). К этому же периоду относится развитие дневникового жанра — н и к к и, бытовавшего в двух разновидностях: собственно *дневника*, как записи событий и впечатлений повседневной жизни, и записи путешествий. Дневники обильно насыщены стихами, иллюстрирующими повествование. Особенно известны дневники писательниц Мурасаки Сикибу и Идзуми Сикибу, из описаний путешествий — дневник поэта Цураюки «Тосаникки», в котором описывается путешествие из провинции Тоса (на о-ве Сикоку), где поэт прослужил четыре года наместником, обратно в столицу Хэйан (ныне Киото). Наиболее типичным для этого периода является песенно-повествовательный жанр у т а - м о н о г а т а р и. В нем либо стихи иллюстрируют повествование, либо последнее выступает в роли своеобразного предисловия или контекста к поэтическим произведениям, обрисовывающего ситуацию, в которой они были созданы. Образцами этого жанра являются лирические повести «Исэ-моногатари» («Исэсские новеллы» о похождениях некоего кавалера в провинции Исэ) и «Ямато-моногатари» (сборник рассказов о событиях в провинции Ямато), — обе относятся к 10 в. На рубеже 10 и 11 вв. появляется *роман* «Гэндзи-моногатари» («Повествование о Гэндзи») Мурасаки Сикибу. В 11 в. жанр *эссе* — д з у й - х и ц у — в виде интимных записок другой писательницы, Сэй-Сёнагон, — «Макура-но соси» («Записки у изголовья»). Крупными произведениями этого жанра были также «Ходзёки» («Записки в келье») Камо Тёмэй (13 в.) и «Цурэдзурэгуса» («В часы досуга») Ёсида Кэнко (14в.). В 13–14 вв. складывается жанр феодального героического *эпоса*. Содержанием его явились важнейшие исторические события 12–14 вв.: войны, которые вело военное дворянство с придворной аристократией, а также между крупнейшими военно-феодальными кланами, за утверждение своего господства. В основу их лег устный народный *сказ*. Они дают социальный портрет японского рыцарства — самурайства и выражают его идеалы. Именно в этот период вырабатывается кодекс японского средневекового рыцаря Бусидо «Путь воина», проникнутый духом суровости и аскетизма. Однако осмысление его как самостоятельного жанра происходит значительно позже, лишь в 19 в., когда за ним закрепляется термин «г у н к и» — «военные эпопеи», букв. «описания войн». Он сочетал в себе приверженность к историческим фактам и событиям с вымыслом. Поэтому одни произведения его идут под жанровым наименованием к и («Тайхэйки» — «Повесть о великом мире», 14 в.), другие — моногатари («Хэйкэ-моногатари» — «Повесть о доме Тайра», 13 в.). Отдельные эпизоды гунок распевали под аккомпанемент национального струнного инструмента — бива. Авторы большинства гунок неизвестны. В этот же период развивается жанр исторической повести — р э к и с и - м о н о г а т а р и, о былом расцвете и могуществе придворной аристократии. Наиболее известны «Эйга-моногатари» («Повесть о славе»), «Окагами» («Великое зерцало»), «Масо канами» («Чистое зерцало»). Они также сочетали историзм с художественным вымыслом, однако уступали гункам

в масштабности и национальной значимости изображаемых событий. Получает свое жанровое оформление рассказ-легенда — с э ц у в а, народного происхождения. Строились они обычно на мифологической основе и в большом количестве входили в состав древних хроник, гунок и произведений других жанров. Сборники сэцува 14–16 вв. включали как записи с устных рассказов, так и с письменных памятников. Основная тематика — религиозная и бытовая, фабула, как правило, проста, язык — народно-разговорный. Это было первое терминологическое обозначение жанра *рассказа*. Термин *«моногатари»* — рассказывание — представляет собой широкое видовое понятие, объединяющее и повесть, и роман, и рассказ, и такие жанры, как сказка, лирическая повесть, историческая повесть и т.д., словом, всю повествовательную прозу сюжетного характера, в отличие от поэзии и описаний — к и (хроники). В 14 в. возникает еще одно жанровое обозначение произведений повествовательной прозы — с о с и, первоначально обозначавшее короткие рассказы общедоступного содержания. Наибольшей популярностью пользовался сборник из 23 рассказов, названный «Отоги-дзоси». Это название было затем перенесено и на весь жанр. В 17 в. соси выступает уже как широкое видовое понятие для художественной прозы нового содержания, отражавшей в основном жизнь третьего сословия. Она существовала в нескольких жанровых разновидностях: к а н а - д з о с и — популярные рассказы и короткие повести, написанные слоговой азбукой — кана, без использования иероглифов (17 в.), у к и ё - д з о с и — «повести о мире житейском», иногда бытового, но чаще нравоописательного характера, с излюбленной темой любовных похождений купцов и горожан. Крупнейшим представителем был Ихара Сайкаку (1647–93). Во второй половине 18 в. эта литература богато иллюстрируется и адресуется самым различным категориям читателей, в т.ч. женщинам, детям и т.д. (к у с а - д з о с и — «повести и рассказы всякого рода»). В это время возникает разграничение «серьезной», или «высокой», прозы — г а б у н и малых, «низких», жанров — г э с а к у. К первым относились е м и х о н — «книга для чтения» (в отличие от книг с картинками), повести и романы, часто большого объема, в основном дидактического характера, с большой примесью фантастического и сверхъестественного элемента (крупнейшие представители: Такидзава Бакин — 1767–1828, Уэда Акинари — 1732–1809), а также сентиментальные повести — н и н д з ё б о н — «книги человеческих чувств» (Тамэнага Сюнсуй). Жанры гэсаку были представлены литературой *гротеска*, *сатиры* и *юмора*, со значительным элементом секса и *порнографии* (к и б ё с и — «книжки в желтой обложке», с я р э б о н — «книги шуток и остроумия», к о к к э й б о н — «книги юмора», обычно бытовые зарисовки комического содержания, — наиболее известны писатели Сикитэй Самба и Дзиппэнся Икку). В конце 19 в. зарождаются современный роман, повесть и новелла, обозначаемые общим единым широким термином с ё с э ц у. Главными теоретиками явились Цубоути Сёё и Фтабатэй Симэй. Начинает развиваться *реализм* в японской литературе. Для обозначения его существовало несколько терминов, не всегда отвечавших содержанию обозначаемого явления. Вначале появился термин г э н д з и ц у с ю г и, представлявший собой *кальку* с европейского термина «реализм». Он возник в период широкого знакомства японцев с литературой Запада, часто прилагаясь к произведениям чисто описательного характера, даже традиционным. Термин опередил явление: японская литература еще не созрела для подлинного реализма. На рубеже 20 в. с этим термином стал конкурировать другой — с я д з и ц у с ю г и (от «ся» — «отражать, копировать»). Упор делался на точность, даже фотографичность изображения. Обобщение и типизация подменялись копированием действительности вплоть до мельчайших деталей. Крупнейшими представителями были Цубоути Сёё и Фтабатэй Симэй. Существовал еще термин — с и д з э н с ю г и, калька с европейского слова «*натурализм*», возникший в конце 1890-х. Этот термин служил для обозначения реализма критического, в отличие от поверхностного реализма с я д з и ц у - с ю г и. Его крупнейшими представителями были С.Тосон, Т.Катай, К.Доппо. Далее этим термином стали обозначаться произведения натуралистической школы, пришедшей на смену школе критического реализма (1910-е). В 1920-е возникает эгороман с и с ё с э ц у («повесть о себе»), отражавший уход натуралистической школы в описание узко личной жизни, мелочей быта, при отказе от всякой сюжетности и творческого вымысла. Считалось, что писатель правдиво может писать только о самом себе. «Повести о себе» получили большое распространение и в современной японской литературе.

Поэзия. В основу поэзии легла народная песня, и потому литературная поэзия обозначалась термином у т а — «песня». Поэт читал свои стихи нараспев. В дальнейшем произошло разграничение литературной поэзии от народной песни. За первой сохранился термин ута, или в а к а («японская песня»), а народная песня стала обозначаться термином к а ё (тоже означавшим «песня»). Первые образцы литературной поэзии содержатся в древних описаниях и летописях, где она служила иллюстрацией к прозаическим текстам. Японская поэзия не знает рифмы. Основу стиха составляет *метр*. Единицей метра является слог. Ритм строится на определенном числе и порядке чередований пяти- и семисложных строк. Большое значение имеют музыкальное ударение и мелодический рисунок стиха. В этот период складываются и основные строфические размеры — пяти- и семисложный, доминирующие в японской поэзии вплоть до нашего времени, и формы стиха: к а т а у т а — трехстишие, с размерами 5–7–7 и 5–7–5, с э д о к а («песни гребцов», 5–7–7–5–7–7) и н а г а у т а, или т ё к а («длинная песня», состоящая из неограниченного числа чередований пяти- и семисложных стихов с заключительным семисложным) (первая исчезает уже к середине 8 в., вторая и третья — к 10 в.), т а н к а, «короткая песня» — пятистишие с размером 5–7–5–7–7. Своего расцвета поэзия древности достигла в антологии «Манъёсю» («Мириады листьев», 8 в.), отразившей расцвет и в то же время начало упадка лиро-эпической поэзии, представленной формой нагаута. Эпический элемент ярко представлен, напр., в одах Хитомаро (вторая половина 7 — начало 8 в.), поэме Якамоти, посвященной открытию золота в провинции Митиноку, и др. Помимо таких общепринятых стилистических форм, как *сравнение*, *повтор* и *параллелизм*, японская поэзия вырабатывает также и свои специфические. К ним относятся, в частности, у т а - м а к у р а («изголовье песни»), состоящая в широком использовании в качестве зачина песни или начала стихотворной фразы географических названий. Особое значение имеют ритуально-религиозный символизм (многие названия мест связаны с божествами и их святилищами) и образный потенциал названий

(японские названия часто имеют метафорическое или полуметафорическое звучание, т.к. несут скрытое вещественное значение и могут выступать как *метафоры*, *аллегории* и т.д., напр. название местности Фукагуса означает «густая трава»: образ дома, заросшего травой, становится символом заброшенности, покинутости; Аусака, «Застава встреч», — название горы, часто символизирует встречу влюбленных, а точнее, надежду на встречу с теми, кто через эту заставу уезжал в восточные провинции (обычно на службу в намастничества), и т.д.); д з ё — стилистическое введение полуметафорического характера, размером часто превышающее половину стихотворения *«танка»*. Эти три вида зачинов — у т а - м а к у р а, д з ё и м а к у р а - к о т о б а широко употреблялись в древнеяпонской поэзии, ибо не принято было с первых же слов говорить о сути. Макуракотоба («слово-изголовье») — стилизованный образный *эпитет*, часто выступающий как постоянный эпитет, во многих случаях игравший роль зачина. В отличие от европейского постоянного эпитета, он выполнял широкие образные функции. Все эти формы употребляются уже в поэзии хроник, однако в поэзии «Манъёсю» они сложились в стройную систему. В «Кодзики» уже заметны первые следы осмысления поэтического материала, зачатки жанрового обозначения песен, напр., выделяются также песни застольные, поздравительные и некоторые др. В 8 в., как об этом свидетельствует рубрикация песен «Манъёсю», выделяются еще жанры — м о н д о - у т а («песни-диалоги»), н а д з о р а э - у т а («песни-загадки»), б а н к а («плачи»). Наблюдается первоначальное осмысление поэтических приемов, о чем свидетельствует рубрика т а т о э у т а («песни со сравнениями»). Уже в древности существовало разделение поэзии на серьезную и шуточную. Для обозначения последней в «Манъёсю» употребляется термин д з а р э - у т а. В антологии начала 10 в. «Кокинсю» («Собрание старых и новых песен Японии») появляется термин х а й к а й - н о у т а, обозначавший танка комического содержания. Термин х а й к а й в течение многих веков служил общим обозначением «низких» и поэтических жанров. В 13–14 вв. существовал сатирический жанр р а к у с ю, в более поздние времена — юмористическая поэзия к ё к а и (букв. «безумные стихи»). Оба последних также используют строфу танка. В 9–10 вв. достигает своего расцвета танка как форма лирической поэзии. Она становится по существу единственной строфической формой, вытеснившей все остальные: из 1111 стихов «Кокинсю» только 4 сэдока и 4 нага ута, все остальные относятся к форме танка. Танка оптимально сочетала краткость изложения с насыщенностью лирического содержания. Систематически проводившиеся поэтические турниры — «утаавасэ» — способствовали, с одной стороны, все большему совершенствованию этой формы, а с другой — постепенной канонизации ее тематики, изобразительных средств и т.д. Период наивысшего расцвета ее связан с двумя поколениями поэтов. Первое известно как поколение «роккасэн» — «шести бессмертных», к которым относятся Нарихира, Комати, Хэндзё, Ясухидэ, Кисэн и Куронуси. Это период примерно с последней четверти 8 в. по 9 в. Выдающимися представителями второго поколения явились поэты 9 — начала 10 в. — Мицунэ, Тадаминэ, Цураюки, Томонори.

Этот расцвет национальной японской поэзии — в а к а связан с возрождением ее после почти столетней моды на стихосложение на китайском языке. Японские поэты освоили достижения более развитой китайской поэтики и критически переработали их на базе своих национальных традиций. В этот период была тщательно разработана система образов и приемов танка, среди которых важное место заняли *аллегория*, персонификация (восходящая к древнему анимизму религии синто с его одухотворением природы и очеловечением ее), а также такие специфические формы, как ю к а р и - к о т о б а, или к а к э к о т о б а, строящаяся на омонимии и полисемии слов и способствующая через создание многозначных образов привлечению широких ассоциаций к содержанию стиха, и э н г о (буквально «родственные», или «связанные», слова), состоящая в особом подборе слов, связанных между собой самой разнообразной ассоциативной связью. К 10 в. достигается уже известная консолидация представлений о поэтических идеалах и поэтической практике, появляются первые работы, посвященные литературной критике, теории и истории поэзии: предисловие к «Кокинсю» (905), написанное Цураюки, «Десять стилей японской поэзии» («Вакатэй дзиссю», 910) Тадаминэ, трактат «О новых антологиях» («Синсэн дзуйно», 11 в.) Фудзивара Кинто. Была разработана поэтика танка. Основными требованиями к танка были семантическая емкость и выявление «эстетической ценности вещей» — м о н о - н о а в а р э. Последнее было обусловлено философией искусства того времени, исходившей из убеждения, что каждому предмету и явлению свойственно свое неповторимое очарование — а в а р э, особая, только ему одному присущая эстетическая ценность, которая чаще всего не лежит на поверхности, скрыта, и ее необходимо найти. Если в предшествующий период основным эстетическим идеалом была макото — «истина», и художник говорил о предмете, явлении и т.д. так, как он его видел, то теперь задача состояла прежде всего в том, чтобы выявить и выразить заключенное в нем аварэ, — «очарование», особую эстетическую ценность — это требовало аналитического подхода к изображаемому, большое значение приобретало индивидуальное восприятие. Эстетика аварэ в равной мере относилась как к поэзии, так и к прозе. К этому времени были выработаны также такие категории и понятия: т э и — «стиль песни», он же иногда обозначал и жанровые особенности, к о к о р о («душа»), означавший эмоциональное содержание песни; к о т о б а — «язык поэзии», с а м а — образное выражение содержания, с у г а т а — «облик» песни, т.е. форма, куда обьединялись образы и приемы, язык и поэтический стиль. Появился также термин с и р а б э («тон»), означавший мелодический рисунок песни. Начинают складываться понятия *лирики* и *эпоса*. Цураюки дает определение лирической поэзии как поэзии, «корни которой — в человеческом сердце». Он впервые разграничил лирику на высокую (*ода*) и интимную (*элегия*) на основе различий тематики и образности. Вместе с Тадаминэ Цураюки делает первые попытки научной классификации и систематизации поэтических произведений в зависимости от общего характера, назначения и средств выражения: 1) т а т о э - у т а («песни-сравнения»); 2) и в а и - у т а («песни-славословия», или величальные); 3) с о э - у т а — песня, сложенная по случаю или обращенная к кому-либо; 4) к а д з о э - у т а («песни-описания», т.е. песни, просто говорящие о вещах, без особых сравнений или метафор и безотносительно к случаю); 5) н а д з о р а э - у т а — песня, содержащая

загадку, намек; 6) т а д а г о т о - у т а — песня торжественно-строгая. Цураюки систематизирует также образную структуру лирической поэзии, разбив ее на следующие тематические разделы: 1) любовная элегия с ее системой образности (стрекотание цикад на соснах, плач оленя, крик диких гусей и т.д.), 2) лирика старости («девичий цветок» — оминаэси — символ краткой поры девичьего расцвета); 3) быстротечности жизни (образы росы, пены на поверхности воды, опадающих цветов и облетающих осенних листьев и др.), 4) горести жизни (образ желтеющего кустарника хаги и др.), 5) людской верности и неверности (образ пересохшего ручья и др.), 6) последней обманутой надежды (дым над горой Фудзи). Он особо выделяет славословия, «где образами цапли и черепахи возносятся мыслью к государю и славословят людей». Цураюки принадлежит разработка эстетики гармонии, ставшей основой классической японской поэзии на несколько столетий. Принцип выявления прекрасного в предмете требовал и поисков равно прекрасной формы его выражения. Отсюда и требования особой «поэтичности» языка, его изысканности, благозвучия. Цураюки требовал от поэзии эмоциональной насыщенности содержания и «истинности» самих эмоций (макото), чтобы содержание поэзии выражалось в соответствующих формах и отвечающими их духу средствами и приемами. Теория гармонии «сердца» песен и средств его выражения получает дальнейшее развитие у Фудзивара Кинто, который не только предъявляет высокие требования к поэтическому языку, но и обращает большое внимание на ритмику и мелодику песен. Фудзивара Сюндзэй и Фудзивара Садаиэ (в частности, последний в своем рассуждении о десяти поэтических стилях — «Вакатэй дзиссю» («Десять стилей японской песни») или «Тэйка дзиттэй» («Десять стилей Тэйка») следует традиции Тадаминэ, классифицируя национальную поэзию по стилям. Среди этих стилей упоминается стиль «ю г э н». «Югэн», однако, был не только стилем. К этому времени происходит смена поэтических идеалов. И Сюндзэй, и его сын и последователь Тэйка закладывают основы новой философии искусства. «Аварэ» к этому времени как бы теряет свои реальные очертания в связи с усилением влияния буддизма в области мировоззрения, а соответственно и эстетики. Широкое распространение получила буддийская доктрина «мудзё» — «бренности и непрочности» всего земного, в т.ч. и эфемерности прекрасного. Содержание «югэн» можно определить как нечто манящее, но неуловимое, чудесное, завораживающее. Слово это китайского происхождения, исконное его значение «таинственность» и «глубина». Кратко «югэн» можно определить как «сокровенную красоту». Особое значение придавалось эмоциональному подтексту, т.е. содержанию, не выраженному словами. Оно именовалось «ёдзё», букв. «избыточное (эмоциональное) содержание». Эти обертоны создавались на основе условности мотивов и ситуаций, символики поэтической лексики и образности. За счет «ёдзё» достигалась глубина содержания («кокоро-но фукаки»), к чему и стемились поэты, учитывая краткость танка, крайнюю сжатость ее стихового пространства. Фудзивара Кинто уже в 11 в. поставил «ёдзё» эстетическим мерилом высоты поэтического искусства. Об этом он прямо говорит в своем трактате «Вака кухон» — «Девять ступеней искусства вака».

«Ёдзё» часто связано с аллюзией на более ранние произведения, на стихи предшественников. Сложился особый поэтический прием «хонкадори», букв. «следуя песне-прототипу». Это — японский вариант *реминисценции*. Цель — воссоздание атмосферы поэтического прошлого и расширение ассоциативного фона стихотворения за счет содержания стихотворения-прототипа. Помимо текстуальных заимствований размером от одного стиха до трех (как правило, с изменениями исходного текста), могла заимствоваться лексика и фразеология, образное решение, мотив, ситуация, концепция, тональность, общая атмосфера. Источником реминисценций могла служить не только поэзия предшественников, но и проза — художественная литература, история, миф, а также произведения китайской словесности, изучение которой было обязательным предметом образования. Прием этот зародился еще в «Манъёсю», употреблялся в «Кокинсю», однако был осмыслен, описан, нормативизирован и канонизирован лишь в 11–13 вв., когда особое значение приобретает обращение к прошлому, к традиции, и когда в этом приеме поэты нашли один из важнейших источников достижения глубины поэтического содержания. Начало осмыслению этого приема положил Кинто, далее теорию хонкадори разрабатывали ученые поэты Фудзивара Мототоси и его ученик Фудзивара Сюндзэй и, наконец, ФудзиварaТэйка разработал четкие правила применения приема хонкадори, важнейшим из которых был значительный временной отрыв от прототипа. О распространении приема во времена Тэйка свидетельствует, в частности, такой факт, что не менее трети стихов антологии начала 13 в. «Синкокинсю» используют этот прием. Более того, он переходит и в поэзию нового, более позднего жанра «х а й к у». Однако если реминисценции в танка включаются, как правило, в сходные контексты, то в хайку они часто используются в контрастных контекстах.

Поэтика реминисценций закрепилась в японской литературе, к ней обращаются многие писатели Нового и новейшего времени, напр., Акутагава Рюноскэ, а также современный писатель Кавабата Ясунари. В 17 в. господствующим эстетическим принципом литературы и искусства становится с а б и (букв. «печаль», «грусть», «одиночество» и в то же время — «покой и невозмутимость»). Идеалом становится красота без блеска, как бы подернутая дымкой. Поэзия отказывается от сложных приемов и образов, от утонченности выражения, девизом становится единение с природой, отказ от умозрительности, непосредственность (мгновенность) восприятия и отражения. Важное значение приобретают, в частности, принципы сатори («озарение»), каруми («легкость») и др. Особое значение сохраняет обращение к древности. Эстетика саби была детально разработана поэтом и теоретиком Мацуо Басё и оказала огромное влияние на последующую литературу. Эстетические принципы, выработанные в поэзии, были затем перенесены и в прозу, как это было с моно-но, аварэ и югэн. В частности, эстетика саби легла в основу многих произведений выдающегося прозаика 20 в. Нацумэ Сосэки и получила у него дальнейшую теоретическую разработку.

В 13–15 вв. наряду с танка большое распоостоанение получает поэтическая форма и м а ё. В известной степени она явилась отражением реакции на рафинированную поэзию аристократии и была более близка духу суровых воинов. Строфический размер ее — четверостишие 7–5– 7–5, обычно повторенное дважды. Строфа эта использовалась в двух жанровых разновидностях — лирического стихотворения и м а ё (букв. «песня на ны-

нешний манер») и в а с а н (религиозная японская поэзия). Первая в значительной мере унаследовала поэтику танка и в то же время впитала в себя тематику и поэтику народных песен того времени (каё). Имаё была последней «оригинальной» строфической формой. Все последующие носили производный характер и, как правило, создавались на базе строфы танка. Таковой была, в частности, р э н г а — «стихотворная цепь», состоящая из нескольких танка, а практически из неограниченного числа их, ибо создавалась одновременно разными поэтами по принципу *экспромта*: один слагал верхнее полустишие, другой — нижнее, последнее, в свою очередь, становилось началом следующего и т.д. При этом каждое последующее звено сохраняло известную тематическую связь лишь с предыдущим, в результате чего общее тематическое единство отсутствовало и связь между началом и концом стихотворения утрачивалась. Цепь могла состоять из 50, 100 и даже 1000 звеньев. Содержание рэнга поначалу носило серьезный характер, но постепенно оно упрощалось, и большое распространение получает х а й к а й - р э н г а — «шуточная» рэнга. Расцвет серьезных рэнга падает на 14 в. и связан с именем Есимото (1320–88), который выпустил антологию «Цукубасю». Расцвет хайкай-рэнга относится к 16 в. и связан с именем Ямадзаки Сокан (1465–1563) и его антологией «Ину Цукубасю», т.е. «Собачья Цукуба». Развитие городской культуры в 16–18 вв. вызвало к жизни новую форму поэзии — х о к к у, представляющую собой трехстишие (с размером 5–7–5), возникшее на базе первой, ставшей обособленной, полустрофы танка. Первая школа хокку — «Кофу» («древняя школа») связана с именем Мацунага Тэйтоку, она создавала хокку на базе танка и традиционной поэтики, хотя и несколько упрощенного содержания и с большей свободой в области тематики. Затем на смену ей пришла школа Нисияма Соин (1605–86), знаменовавшая крутой поворот в сторону снижения стиля и отхода от традиции. Основным назначением хокку стала развлекательность. Содержание носило комический характер. Большое значение имел *гротеск*. Поэты широко использовали всякого рода словесные трюки, что приходило в противоречие с общим стремлением к общедоступности языка и содержания. В конце 17 в. возникает «подлинная школа» — «Сёфу», связанная с именем Басё и положившая начало жанру х а й к у. Басё детально разработал поэтику хайку, важными принципами которой было наличие сезона к и. Тема природы выходит на первый план, а субъективный лиризм, характерный для танка, отходит на второй план. В более позднее время выдающимися поэтами хайку были Такигути Бусон (18 в.) и Кобаяси Исса (первая половина 19 в.), а в новое время — Масаока Сики (1867–1902), известный также как реформатор танка, много сделавший для того, чтобы «осовременить» эти поэтические жанры (танка продолжала жить наряду со вновь создаваемыми стихотворными формами, но превратилась в своего рода «классический» стих, образец поэтической техники и риторики, став уделом узкого круга избранных). Масаока Сики взял из живописи и перенес в поэзию метод зарисовок с натуры — с я с э й («фотографирование природы»), по своей сущности аналогичный методу г э н д з и ц у с ю г и в прозе. Основным его принципом была объективность изображения. Провозглашение этого метода было связано с обращением к древней поэтической антологии «Манъёсю», а также к хайку Басё, с их правдивым отображением природы, как своеобразной реакцией на искусственность и умозрительный характер, который приняла к этому времени поэзия танка и хайку. Метод сясэй далее был развит Сайто Мокити, Симаги Акахито и другими поэтами 20 в. и сыграл большую роль в развитии реализма в японской поэзии. На базе строфы хокку развиваются также жанры комической и сатирической поэзии — к ё к у, с э н р ю. В конце прошлого столетия зарождается новая поэтическая форма — с и («стихи»), в противоположность у т а («песня»). Термин возник для обозначения современного стиха, в отличие от традиционной поэзии вака и хайку, под значительным влиянием европейской поэзии. Си создавались на современную тематику. Одной из первоначальных форм си была синтайси (букв. «стихи новой формы»), представлявшая собой, однако, все тот же традиционный метрический стих с чередованием 5- и 7-сложных стихов, близкий к древней нагаута и частично к средневековой имаё, но отличавшийся от нее новым содержанием, прежде всего гражданской тематикой. Свой расцвет эта форма пережила в творчестве С.Тосона. Под влиянием европейской поэзии получает распространение «*свободный стих*» — д з и ю с и (верлибр), который отвергает традиционные метрические законы и традиционную строфику. Он отличается большим разнообразием ритмики, строки различной длины чередуются в свободном порядке. Пионером японского верлибра выступил в 1907 г. поэт Кавадзи Рюко, а в 1909 г. школа свободного стиха получила свое организационное оформление. Верлибр занимает важное место в современной японской поэзии (Накано Сигэхару, Ивано Хомэй и др.). Однако наблюдается, особенно в последнее время, и оживление традиционных малых форм поэзии — танка и хайку. Эта поэзия наполняется новым содержанием, большое место, наряду с лирикой, занимают гражданская тематика, темы труда, борьбы за мир и т.д.

Драма. Японская драма как род литературы складывается в средние века, в период со второй половины 13 в. по первую половину 15 в. Что касается элементов драматического искусства, то они существовали еще в древности в народных обрядовых танцах и играх — д э н г а к у («полевые игры») и с а р у г а к у («обезьяньи представления»), а также в мимических ритуальных танцах к а г у р а, исполнявшихся в синтоистских храмах во время богослужения. В период раннего Средневековья драматическое искусство существовало лишь в виде отдельных коротких сценок песенно-танцевального характера (к а б у) или песни с музыкой (к а ё). Постепенно появляются пьески с определенным сюжетом. Таковы храмовые представления э н н э н (букв. «долголетие»), состоящие из следующих друг за другом различных музыкальных и танцевальных пассажей, которые могли включать также *монологи* и *диалоги*. В том же направлении развивались дэнгаку и саругаку. Эти три формы и легли в основу Н о как театрального произведения на основе определенного текста. Возникает театр Но (букв. «искусство», «умение»). Изображение в ранних Но чаще не индивидуализировано и носит групповой характер, унаследованный от древности. Пьесы, которые писались для театра Но, назывались ё к ё к у (букв. «либретто для пения»). Средневековая драма впитала в себя элементы поэзии и прозы, народной песни, древней мифологии, ритуала синто, философии буддизма. Театр воплощал идеалы буддистской секты Дзэн. Драма

развивалась так же, как и поэзия, от повествования к лиризму: если сюжеты ранних пьес носили чаще всего повествовательный характер, то классические ёкёку представляют собой лирическую драму мистериального характера, где стихотворные и прозаические куски текста как бы чередуются между собой. Авторами ёкёку обычно были буддийские монахи. Они не сочиняли новые фабулы, а подвергали сюжетной обработке материалы исторических и народных преданий, военных эпопей, повестей и рассказов, поэтических произведений, нередко сюжеты заимствовались из китайской литературы. Большое место занимает религиозно-ритуальный и мистический элемент. Во многих случаях главным действующим лицом было божество, дух. Стиль ёкёку приподнят, возвышен, текст пестрит кусками ритмической прозы. Используются многие художественные средства, заимствованные из поэзии, напр., ю к а р и к о т о б а, э н г о, большую роль играет *символ*. Структурно ёкёку складывались из *пролога*, основного действия, состоящего обычно из 2–3 актов, распадающихся, в свою очередь, на картины или сцены, и *эпилога*. Основными средствами раскрытия сюжета остаются музыка, пение, мимика и танцы. Пьесы разговорного типа занимают второстепенное место. Ведущие актеры, как правило, появлялись в масках. Обычно ёкёку представляли собой *трагедии*. Крупнейшими мастерами этого первого в Японии драматического жанра были Канами Киёцугу и Сэами Мотокё. Расцвет жанра приходится на 14–15 вв. Теория драмы была разработана впервые Сэами, которому принадлежит, в частности, учение о десяти ее стилях. Они различались прежде всего по своему содержанию и эстетическим задачам. По содержанию драмы делились на мистериальные, героические, демонические. Десять стилей, или основных канонических тем, по Сэами, были следующие: 1) торжественно-праздничный; 2) мистический, чарующий (югэн); 3) божественный (главный персонаж — божество); 4) просвещающий (в духе буддийского просветления); 5) любовный; 6) страдания; 7) превратностей судьбы (мудзё); 8) несчастного; 9) простодушного; 10) жалостного. Самым выдающимся из его теоретических трудов был трактат «Кадэн-се» — «О песенной традиции». В нем Сэами определил основной принцип театрального искусства — изображение вещи как она есть — м о н о м а н э, т.е. «подражание вещам». Особое значение придавал он эстетическому принципу ю г э н. Вслед за теоретиками вака, он важное внимание уделял вопросам языка и стиля, тематики и эстетики драмы, наряду с проблемой совершенствования актерского мастерства.

Комедийный жанр сформировался несколько позже и поначалу выполнял вспомогательную, второстепенную роль. Это были *интермедии*, одноактные пьески продолжительностью 10–15 минут, которые разыгрывались в антрактах между пьесами «высокого» стиля в театре Но и носили характер фарса. Материал брался из самой жизни. Объектом сатиры мог стать недалекий умом феодал, монах-шарлатан и т.д.; часто это были бытовые сценки комического характера. Жанр получил название к ё г э н (букв. «безумные слова»). Расцвет его — 14–16 вв. С конца 16 в. на первый план выступают новые формы драматургии и театрального искусства — театр Кабуки и театр марионеток (аяцури сибаи). Возникновение театра Кабуки связано с именем Окуни — танцовщицы из храма Идзумо в Киото, основавшей первую женскую труппу театра. Вслед за этим появляются женские труппы в Эдо (Токио), Осака и других городах. В 1629 выступления женских трупп подверглись запрету, т.к. они якобы способствовали падению нравов. Та же участь постигла в 1652 и труппы мальчиков-подростков, пришедших на смену женским труппам. Теперь актерами Кабуки могли быть только мужчины. И если прежде в основу сценического исполнения были положены танцы, то теперь главное место занял разговорный текст (слово «кабуки» буквально означает «представление из песен и танца»). Для Кабуки характерен стройный ансамбль песни, оркестра, танцев и речитатива. Кабуки менее условен, чем театр Но. Пьесы для театра Кабуки назывались к я к у х о н. Этот жанр характеризуется в основном исторической и бытовой тематикой. Основное место занимали пьесы из жизни придворной аристократии Хэйана, героического прошлого военного сословия, из жизни самураев (темы мести, вассальной верности и т.д.), из быта третьего сословия (особенно популярными были пьесы на темы двойного самоубийства влюбленных — синдзю-моно). Основной репертуар театра марионеток составляли пьесы-баллады д з ё р у р и, в которых проза перемежалась стихами. Представление кукол было соединено с речитативным пением певца, ведущего рассказ о действии. В основу дзёрури как драматургического жанра были положены 12 песен, воспевающие трагическую любовь бесстрашного рыцаря Минамото Есицунэ к красавице Дзёрури. Это имя было перенесено и на сам жанр. Основу репертуара составляли пьесы на исторические и бытовые темы. Выдающийся исполнитель и теоретик этого вида искусства — Такэмото Гидаю, крупнейший драматург, писавший для обоих театров — Тикамацу Мондзаэмон (1653–1714). С его именем связано создание жанров трагедии и мещанской драмы. Главным в его концепции театрального искусства было убеждение, что всякое искусство «лежит на границе между правдой и ложью» и не должно быть точным воспроизведением действительности, но и не должно отходить от правды. Театр марионеток и театр Кабуки достигли наивысшего расцвета в эру Гэнроку (конец 17 — начало 18 в.). Оба вида искусства существуют в Японии и в настоящее время (в частности, традиции театра марионеток удерживает сейчас театр Бунракудза) наряду с современным японским театром. Любители древности посещают также и театр Но. Наряду с театром развивалось и искусство устного рассказа, основные жанры которого — к о д а н и р а к у г о — также дошли до наших дней.

Лит.: *Конрад Н.И.* Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927. Т. 1; *Он же.* Японский театр // Восточный театр. Л., 1929; *Пинус Е.М.* Средневековые военно-феодальные эпопеи Японии — гунки XIII–XIV вв. Л., 1958; История современной японской литературы / Ред., предисл. Н.И. Конрада. М., 1961; *Григорьева Т.П., Логунова В.В.* Японская литература: Краткий очерк. М., 1964; *Боронина И.А.* Поэтика японской танка // Народы Азии и Африки. 1965. № 3; Театр и драматургия Японии: Сб. ст. М., 1965; *Исикава Такубоку.* Лирика / Послесл. В.Марковой. М., 1966; *Кэнко-Хоси.* Записки от скуки Дурэдзурэгуса / Вступ. ст. В.Н.Горегляда. М., 1970; Литература Востока в средние века. М., 1970. Т. 1–2; *Мамонов А.И.* Свободный стих в японской поэзии. М., 1971; *Боронина И.А.* Япония // Восточная поэтика. М., 1996; *Она же.* «Китайское» предисловие к антологии «Кокинсю» // Восточный альманах. 1996. № 2; *Она же.* Поэтические турниры в средневековой Японии (IX–XIII вв.). СПб., 1998; *Мибу-но Тадаминэ.* Вакатэй дзиссю (Десять стилей японской песни). Токио, 1993; *Фудзивара Кинто.* Синсэй дзуйно (О новом собрании песен) // Нихон котэн бунгаку тайкэй (Японская классическая литература). Токио, 1996. Т. 26; *Фудзивара Тэйка.* Майгэцусё // Нихон котэн бунгаку дзюнсю (Полное собрание произведений классической японской литературы). Токио, 1997. Т. 50.

И.А.Боронина

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

В указатель включены реальные лица и произведения (всего более 6000). При упоминании литературных персонажей указывается произведение. Из пристатейной библиографии в указатель входят только фамилии авторов (рус. яз.)*

Аарне А. 543, 993
«Указатель сказочных сюжетов» (1928, с С.Томпсоном) 993
«Указатель сказочных типов» (1910) 993
Абд ал-Кахир ал Джурджани 52
«Асрар ал-балага» («Тайны красноречия», 11 в.) 52
«Дала' ил ал-и'джаз» («Доказательства неподражаемости <Корана>», 11 в.) 52
Абеляр П. 431, 524, 973
«История моих бедствий» (1132–36) 524
Абрамов Ф.А. 219, 220, 305
«Братья и сестры» (1958) 219, 220, 305
«Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» (1954) 219
Абрахам а Санта Клара 698
Аберкромби Л. 167
Аброскина И.И. 152
Абуш А. 423
Абхинавагупта 310, 932
Абшац Г. 157
Абэ Кобо 36, 623, 717, 1121, 1124
«Женщина в песках» (1962) 717
«Человек-ящик» (1973) 36
Аввакум Петрович, протоп. 16, 269, 320, 763, 838, 951, 952, 1234
«Житие» (1672–75) 16, 320, 838, 951, 952
Август 1221
Августин, св. 142
Августин Аврелий 698, 730, 878, 1234
Августин Блаженный 16, 320, 822, 829
«Исповедь» (ок. 400) 16, 320
Авенариус В.П. 37, 904
«Бродящие силы» (1867) 37
«Листки из детских воспоминаний» (1893) 904
Авербах Л.Л. 110, 444, 504, 692, 759, 853, 854
«По ту сторону литературных траншей» (1923) 444, 759
Авербух Р.А. 833
Аверинцев С.С. 18, 60, 72, 92, 132, 253, 255, 265, 469, 471, 560, 639, 736, 759, 826, 1027, 1070, 1072, 1214
«Византия и Русь: Два типа духовности» (1986) 255
«Размышление над переводами Жуковского» (1985) 736
«Шестопсалмие» (1989) 253
Аверкиев Д.В. 904
«О драме, критическое рассуждение...» (1893) 904
Аверченко А.Т. 857, 910, 954, 1132, 1254
«Авеста» (начало 1 тысячелетия до н.э.) 38, 822
Аветисян В.А. 152
Авит Алким 214
«О первородном грехе» (6 в.) 214
Авраамов А.М. 138
Авсеенко В.Г. 37
«Злой дух» (1881–83) 37
Авсоний 169, 493, 903, 1185
«Мозелла» (4 в.) 169
«Молитва» (4 в.) 903
Агапов Б.Н. 391
Агафонов В.Б. 184
Агванхайдава 583
«Разговор овцы, козы и коровы» (18–19 вв.) 583
Агеносов В.В. 915
Агнон С.И. 651
Агриппа Менений 717
Адам де ла Аль 285, 729, 843
«Игра о Робене и Марионе» (1283) 285, 729
Адам Ж.М. 610
Адам Сен-Викторский 431
Адами В. 443
Адамини, бр. 805
Адамов А. 267
Адамов А.Г. 223
Адамович Г.В. 22, 77, 277, 282, 302, 513, 514, 646, 681, 718, 719, 737, 805, 838, 911–913, 968, 969, 1006, 1112, 1150, 1151, 1186–1189
«Комментарии» (1967) 277, 302, 719, 1112
«Одиночество и свобода» (1955) 77, 969
Адамс Г.Б. 83, 207, 1247
«Воспитание Генри Адамса» (1907) 83, 207
Адамс С.Х. 846
«Великое американское мошенничество» (1906) 846
Аддисон Дж. 143, 162, 169, 277, 364, 637, 680, 708, 727, 951, 998, 1166
«Опыт об удовольствиях, доставляемых воображением» (1712) 143
«Аддисониана» (1803) 277
Адкок Ф. 190
Адлер А. 831
Адонц Г. (Петербургский) 1187–1189
«На службе контреволюции» (1923) 1188
«Ходасевич, Адамович, Иванов и К°» (1925) 1189
Адорно Т.В. 208, 508, 642, 770, 986, 1153, 1154
«Заметки о литературе» (1966–69) 1153
«Философия современной музыки» (1940–41) 208
«Эстетическая теория» (1970) 1153, 1154
Адрианов С.А. 238
Адрианова-Перетц В.П. 270, 533, 658, 955, 1215
Адуев Н.А. 391
Ажар Э. см. Гари Р.
Азадовский К.М. 660
Азадовский М.К. 203, 330, 543, 1143
Азар П. 465, 481
Азбелев С.Н. 107, 330, 434, 795
«Азбука о голом и небогатом человеке» (17 в.) 951
Азеф Е.Ф. 1009
Азимов А. 623
Азначеева Е.Н. 606
Азов В.А. (Ашкенази) 237, 238, 514
Айги Г. 686
Айзенберг М.Н. 390, 396, 548
Айрленд У.Г. 553
«Вортингерн и Ровена» (1796) 553
Айтматов Ч.Т. 270, 753, 809
«Плаха» (1986) 270
Айх Г. 490

*Составитель Т.А.Горькова

Айхенвальд Ю.И. 90, 302, 367, 591, 647, 905, 913, 914, 1015
«Силуэты русских писателей» (1906–10) 302, 905
«Этюды о западных писателях» (1910) 302
Айхингер И. 191
«Академический словарь французского языка» (1835) 885
Акилини К. 505, 506
«К мавританке, увиденной из окна одной красивой синьоры» (17 в.) 506
«Красавица, ехавшая в карете и очутившаяся в грязи» (17 в.) 506
«Потей, огонь, и сотвори металлы...» (1628) 506
«Цветок жасмина во рту красавицы» (17 в.) 506
Акройд П. 15, 186
Аксаков И.С. 415, 678, 925, 927, 998–1000
«Письмо к издателю по поводу предыдущей статьи» (1873) 999
Аксаков К.С. 776, 925, 998
Аксаков С.Т. 156, 170, 1172
«Записки об уженье рыбы» (1847) 170
Аксёнов В.П. 909
Аксёнов И.А. 152, 261, 391, 1084, 1158
Акулинин И.Г. 418
Акутагава Рюноскэ 891, 1270
Акций 801
«Брут» (1 в. до н.э.) 801
Аладьин Е.В. 29
Аламанни Л. 168, 745
«Обработка сада» (1546) 168
Алан Лилльский 26, 162, 431
«Жалоба Природы» (12 в.) 162
«Против Клавдия» (12 в.) 162
Алашаньский Дандар-лхарамба 584
Алданов М.А. 514, 677, 836, 912, 913, 1006, 1016, 1017, 1065, 1074, 1192
«Живи как хочешь» (1952) 1192
«Мыслитель» (1923–27) 1074
Алейников В.Д. 1004
«Звезда Островитян» (1979–80) 1004
«Отзвуки праздника» (1967–73) 1004
«Путешествие памяти Рембо» (1965–66) 1004
Александер У. 1019
Александр I 334
Александр II 37, 91, 1250
Александр I Карагеоргиевич 908, 1016
Александр из Гэльса 1047
«Сумма теологии» (1259–64) 1047
Александр Македонский 26, 45, 233, 633, 753, 1229
Александр Невский 268
Александра Фёдоровна, имп. 217
Александре В. 651
«Александрия» (2–3 вв.) 753
Александров А. 684
Александрова З.Е. 988
Александрова Н.К. 1131
Александровский В.Д. 421, 576, 929
Алексеев В.А. 709
Алексеев В.М. 238, 361
Алексеев Г.В. 117
Алексеев М.П. 20, 151, 290, 333, 465, 481, 827, 882, 1024
Алексеев М.Т. 1193
Алексеева Л.А. см. Девель Л.
«Алексей, Божий человек» (1674) 1215
Алексей Михайлович, царь 923, 1215
Алексид 375
Алексинский Г.И. 1006
Алексис Г. 94
«Блазон о страсти» (1486) 94
Алексис П. 519, 612
«После боя» (1880) 519
Алеман-и-де-Энеро М. 312, 749
«Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» (1599–1604) 312, 749
Ален М.Р. 907
Алене О. 627
Алеханова Ю.М. 934
Алёхина Л.И. 1169
Алёшин С.И. 241
«Тогда в Севилье» (1947) 241
Алешковский Ю. 39
«Маскировка» (1980) 39
«Николай Николаевич» (1980) 39
Алима Э. 627
Алкей 26, 39, 585
Алкифрон 1234
Алкуин 136, 430
Алл Н. 419, 679
Аллар Роже 1127
«Легкая поэзия» (1930) 1127
Алмазов Б.А. 512, 738, 739
«Из Анакреона» (1863) 738
Алпатов А.В. 1030
Алферов А.В. 417, 681
Алымов С.Я. 679, 1159
Альбер-Биро П. 1127
Альберт Великий 429, 1047
«Сумма о тварях» (ок. 1240) 1047
Альберти Л.Б. 509
Альберти Р. 893
Альбов М.Н. 928
Альваро К. 639, 657
«Люди в Аспромонте» (1930) 639
Альвенслебен Л.фон 600
«Редкая, удивительная и полная правдоподобных приключений судьба г-на фон Мюнхгаузена II (младшего)» (1833–34) 600
Альдани Л. 623
Алье Ж.Э. 1066, 1067
Альтенберг П. (Энглендер Р.) 299, 575
Альтман М.С. 44
Альтман Н.И. 237
Альфонс V Арагонский 94, 277
Альфонсов В.Н. 1010, 1160
Альфред Великий 998, 1171
Альфьери В. 364
Альчиато А. 1231
Алябьев А.А. 184
Амвросий Медиоланский 178, 698, 730, 822
«Тебя, Господи, славим» (14 в.) 178
«Амена и Аманд» (1632) 727
Ами П. 708
Амфитеатров А.В. 218, 237–239, 341, 912, 1017, 1057, 1132
«Дон Жуан в Неаполе» (1912) 341
Амфитеатров С. (Раич) 231
Амфитеатров-Кадашев В.А. 117, 198, 1018
Амьель А.Ф. 1151
«Фрагменты интимного дневника» (1883–84) 1151
Анакреон (Анакреонт) 31, 158, 179, 450, 521, 738, 745, 804, 885
«Анакреонтика» (1 в. до н.э.) 31

Анандавардхана 477, 931, 932, 934
«Дхваньялока» («Свет дхвани», 9 в.) 932
«Учение об отзвуке» (9 в.) 477
Ананьев Б.Г. 1062
Ангильберт 420
Андерсен Л. 1207, 1208
Андерсен Х.К. 459, 993, 1123, 1163
Андерсон К. 826
Андерсон М. 772
Андерсон П. 623
Андерсон Ш. 300, 1091
Андерш А. 191
Андревон Ж.П. 623
Андреев В.Л. 410, 514, 681, 1202
Андреев Д.Л. 120, 556, 559
«Роза мира» (1958) 120, 556, 559
«Русские боги» (1933–56) 559
Андреев Л.Г. 302, 1053, 1221
Андреев Л.Н. 36, 130, 270, 300, 463, 507, 524, 571, 613, 618, 631, 857, 906, 957, 1024, 1053, 1097, 1157, 1163, 1224, 1226
«Бездна» (1904) 36
«Жизнь Василия Фивейского» (1904) 270
«Он умер, бедный Экстемпоралий» (1900) 631
«Собачий вальс» (1916) 1224
«Тьма» (1907) 36
«Тот, кто получает пощечины» (1915) 524, 1224
«Gaudeamus» (1910) 906
Андреев М.Л. 248, 471, 483, 1027
Андреев Н.Е. 198
«О русской литературной Праге» (1981) 198
Андреев Н.П. 993
«Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне» (1929) 993
Андреева Т. 760
Андреевский С.А. 928
Андреини Ф. 378
Андреини Дж.Б. (Лелио) 378, 379
«Две комедии в одной» (1623) 378
«Двое Лелиев-близнецов» (1622) 378
«Развращенная и покаявшаяся Магдалина» (1652) 378
«Центавра» (1622) 378
Андрей Боголюбский 19
Андрей Рублев 253
Андриан Л.Ф. 575
Андрич И. 491, 651, 865
«Проклятый двор» (1954) 491
Андроник Тимофеев Невежа 1028
Андроникова М.И. 829
Анжела (из Фолино) 556
Аникин В.П. 107, 223, 271, 272, 1143
«Мудрость народная: Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. 1. Младенчество. Детство» (1991) 223
Аникст А.А. 248, 373, 503, 619, 986, 1083
Анисимов И.И. 1013, 1024
Аничков Е.В. 159, 460, 676, 908
Анна Иоанновна, имп. 379
Анненков П.В. 91, 274–276, 319, 669, 700, 858, 926, 927, 1250, 1251
«А.С.Пушкин в Александровскую эпоху» (1874) 91
«Заметки о русской литературе 1848 года» (1849) 858
«О значении художественных произведений для общества» (1856) 1251
«О мысли в произведениях изящной словесности (Заметки по поводу последних произведений гг. Тургенева и Л.Н.Т<олстого>)» (1855) 1251
«Письмо из Парижа» (1847–48) 275
«Письма из-за границы» (1841–43) 275
Анненков Ю.П. 78, 237
«Побег от истории» (1960) 78
«Повесть о пустяках» (1934) 78
«Рваная эпопея» (1957–57) 78
«Тяжести» (1935–37) 78
Анненский И.Ф. 21, 77, 122, 155, 209, 253, 298, 299, 302, 322, 368, 414, 415, 452, 520, 637, 638, 666, 669, 719, 955, 966, 980, 1082, 1089, 1096, 1097, 1250
«Бальмонт — лирик» (1906) 1096
«Кипарисовый ларец» (опубл. 1910) 966, 1096
«Книги отражений» (1906–09) 122, 298, 302, 368, 1096
«Трилистник осенний» (1909–10) 1097
«Трилистник сентиментальный» (1909–10) 1097
«Трилистник соблазна» (1909–10) 1097
«Трилистник сумеречный» (1909–10) 1097
Аннушкин А.И. 48
Ано Б. 1230, 1231
«Picta poesis» («Живописная поэзия», 1552) 1230, 1231
Антифан 375
Антокольский П.Г. 390
Антони К. 831
Антоний, монах 842
Антоний (Вадковский), митр. 867, 868
Антонов С.П. 1195
«Поддубенские частушки. Из записок землеустроителя» (1950) 1195
Антонова Е. 419, 759
Антонович М.А. 778
«Отражения» (1944) 419
Ануй Ж. 155, 243, 244, 247, 1083, 1087
Антуан А.Л. 618
Анценгрубер Л. 457
Анцыферов А.Н. 908
Анчески Л. 192
Апворд А. 145
«Новое слово» (1908) 145
Апворд Э. 633
Апдайк Дж. 84, 548, 1117, 1124
«Кентавр» (1963) 1117, 1124
«Кролик успокоился» (1990) 84
«О красоте лилий» (1996) 84
«Парочки» (1968) 84
Аполлинер Г. 81, 388, 784, 1114, 1125, 1127, 1140
«Бестиарий, или Кортеж Орфея» (1911) 81
«Каллиграммы. Стихотворения Мира и Войны» (1913–16, 1918) 1114, 1140
Аполлодор 375
Аполлоний Родосский 647, 1229
«Аргонавтика» (3 в. до н.э.) 1229
«Апостол» (1564) 1028
Апостол П.Н. 677
«Апостольская лира» (1836) 699
«Апофегмата, то есть кратких витиеватых нравоучительных речей книги три» (1712) 48
Аппиа А. 982
Апрышко П.П. 884
Аптекер Г. 34
«Восстание рабов под предводительством Ната Тернера» (1968) 34
Апулей 148, 189, 312, 595, 697, 840, 878, 889, 935, 1241, 1242
«Золотой осел» («Метаморфозы», 2 в.) 148, 189, 312, 595, 889, 935, 1241, 1242
«Флориды» (2 в.) 878

Апухтин А.Н. 184, 253, 320, 586
«Пара гнедых» (1870-е) 184
Арагон Л. 13, 196, 368, 521, 1052, 1053, 1127
«Анисе, или Панорама» (1921) 1053
«Огонь и радости» (1920) 1052
«Парижский крестьянин» (1926) 1053
«Приключения Телемаха» (1922) 1053
«Пятидесятилетие истерии» (1928, с А.Бретоном) 1052
Аракчеев А.А. 1233
Арапов П.Н. 514
Арбазино А. 192
Арбенина-Гильдебрандт О.А. 282
Арбетнот Дж. 998
«Мемуары Скриблеруса» (опубл. 1741) 998
Арбузов А.Н. 248, 524, 883
«Таня» (1938) 883
Арватов Б.И. 444, 1225
«Экспрессионизм как социальное явление» (1922) 1225
Аргамаков А.В. 924
«Аргонавтика» (2–4 вв.) 702
Арди А. 1086
Арена А.де 494
Аренсберг У. 194
«Ареопагитики» (4 в. до н.э.) 730
Аретино П. 56, 377, 383, 1234, 1245
«Диалоги» (1534–39) 1245
«Кузнец» (1533) 377
«Лицемер» (1542) 377, 383
«Придворная жизнь» (1534) 377
«Рассуждения» (1534 –39) 56
«Таланта» (1542) 377, 383
«Философ» (1546) 377
Арион 232
Ариосто Л. 135, 382, 383, 427, 603, 691, 742, 744, 762, 782, 1121, 1237
«О сундуке» (1508–25) 382
«Неистовый Роланд» (1516) 135, 427, 762, 782, 1121, 1237
«Сводня» (1528) 382
«Чернокнижник» (1529) 382
Аристарх Самофракийский 922, 1230
Аристид Публий Элий 697, 716, 1011
Аристова Е. 1057
Аристотель 73, 76, 154, 156, 201, 243, 246, 264, 271, 280, 281, 316, 322, 339, 341, 342, 364, 370, 371, 373–376, 385, 396, 431, 432, 450, 453, 454, 477, 478, 496, 502, 534, 544, 670, 671, 706, 710, 714, 731, 736, 741, 769, 787, 793, 810, 815, 817, 837, 842, 877, 882, 934, 936, 939, 940, 983, 1010, 1022, 1047, 1048, 1061, 1069, 1073, 1076, 1081, 1082, 1086, 1087, 1094, 1099, 1113, 1117, 1161, 1165, 1181, 1202–1204, 1214, 1239
«Никомахова этика (4 в. до н.э.) 731, 817, 1061
«Поэтика» («Об искусстве поэзии», 4 в. до н.э.) 280, 341, 343, 364, 370, 373–375, 450, 453, 477, 478, 496, 502, 534, 714, 741, 810, 817, 939, 1048, 1061, 1069, 1073, 1081, 1087, 1094, 1099, 1113, 1117, 1165, 1202, 1203, 1239
«Риторика» (4 в. до н.э.) 706, 731, 1022, 1073, 1076
Аристотель (псевдо) 934
Аристофан 28, 41, 105, 189, 246, 251, 370, 371, 374, 375, 377, 381, 477, 639, 941, 1011, 1047, 1085, 1209, 1210
«Ахарняне» (425 до н.э.) 381
«Богатство» (388 до н.э.) 375
«Всадники» (454 до н.э.) 381
«Женщины в народном собрании» (389 до н.э.) 375
«Лисистрата» (411 до н.э.) 381, 639
«Лягушки» (405 до н.э.) 375, 381, 477
«Мир» (421 до н.э.) 374
«Облака» (423 до н.э.) 374, 381, 1011, 1210
«Осы» (422 до н.э.) 381
«Птицы» (414 до н.э.) 374, 381
Аристофонт 375
Аркос Р. 9
Арманд И. 503
Армстронг Дж. 169
«Искусство сохранения здоровья» (1744) 169
Арнаудов М. 1063
Арнаут Видаль 119
«Песнь Св. Деве» (1324) 119
Арнаут Даниель 959, 1100
Арндт М. 684
Арндт Э.М. 150, 151
«Не совращайте нас, или «Мировая литература» (1842) 151
Арним Л.А.фон 69, 160, 565, 900, 1123, 1170
«Бедность, богатство, вина, покаяние графини Долорес» (1810) 160
«Волшебный рог мальчика» (1806–08, с К.Брентано) 69, 160
«Изабелла Египетская» (1812) 900, 1123
«Хранители короны» (1817) 160
Арнолд М. 616, 682, 690, 726
«Тирсис» (1867) 726
Арнольд И.В. 853
Арнольд Тонгрский 350
Арнольдов Л.В. 679, 1168
Арну А. 1007
Аронсон М. 929
Арп Г. (Ж.). 193, 194, 196
Арреола Х. 1163
Аррига К. 857
«Нана в Милане» (1880) 857
«Скапильятура и 6 февраля» (1862) 857
«Счастливые подонки» (1885) 857
Арсений, св. 484
Арсеньев В.К. 841
«Дерсу Узала» (1923) 841
Арсеньев Д.В. 924
Арсеньев Н.С. 869, 1090
«Мистицизм и лирика (Из области средневековой мистической поэзии Запада)» (1918) 869
Арский П.А. 929
Артале Дж. 505
Артамонов М. 631
«Московский некрополь» (1995) 631
Артемьев Н.Ю. 462
Артманн Х.К. 116
Арто А. 266, 267, 771, 820, 1051, 1052, 1067
«Небесный триктрак» (1922) 1052
«Нервометр» (1925) 1051
«Пуповина лимба» (1925) 1052
«Театр жестокости» (1932) 266
«Театр и его двойник» (1938) 266
Артюшков А. 1144
Артур, король 26, 59, 215, 304, 426, 636, 889, 893, 919, 920, 1121, 1161, 1171, 1172, 1242
Аруэ Ф.М. см Вольтер
Архангельский А.Г. 722, 1233
Архангельский А.С. 483, 754
Архилох 40, 302, 940, 1263
Архипиит Кёльнский 109

Архипов А.А 260
Архипов Ю.И. 350
Арцыбашев М.П. 241, 507, 912, 914, 1017, 1057, 1130, 1245
«Дьявол» (1925) 1130
«Записки писателя» (1925, 1927) 912
«Санин» (1907) 507
«У последней черты» (1910–11) 241
Асанов Н.А. 391
Асеев Н.Н. 415, 416, 439, 444, 445, 592, 684, 928, 929, 1158, 1159, 1225
«Семен Проскаков» (1928) 444
Асклепиад Самосский 101, 922, 1229
«Гесиоду» (3 в. до н.э.) 101
Аскольдов-Алексеев С.А. 139, 393, 394, 868
Асламов Д. 993
Асмус В.Ф. 156, 604
Асорин 756
Ассер 998
Аст Ф. 49
Астакид 101
Астафьев В.П. 17, 219, 220, 850
«Веселый солдат» (1998) 17
«Пастух и пастушка. Современная пастораль» (1971) 220, 850
«Последний поклон» (1957–92) 220
«Царь-рыба» (1972–75) 220
Астафьева Л.А. 107
Астахова А.М. 105, 107
Астров П.И. 55
Астров Н.И. 1017
Астуриас М.А. 490, 492, 651
«Маисовые люди» (1949) 492
«Ураган» (1950) 490
Атарова К.Н. 964
Атта Тит Квинкций 1075
Аттербум П.Д.А. 1151
«Остров блаженства» (1824–27) 1151
Ауэр А. 438
«Критические леса» (1974) 438
Ауэрбах Э. 464, 545, 1177
Ауэрнхаймер Р. 575
Афанасий 214
«Жизнь св. Антония» (4 в.) 214
Афанасий Александрийский 44, 730
Афанасьев А.Н. 273, 433, 434, 479, 566, 827, 903, 904, 927, 993, 994
«Поэтические воззрения славян на природу» (1866–69. Т. 1–3) 273, 566, 904
Афанасьев Н. 336
Афанасьев-Чужбинский А.С. 1141
Афиней 276, 941, 987, 1011
«Пирующие софисты» (3 в.) 276, 987, 1011
Афиногенов А.Н. 248, 854
Афремов Ф.Н. 592
Афродитиан 45
Афцелиус А.А. 186
«Старые шведские народные песни» (1814–16) 186
Ахилл Татий 595
«Левкиппа и Клитофонт» (3–4 в.) 595
Ахляйтнер Ф. 116
Ахматова А.А. 20, 21, 28, 76, 92, 99, 121, 152, 155, 159, 204, 229, 234, 235, 238, 241, 254, 282, 470, 533, 638, 690–693, 733, 752, 762, 783, 797, 805, 819, 830, 862, 929, 1013, 1020, 1078, 1092, 1183, 1185, 1186, 1189, 1190–1192, 1097, 1229
«Записные книжки (1958–1966)» 20
«Каменный гость» Пушкина» (1947) 241
«Небывалая осень построила купол высокий...» (1922) 690
«Не повторяй — душа твоя богата» (1956) 1191
«Поэма без героя» (1940–62) 28, 229, 690, 819, 1020, 1192
«Привольем пахнет дикий мед...» (1934) 121
«Причитание» («Господеви поклонитеся...», 1922) 254
«Реквием» (1935–40) 533, 783, 929, 1092, 1189, 1190
«Трилистник московский» (1961–63) 1097
«Энума элиш. Пролог, или Сон во сне» (1944–65) 819
Ачаир А.А. 418, 915, 1206
Ашкинази З.Г. 1018
Ашукин Н.С. 420
Ашукина М.Г. 42
Ашхарумов Д.Д. 925

Баадер И. 195
Баадер Ф. 27, 896
Бааргельд Т. 196
Бабаджан В.С. см. Бутковский К.
Бабель И.Э. 416, 452, 648, 857
Бабкин Н.Е. 661
Бабрий 74, 1169
Бабур Захиреддин Мухаммед 907, 1105, 1107
«Трактат об арузе» (16 в.) 1105, 1107
Багрицкий Э.Г. 19, 250, 391, 392, 486, 734, 735, 854, 929, 987
«Дума про Опанаса» (1926) 250
«Победители» (1932) 19, 392
Бажбеук-Меликов А. 1009
Баженова Т. 463, 679
Бажов П.П. 459, 865, 1124
Базанов В.Г. 140, 203, 514
Базедов И.Б. 918
Базилевская Е.А. 466, 864, 1255, 1256
Базунов А.Ф. 85
Баиов А.А. 465
Байер К. 116
Байкин Вс. 460, 1017, 1057
Байрон Дж.Н.Г. 15, 36, 43, 65–68, 144, 155, 185, 216–218, 240, 245, 247, 248, 263, 277, 302, 378, 497, 550, 551, 552, 559, 589, 629, 642, 686, 691, 703, 728, 732, 782, 819, 820, 831, 841, 851, 881, 895, 897–899, 900, 901, 904, 905, 919, 935, 1019, 1023, 1082, 1152, 1189, 1193, 1206, 1233, 1254
«Английские поэты и шотландские обозреватели» (1809) 497
«Беппо» (1818) 68, 691
«Видение суда» (1822) 935
«Гяур» (1813) 898, 1152
«Дон Жуан» (1818–23) 66–68, 218, 240, 378, 686, 691, 782, 899, 904, 1206
«Еврейские мелодии» (1815) 1189
«Жалоба Тассо» (1817) 263
«Каин» (1821) 216, 552, 901, 905
«Корсар» (1814) 43, 67, 68
«Лара» (1814) 900
«Мазепа» (1819) 68
«Манфред» (1817) 66, 67, 551, 900
«Остров» (1823) 881
«Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809–18) 66–68, 218, 551, 589, 782, 841, 851, 897, 1019
«Стансы к Августе» (1816) 900
«Тьма» (1816) 68
Баиф Ж.А.де 449, 540, 748
Байю А. 206

Бак П. 83, 500, 651
«Земля» (1931) 83
«Китайский роман» (1938) 500
Бакалов А.С. 290
Бакин Такидзава 1265
Бакст Л.С. 77, 549
Бакунин М.А. 817, 925
Бакунина Е.В. 78
«Тело» (1933) 78
Балакшин П. (Миклашевский Б.) 461, 462
Баласогло А.П. 925
Балахонов В.Е. 1235
Балашова Т.В. 907, 1014, 1114, 1127
Балестрини Н. 192
Балланш П.С. 898, 900, 919
«Опыт об общественных установлениях» (1818) 898
«Пролегомены к опытам социальной палингенезии» (1827) 900
Баллард Дж.Г. 185, 623
Балль Г. 194, 195, 442
«Караван» (1917) 194
Балтрушайтис Ю.К. 591, 868
«О сущности искусства и творческом долге художника» (1915) 868
Балухатый С.Д. 85, 524, 1073
Баль М. 610
Бальбин Б. 1230
Бальдансперже Ф. 465, 481, 1023
Бальдерик Бургейльский 431
Бальзак О.де 15, 38, 149, 185, 218, 323, 324, 344, 496–498, 506, 536, 612, 617, 620, 629, 641, 644, 645, 708, 859–861, 891, 892, 959, 985, 1127, 1141, 1175, 1176, 1238, 1245
«Блеск и нищета куртизанок» (1838–47) 38
«Гобсек» (1830) 708
«Озорные рассказы» (1832–37) 1245
«Отец Горио» (1834–35) 1176
«Ростовщик» (1829) 708
«Трактат об элегантной жизни» (1830) 218
«Утраченные иллюзии» (1837) 959
«Человеческая комедия» (1830–48) 323, 497, 708, 860, 892, 1237, 1238
«Шагреневая кожа» (1830–31) 1127
«Этюд о господине Бейле» (1832) 497
Бальи Ш. 336
«Французская стилистика» (1927) 336
Бальмонт К.Д. 99, 179, 241, 263, 299, 348, 460, 501, 591, 605, 645, 679, 681, 688, 910, 912–914, 928, 965, 966, 1016, 1017, 1096–1098, 1157, 1183, 1190
«Будем как Солнце» (1903) 1096, 1097
«Воздушно-белые» (1898) 1190
«Гимн огню» (1900) 179
«Гимн солнцу» (1903) 179
«Горные вершины» (1904) 966
«Мертвые корабли» (1895) 1190
«Трилистник» («Три стихотворения») (1900) 1096, 1097
«Элементарные слова о символической поэзии» (1904) 501, 605
Бамбара Т.К. 1197
Бана 934
«Кадамбари» (7 в.) 934
Банвиль Т.де 126, 720
«Небольшой трактат о французской поэзии» (1872) 720
Банделло М. 1245
Банк Н.Б. 234
Бантлайн Н. 1156
«Скауты прерий» (1873) 1156
Бантыш-Каменский Д.Н. 91
«Словарь достопамятных людей русской земли» (1836–47) 91
Бань Гу 327
Бар Г. 299, 575, 640, 641
«Импрессионизм» (1903) 299
«Модерн» (1891) 640
«О, человек!» (1910) 575
«Преодоление натурализма» (1891) 640
Бараг Л.Г. 993, 994
«Сравнительный указатель сюжетов» (1979, с И.П.Березовским, К.П.Кабашниковой, Н.В.Новиковым) 993, 994
Барак А. (Джонс Л.) 1197
Баранкова Г.С. 593
Баранкова Г.Ф. 1214
Баранцевич К.С. 904
«Две жены» (1894) 904
Бараташвили Н.М. 894
Баратынский Е.А. 68, 318, 461, 520, 703, 742, 880, 893, 896, 899, 901, 924, 926, 1228, 1244
«Благословен святое возвестивший...» (1839) 1244
«Запустение» (1834) 520
«Поверь, мой друг, страданье нужно нам...» (1820) 901
«Последний поэт» (1835) 899
«Последняя смерть» (1827) 68, 899
«Разуверение» (1821) 742, 893
«Цветок» (1821) 880
Барбе д'Оревильи Ж.А. 218, 240, 344, 1250
«Дендизм и Джордж Браммелл» (1845) 218, 344
«Дьявольские лики» (1874) 240, 344
«Прекраснейшая любовь Дон Жуана» (1874) 240
Барбер Ц. 565
Барбье А.О. 936, 950, 954, 1263
«Сатиры» (1865) 950
«Ямбы» (1831) 950
Барбюс А. 82, 235, 362, 499, 521, 772, 838
«Огонь» (1916) 82, 772
«Свет из бездны» (1919) 362
«Свет из бездны. К чему стремится группа «Кларте» (1923) 362, 499
Бардеева А.И. 915
Бардесан 177
Бардодым А. 701
Барер Б. 917
Баржавель Р. 623
Барилли Р. 192
«Группа 63. Критика и теория» (1976, с А.Гульельми) 192
Баркер Дж. 660
Барклай А. 725
Барклай (Баркли) Дж. 813
«Аргенида» (1621) 813
Барков И.С. 804, 805, 1079, 1080, 1210, 1243–1245, 1262
«Девичья игрушка» (конец 1750-х — начало 1760-х) 804, 1080
«Ода кулачному бойцу» (1750-е — 60-е) 1080
Барлоу Дж. 1167
«Колумбиада» (1789) 1167
Барон Ж. 196
Бароний 508
«Мартиролог мучеников всех стран» (16 в.) 508
Бароха-и-Неси П. 756
Баррес М. 197
Барс П.И. 129

Барсов Е.В. 675, 809
«Причитания Северного края, собранные Е.В.Барсовым» (1872) 809
Барсов Н.И. 823
Барсуков Н.П. 904, 1000
«Труды и дни М.П.Погодина» («Жизнь и труды», 1888–1910) 904
Барт В. 159, 1196
Барт Дж. 500, 568, 765, 1199, 1200
«Козлоюноша Джайлз» (1966) 1199
«Литература истощения» (1967) 500, 1200
«Плавучая опера» (1956) 1199
Барт К. 775
Барт Р. 11, 13, 14, 211, 307, 308, 413, 415, 482, 508, 560, 561, 610, 619, 657, 751, 765, 768, 1042–1044, 1067, 1068, 1070, 1072
«S/Z» (1970) 211
Барта Ш. 24
Барташев Л.В. (Леонид Б.) 463
Бартелми Д. 1199
«Мертвый отец» (1975) 1199
Бартельс А. 457, 865
Бартенев Ю.Н. 513
Барто А.Л. 31
Барток В. 242
Бартошевич А. 1115
Барфилд О. 303, 304
Барышникова А.К. 993
Басана Э.П. 864
Басаргина Л.Д. см. Блок Л.Д.
Басё М. см. Мацуо Басё
Басилова А. 1004
Баслен О. де 128
Бассани Дж. 192
Батай Ж. 442, 771, 1052, 1066, 1067
«Литература и Зло» (1957) 1066
«Эротизм и Голубизна небес» (1935) 1066
Батеньков Г.С. 202
Баттифолле Р.да 744
Баткин Л.М. 136, 470, 560, 728
Батлер Дж. 764
Батлер С. 315, 612
Батлер С. 1166
«Гудибрас» (1663–78) 315, 1166
«Характеры» (опубл. 1759) 1166
Баторий С. 124
Баттё Ш. 126, 163, 450
«Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) 126, 163
Баттиста Дж. 505
Баттиста Спаньоли Дж. (Мантуанский) 725
«Батрахомиомахия» см. «Война мышей и лягушек»
Батурин К.В. 760
Батшев В. 1004
Батый 105, 753, 775
Батюшков К.Н. 31, 43, 55, 67, 124, 144, 162, 289, 435, 520, 703, 763, 896, 904, 924, 1141,1228
«Видения на брегах Леты» (1809) 124
«К другу» (1815) 520
«Мечта» (1804) 144, 520
«Мои Пенаты» (1811–12) 289
«Мой гений» (1815) 162
«Прогулка по Москве» (1811–12) 1141
«Речь о влиянии легкой поэзии на язык» (1816) 435
Батюшков П.Н. 54
Батюшков Ф.Д. 201
Баум Ф. 82
«Волшебник из страны Оз» (1900) 82
Баумгартен В. 908
Бах И.С. 638
Бах Р. 459
Бахман И. 191, 580
«Малина» (1971) 580
Бахметьев В.М. 421
Бахмутский В.Я. 1022
Бахофен И.Я. 978
Бахрах А. 236, 368, 1151
«По памяти, по записям...» (1980) 368
«Семеро в поисках своего «я» (1950) 1151
Бахтерев И.В. 683, 684
Бахтин В. 488
Бахтин М.М. 14, 15, 17, 18, 28, 32, 38, 61, 96, 97, 136, 149, 154, 177, 189, 225–227, 229, 230, 255, 263, 265, 289, 290, 304, 306, 307, 310–313, 321, 325, 338–340, 342, 369, 386, 393, 457, 469, 483, 507, 512, 525–529, 554, 597, 609, 610, 667, 670, 693, 715, 716, 751, 756–759, 781, 792, 793, 811, 814–818, 860, 892, 920, 955, 958, 987, 989, 1003, 1004, 1006, 1026, 1027, 1030, 1033, 1049, 1064, 1067, 1070–1074, 1078, 1100, 1112, 1124, 1148, 1173, 1174, 1177, 1180, 1199, 1205, 1206, 1239, 1241, 1242
«Автор и герой в эстетической деятельности» (1924) 1078
«Из записей 1970–1971 годов» 97
«Из предыстории романного слова» (1940) 97
«К методологии гуманитарных наук» (1974) 97
«К философии поступка» (опубл. 1986) 310
«Ответ на вопрос редакции «Нового мира» (1970) 96
«Проблемы поэтики Достоевского» (1963) 14, 226, 321, 340, 525, 715, 716, 756, 781, 987, 1242
«Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) 307
«Проблемы творчества Ф.М.Достоевского» (1929) 756, 757, 759
«Рабле в истории реализма» (1946) 860
«Слово в романе» (1975) 526
«Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965) 189, 340, 369, 667, 958
«Формы времени и хронотопа в романе» (1975) 15
«Эпос и роман (О методологии исследования романа)» (1941) 97
Бахтин Н.М. 512–514, 693
Бахтина В.А. 330
Башкирцева М.К. 233
«Дневник Марии Башкирцевой» (1887) 233
Башляр Г. 144, 145
«Поэтика пространства» (1957)145
«Психоанализ огня» (1937) 144, 145
Башуцкий А.П. 1141
«Наши, списанные с натуры русскими» (1841–42) 1141
Беалю М. 906
«Остров кричайшей тишины» (1941) 906
Бебей Ф. 627
«Ашантийская куколка» (1973) 627
«Король Альбер из Эффиди» (1977) 627
Бебель Г. 1132
«Бегство узника» (10 в.) 267, 297
Беда Достопочтенный 430, 508, 1171
Бедный Д. 74, 486, 494, 845, 854
Бедье Ж. 993

Беер-Хофиан Р. 575, 641
«Граф Шароле» (1904) 641
«Смерть Георга» (1893) 641
Безант А. 559
Безобразов П.В. 509
Безыменский А.И. 110, 444, 484, 486, 504, 576. 691, 692, 854, 929
Бейкер Р.С. 846
Бейкер Х.А., мл. 1197
Бейлис М.Г. 868
Бейтсон Г. 815
Бек А.А. 1013
Бек К. 573
«Ночи. Закованная в броню лирика» (1838) 573
Бекер Э. 86
«Путеводитель» (1932, с Дж.Пакманом) 86
Бекетов А.Н. 927
Бекетов Н.Н. 927
Бекетов П. 1169
Бекетова Е.А. 905
«Стихотворения» (1895) 905
Беккаделли А. 277
«О беседах и деяниях Альфонса Арагонского» (ок. 1455) 277
Беккари А.де 725
«Жертвоприношение» (1554) 725
Беккариа Ч. 827
«О преступлениях и наказаниях» (1764) 827
Беккет С. 10, 11, 29, 34, 147, 229, 247, 552, 568, 569, 586, 651, 707, 1087, 1154, 1177
«В ожидании Годо» (1953) 10
«Последняя лента Крэппа» (1958) 11
«Последняя магнитофонная лента» (1959) 586
«Счастливые дни» (1961) 11
«Уотт» (1953) 1177
Бёклин А. 206
Бек-Софиев Ю.Б. 159
Бекфорд У. 185
«Ватек» (1786) 185
Белая Г.А. 415, 735, 1068
Белецкий А.И. 156, 333, 692, 693, 1024, 1205, 1206
Белингаж Ж.М.Э. 627
Белинский В.Г. 79, 243, 245, 248, 274–276, 319, 328, 332, 333, 413, 425, 450, 479, 495, 500, 523, 542, 605, 611, 616, 620, 639, 669, 670, 673, 715, 722, 731, 761, 782, 789, 792, 810, 856, 858, 861, 898, 925, 926, 988, 1132, 1141, 1179, 1184, 1238, 1250, 1251, 1254
«Александринский театр» (1845) 1141
«Взгляд на русскую литературу 1847» (1848) 275, 319, 500, 542, 669, 810
«Горе от ума» (1840) 495
«Литературные мечтания» (1834) 669
«О народных сказках» (1842–44) 542
«Ответ Москвитянину» (1847) 275
«Письмо к Гоголю» (1847) 715, 761
«Речь о критике» (1842) 413
«Разделение поэзии на роды и виды» (1841) 450, 523, 789
«Стихотворения М. Лермонтова» (1841) 319
«Тарантас» (1845) 275
Белич А. 908
Белл В. 94, 95
Белл К. 94
Белл П.М. 190
Беллами Э. 1118
«Через сто лет» (1888) 1118
Белло Р. 178, 179, 430, 494, 725, 748, 922
«Любовь и новые превращения Драгоценных камней: Достоинства и особенности оных» (1575) 179, 430
Беллок Х. 81, 343, 632
«Еще про зверей для худших детей» (1897) 632
«Книга зверей плохого ребенка» (1896) 632
Беллоу С. 84, 651
«Герцог» (1964) 84
Бёлль Г. 191, 192, 252, 317, 458, 651, 733, 1177
«Глазами клоуна» (1963) 252
«Групповой портрет с дамой» (1971) 317
Белов В.И. 220, 865, 1013, 1254
«Кануны» (1972–76) 220
«Привычное дело» (1966) 220
Белова О.В. 81
Белозерский В.М. 925
Белосельский А.И. 918
Белоус В.Г. 139, 997
Белошенко А.И. 1168
Белый А. 20, 47, 49, 54, 55, 77, 124, 138, 139, 152, 187, 209, 210, 236–238, 283, 299, 320, 348, 367, 413, 416, 421, 422, 436, 438, 439, 451, 501, 538, 553, 559, 568, 591, 598, 612, 642, 644, 645, 648, 650, 688, 797, 821, 849, 851, 866, 868, 877, 884, 889, 912, 914, 928, 968, 979, 981, 982, 985, 986, 995–997, 1035, 1054, 1124, 1207, 1231, 1232, 1247, 1250
«Антропософия как путь познания» (1920) 139
«Арабески» (1911) 49, 642
«Жезл Аарона» (1917) 996
«Золото в лазури» (1904) 438
«Иисусов грех» (1927) 416
«Королевна и рыцари» (1911) 438
«Котик Летаев» (1922) 367, 996
«Кризис культуры» (1919) 138
«Культура мысли» (1920) 139
«Луг зеленый» (1910) 985
«Маски» (1932) 877
«Москва» (1926) 416
«Начало века» (1933) 20, 55, 209, 928
«О новом искусстве символизма» (ок. 1907) 868
«О теургии» (1903) 54
«Пепел» (1909) 851
«Петербург» (1913–14) 849, 866, 889, 981, 1054
«После разлуки» (1922) 438
«Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития» (опубл. 1982) 982
«Поэзия слова» (1922) 413
«Пришедшие» (1903) 553
«Символизм» (1910) 985, 1231, 1232
«Символизм как миропонимание» (1903) 54, 501
«Симфонии» (1902–08) 124, 436, 598
«Так говорит правда» (1921) 997
«Формы искусства» (1902) 54
Бельгардт, аббат 126
«Письма о хорошем вкусе» (1708) 126
Бельговский К.П. 1018
Бельский Л.П. 904
«Калевала» (пер.). 904
Бельчиков Ю.А. 722
Беляев А.Р. 624, 806
Беляев Н.М. 463
Бем А.Л. 594, 676, 677, 718, 719, 834, 912, 995, 1057
«В тупике» (1936) 718
«Достоевский. Психоаналитические этюды» (1938) 677

«Поэзия Л.Червинской» (1938) 719
«Словарь личных имен у Достоевского. Ч. 1. Произведения художественные» (1933, с С.Завадским, Р.В.Плетневым, Д.И.Чижевским) 676
Бембо П. 136, 281, 431, 744, 1227
«Азоланские беседы» (1505) 744
«Рассуждения в прозе о народном языке» (1525) 281, 1227
Бёме Я. 120, 556
«Аврора, или Утренняя заря в восхождении» (1612) 556
Бен А. 93, 380, 812
«Голландский любовник» (1673) 380
«Пират» (1677–81) 380
«Похождения Оруноко, или Царственный раб» (1688, рус. пер. 1796) 93
«Распутница» (1677) 380
Бенавенте-и-Мартинес Х. 381, 618, 651, 756
«Игла интересов» (1907) 381
«Известные люди» (1896) 381
«Субботний вечер» (1903) 381
Бенд Й. 552
Бендор Х. 349
Бене Ст.В.82
«Тело Джона Брауна» (1928) 82
Бенедиктов В.Г. 263
«Пляска» (1860) 263
Бенкердорф М.И. см. Закревская М.И.
Бенлоуз Э. 532
Бенн Г. 569, 580, 646, 666, 984
«Слово» (1941) 580
Беннетт А. 612, 864, 1248
Бернхард Т. 580
Бенсерад И. 94, 803
«Похвальное слово рту» (1640-е) 94
«Прекрасные глаза» (1640-е) 94
Бенсон Э.Ф. 185
Бентли Р. 1064
Бентли Э. 248, 524
Бентовин Б.И. 238
Бенуа А.Н. 77, 237, 549, 550, 867, 928, 1222
Бенуа Альб.Н. 237
Бенфей Т. 99, 480, 542, 992, 993, 1023
«Панчатантра» (1859, пер.) 99, 480, 542, 992
«Самаведа» (1848, пер.) 99
Беньямин В. 508, 618, 642, 770, 986
Беньян Дж. 846, 1192
«Путь паломника» (1678–84) 846, 1192
Беньян П. 1156
«Беовулф» (8 в.) 27, 35, 303, 304, 1121
Беолько А. (Рудзанте) 383, 384
«Девушка из Пьове» (ок. 1532) 383
«Комедия коров» (ок. 1532) 383
Беранже П.Ж. 31, 742, 936, 950, 954
Берберова Н.Н. 236, 282, 367, 737, 915, 916, 1006, 1017
«Железная женщина: Рассказ о жизни М.И.Закревской — Бенкендорф — Будберг, о ней самой и ее друзьях» (1981) 916
«Курсив мой. Автобиография» (1969) 916
Берви-Флеровский В.В. 607
«Азбука социальных наук» (1871) 607
«Положение рабочего класса в России» (1869) 607
Берг Л. 995
Берггольц О. 321
«Дневные звезды» (1959) 321
Бергсон А. 332, 386, 415, 481, 567, 637, 651, 662, 1153
«Непосредственные данные сознания» (1889) 567
«Смех» (1900) 481
«Творческая эволюция» (1907) 567
Берджесс Э. 633
Бердслей О. см Бёрдсли О.
Бёрдсли О. 206, 638, 639, 801, 1247–1250
«Баллада о цирюльнике» (1896) 1249
«Застольная беседа» (1896) 1249
«История Венеры и Тангейзера» («Под холмом», ок. 1896) 1249
«Три музыканта» (1896) 1249
Бердяев Н.А. 77, 345, 346, 367, 417, 556, 646, 680, 759, 838, 867–869, 870, 914, 966, 970, 981, 1006, 1184, 1218
«Великий инквизитор Достоевского» (1907) 868
«Русская идея» (1946) 867
«Самопознание. Опыт философской автобиографии» (1949) 868, 966, 970
«Ставрогин» (1914) 1184
«Утонченная Фивиада. Религиозная драма Гюисманса» (1910) 869
Берёзов Р. 462
Березовский И.П. 993, 994
«Сравнительный указатель сюжетов» (1979, Л.Г.Бараг, К.П.Кабашниковой, Н.В.Новиковым) 993, 994
Беренгарий I 224
Берент В. 579
Беримон Л. 906
«А вот и лубочная картинка!» (1941) 906
Беринг В.И. 840
Берк К. 652, 1202
Бёрк Э. 127, 409, 698, 799, 838
«Размышления о французской революции (1790) 838
«Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) 799
Берков В.П. 420
Берков П.Н. 63, 373, 827, 1064
Берковский Н.Я. 152, 317, 900, 902, 1083
Берлиоз Г. 629
Бернанос Ж. 217, 345, 346, 1007, 1235
«Беседы кармелиток» (опубл. 1949) 346
«Большие кладбища под луной» (1938) 346
«Дневник деревенского священника» (1936) 217, 346
«Письма к англичанам» (1942) 1235
Бернар Ж.М. 1125, 1126
«Несколько опытов» (1910) 1125
«Поэты-фантэзисты» (1923) 1125
«Человек и Сфинкс» (1909) 1125
«Sub tegmine fagi» (1913) 1126
Бернар К. 614
«Введение в этюды по экспериментальной медицине» (1865) 614
Бернар П.Ж. 434
Бернар Сильвестр 26
«О всеобщности мира, или Космография» (12 в.) 26
Бернарден де Сен-Пьер Ж.А. 799, 881, 917
«Поль и Виргиния» (1787) 881
Бернарт де Вентадорн 427, 1100
Бернгард Г. 681
Бернгарди С. 291
Бёрн-Джонс Э.К. 801
Бёрне Л. 1132
Берни Ф. 79, 80, 102
Берни, кард. 170
«Времена года, или Французские георгики» (1763) 170
Бёрнс Дж. 130
«Галерея» (1947) 130

Бёрнс Р. 409, 514, 740, 742, 799, 917, 963, 1233, 1235
«Веселые нищие» (1785) 740
Бернстайн К. 84
«Вся президентская рать» (1974, с Б.Вудвортом) 84
Бернхард Т. 580
Бернштейн Б.М. 336
Бернштейн С.И. 210, 592, 696, 928, 1149
Бероальд де Вервиль 935
«Способ выйти в люди» (1611) 935
Берроуз У. 34
Берроуз Э.Р. 623, 881, 1162
Берс Т. 829
Берта Большеногая 265
Бёртон Р. 551
«Анатомия меланхолии» (1621) 551
Бертрам Э. 641
«Ницше: Опыт личной мифологии» (1918) 641
Бертран А. 1039
«Гаспар из тьмы» (опубл. 1842) 1039
Бертран де Бар-сюр-Об 265
Бертран де Борн 427, 989, 1100
Бершадский А.Г. 1168
Берше Дж. 150
«О «Диком охотнике» и «Леноре» Г.А.Бюргера» (1816) 150
Берштейн С. 1144
Беспалов И.М. 484, 854
Бессалько П. 820
Бессонов П.А. 223, 542
Бестер А. 623
Бестужев А.А. (Марлинский) 68, 139, 140, 202, 332, 335, 590, 669, 709, 810, 813, 900, 924, 1132, 1163
«О романе Н.Полевого «Клятва при гробе Господнем» (1833) 900
«Поездка в Ревель» (1821) 709
«Фрегат «Надежда» (1833) 590
Бестужев Н.А. 139, 514, 590
«Опыт истории российского флота» (1822) 590
Бетжемен Дж. 784
Бетховен Л.ван 178
Бехер И.Р. 25, 178, 190, 191, 423, 521, 1225, 1247
Бженьковский Я. 411
Бжозовский С. 579
«Легенда Молодой Польши» (1910) 579
Бжостовская Я. 1193
Бианки В.В. 459
Биббиена Б.Д. 382
«Каландрия» (1513) 382
Библ К. 784
Библер В.С. 826
Бибиков В.В. 419
Бибиков В.И. 928
«Библиография периодических изданий России. 1901–1916» (1958–61) 86
Библия (12 в. до н.э. — 2 в. н.э.) 27, 82 122, 125, 133, 142, 180, 230, 258, 259, 271, 344, 386, 440, 453, 550, 552, 558, 577, 712, 713, 717, 730, 808, 822, 823, 829, 842, 893, 1019, 1028, 1122, 1171, 1213, 1215
Бигонджари П. 174
Бизе Ж. 640
Биленкин Д.А. 624
Билибин И.Я. 648, 677
Бинг Э. 1130
«Возвращение доктора Фауста» (1959) 1130
«Биографический, литературный и библиографический словарь всемирной литературы» (195–54) 86
Бион 101, 726, 935, 1221
«Плач об Адонисе» (2 в. до н.э.) 726
Бир Г. 623
Бирбом М. 1248
Биркен З. 732
Биркенмайер Я. 1193
Бирс А. 74
Бирюков С. 278, 686
Биск А.А. 418, 419
Битов А.Г. 36, 733, 1213
«Пушкинский дом» (1964–1971) 36, 1213
«Уроки Армении» (1967–69) 1213
Битти Дж. 917
«Опыт об истине» (1770) 917
«Опыт о поэзии и музыке» (1776) 917
Битти Э. 548, 549
«Где ты найдешь меня» (1986) 548
«Горящий дом» (1982) 548
«Замурованность» (1980) 548
«Искривления» (1976) 548
«Морозные картины зимы» (1976) 548
«Секреты и сюрпризы» (1979) 548
«Фотография Уилла» (1989) 548
Бицилли П.М. 336, 676, 836, 912, 1027
Бичер-Стоу Г. 1091
Бичурин Н.Я. 903, 926
Блаватская Е.П. 556, 559
«Тайная доктрина» (1888) 556
Блаватская Т.В. 1230
Благова Т.И. 1000
Благой Д.Д. 333, 470
«Блазоны и контрблазоны» (1550) 94
Бланден Э. 167, 168
Бланк Р.М. 236
Бланше Ж.Э. 1007
Бланшо М. 571, 765
Блейк У. 144, 145, 165, 215, 559, 660, 687, 800, 1122, 1164
«Бракосочетание неба и ада» (1793) 215
«Видение Страшного суда» (1810) 144
«Лорду Байрону в пустыне» (1822) 144
«Маргиналии 1808 г.» 165
«Милтон» (1804–08) 145
Блейх Д. 74–76
«Субъективная критика» (1978) 75, 76
Блекмур Р.П. 652, 653, 656
Бликсен К. 1163
Блинова Е.А. 463
«Куранты» (1930) 463
«Милитриса Кибирьевна» (1930) 463
Блок А.А. 21, 30, 43, 47, 76, 108, 120, 122, 138, 139, 159, 161, 182, 187, 209, 210, 232, 234, 235, 237, 238, 241, 248, 272, 273, 283, 320, 322, 327, 394, 415, 422, 428, 452, 461, 463, 501, 520, 524, 550, 559, 583, 586, 591, 594, 604, 643–646, 711, 733, 756, 779, 797, 819, 829, 867–869, 887–889, 957, 966–968, 970, 997, 980–982, 984, 985, 989, 996, 997, 1049, 1060, 1086, 1087, 1124, 1157, 1179, 1184–1186, 1189, 1195, 1196, 1235, 1245, 1250, 1257, 1259, 1263
«Балаган» (1906) 889
«Балаганчик» (1905, 1906) 819, 889, 1086
«В углу дивана...» (1912) 182
«В час, когда пьянеют нарциссы...» (1904) 889
«Вольные мысли» (1907) 428

«Гамаюн, птица вещая» (1899) 159
«Двенадцать» (1918) 122, 237, 461, 733, 756, 997, 1196
«Двойник» (1903) 889
«Девушка пела в церковном хоре...» (1905) 235
«Действо о Теофиле» (1907, пер. из Рютбера) 550
«Интеллигенция и революция» (1918) 997
«Как тяжело ходить среди людей...» (1910) 1184
«Крушение гуманизма» (1919) 138, 643
«Май жестокий с белыми ночами!..» (1908) 989
«На поле Куликовом» (1908) 327, 1245
«Незнакомка» (1906) 586, 819, 1060
«О весна, без конца и без краю...» (1907) 30
«О лирике» (1907) 970
«О романтизме» (1919) 643, 644
«О современном состоянии русского символизма» (1910) 501, 985
«Она пришла с мороза...» (1908) 957
«Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...» (1912) 1259
«Последние дни старого режима» (1918) 235
«Предчувствую тебя. Года проходят мимо...» (1901) 120
«Роза и Крест» (1913) 819
«Россия» (1908) 594
«Рыцарь-монах» (1911) 868
«Скифы» (1918) 30, 997, 1263
«Соловьиный сад» (1915) 1087
«Стихи о Прекрасной Даме» (1901–02) 1189
«Трагедия гуманизма» (1919) 985
«Шаги командора» (1912) 241
«Я — Гамлет. Холодеет кровь...» (1914) 887
«Я в дольний мир вошла, как в ложу...» (1907) 887
Блок Л.Д. 237, 805, 829, 1235
Блондель де Нель 1101
Блуа Л. 345
Блудов Д.Н. 55
«Видение в какой-то ограде» (1815) 55
Блунк Г. 458
Блум Х. 211
«Деконструкция и критика» (1979, с Ж.Деррида, П.де Манном, Дж.Хартманом, Дж.Х.Миллером) 211
Блэквуд О. 185
Блэквуд Э. 1162
Блэкуэлл Т. 562
Блэр Р. 361, 362
«Могила» (1743) 361
Блэтти У. 83
«Изгоняющий дьявола» (1971) 83
Блюм А.В. 1183
Блюммер Р. 1216
Блют Р. 239, 460
Бо К. 174
«Литература как жизнь» (опубл. 1938) 174
Бо Цзюйи 354, 355
Боборыкин П.Д. 519, 1062
Бобринская Е.А. 1160
Бобринская С.А. 217
Бобринский А.А. 286, 287, 513
Бобринский П.А. 513
Бобрищев-Пушкин П.С. 43
Бобров С.П. 415, 592, 928, 1158
Бобров С.С. 40, 80, 170, 895
«Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе» (1798) 170
Бови М. 832
«Фрейд, Пруст и Лакан: Теория как творчество» (1987) 832
Бовуар С.де 1134
«Второй пол» (1949) 1134
Богатырев П.Г. 592, 696
Богданов А.А. 624, 820, 821, 1118
«Красная звезда» (1908) 1118
«Инженер Мэнни» (1911) 1118
Богданович И.Ф. 141, 435, 728, 752, 924
«Добромысл» (конец 1780-х) 752
«Душенька» (1778) 141, 435, 752
Боголепов А.А. 1015, 1016
Богомолов Н.А. 21, 29, 77, 234, 688, 1002
«Писатели современной эпохи» (1992–95, с Б.П.Козьминым, ред.) 1002
Богранд Р.А.де 1043
Богуславская К.Л. 236
Богушевская Е. 796
Богушевская Е.Ф. см. Никитина Е.Ф.
Богушевский Н.В. 647
Бодель Ж. 285, 729, 843, 1101
«Игра о святом Николае» (1200) 285
Боденштедт Ф.М. 602
Бодлер Ш. 98, 166, 189, 205, 208, 209, 217–219, 295, 298, 299, 318, 344, 436, 442, 566, 640, 642, 644, 645, 682, 720, 784, 819, 820, 848, 902, 984– 986, 1008, 1039, 1045, 1204, 1226, 1227, 1249, 1250
«Грустный мадригал» (1866) 720
«Денди» (1763) 219
«Литания сатане» (1857) 217
«О природе смеха и комическом в пластических искусствах» (опубл. 1869) 189
«Романтическое искусство» (изд. 1868) 166
«Салон 1846 года» 205, 298, 902
«Славные псы» (1869) 98
«Художник современной жизни» (1863) 219
«Цветы Зла» (1857) 205, 295, 318, 344, 566, 848, 1039
Бодкин М. 563, 564
«Архетипы в поэзии» (1934) 563
Бодмер И.Я 143, 799
«О влиянии и использовании воображения» (1727, с И.Я.Брейтингером) 143, 799
Бодуэн де Куртенэ И.А. 696
Бодянский О.М. 903
Боева Л. 276
Божидар см. Гордеев Б.П.
Божнев Б.Б. 159, 410, 711, 1196
Божович В.И. 619
Бой-Желеньский Т. 411
«Знаешь ли этот край?..» (1930) 411
Бойе К. 623
«Каллоканн» (1940) 623
Бойль Р. 812
Боккаччо Дж. 48, 56, 70, 91, 155, 224, 279, 284, 312, 382, 448, 478, 595, 674, 725–727, 744, 811, 848, 852, 857, 889, 1131, 1147, 1189, 1245
«Амето, или Комедия о флорентийских нимфах» (1341) 727
«Декамерон» (1350–53) 56, 284, 312, 382, 595, 674, 811, 848, 852, 857, 889, 1147, 1189, 1245
«Жизнь Данте Алигьери» (ок. 1360) 91
«Комментарии к «Божественной комедии» (1373–74) 478
«О генеалогии богов» (ок. 1350–75) 279
«Фьезоланские нимфы» (1344–46) 727
Боккемюль Е. 1166
Боламба А.Р. 627
Болдуин Дж. 1019, 1221

Болотин Л. 348
«Литературная Москва» (1922) 348
Болотников И. 124
Болотов А.Т. 894
Болтин И.Н. 918
Болховитинов Е.А. см. Евгений, митр.
Больё Э.де 94, 369
«Зад» (16 в.) 94
«Зубы (16 в.) 94
«Щека» (16 в.) 94
«Язычок» (16 в.) 94
Больнов О.Ф. 317
Больте И. 543, 993
Большаков К.А. 928, 1158
Большакова А.Ю. 220
Больше В. 995
Бомануар Ф.де 1128
Бомарше П.О. 16, 129, 247, 379, 381, 382, 540, 541, 1128
«Женитьба Фигаро» (1784) 129, 381
«Евгения» (1767) 541
«Очерк о серьезном драматическом жанре» (1767) 541
«Севильский цирюльник» (1775) 379, 381
Бомонт Ф. 261, 511, 1086
Бомпиани 1001
«Литературный словарь» (1947–52; 1964–66) 1001
Бонакорси Ф. 432
Бонапарт М. 831
Бонди С.М. 592, 1065
Бонтемпелли М. 489, 657
Бонфуа И. 1052
Бор Я. 676
Борджезе Дж. 1046
Борджиа, дин. 1248
Борджиа Ч. 206
Борев Ю.Б. 386, 1089
Борель П. 629, 960
«Шампавер. Безнравственные рассказы» (1833) 629
Борис, св. 19, 43, 268, 440, 484, 509
Борис Александрович, кн. 775
Борман И. 466, 864
Борн И.М. 140, 924
Боровский Л. 680
Бороздин К.М. 711
Боронина И.А. 1274
Борунь К. 623
Борхерт В. 809
Борхес Х.Л. 81, 123, 490, 595, 1114, 1115, 1172
«Книга вымышленных существ» (1978) 81
«Ультраизм» (1921) 1114
Боскан Х. 774
Боссюэ Ж.Б. 698, 717, 822
Босуэлл Дж. 91, 277
«Жизнь С.Джонсона» (1791) 91
Босх И. 1164
Ботенлаубен Отто фон 437
Боткин В.П. 274, 275, 700, 841, 925–927, 1234, 1250, 1251
«Германская литература» (1843) 274
«Об эстетическом значении фортепианной школы» (1850) 1251
«Письма об Испании» (1847–49) 275, 841, 1234
«Стихотворения А.А.Фета» (1857) 1251
Боттичелли С. 800
Боттомли Г. 167
Боттрелл Р. 532
Боуэн Э. 186
Бочаров С.Г. 756, 1072, 1165, 1177, 1180
«Об одном разговоре и вокруг него» (1999) 756
Боччини У. 145
Боэций 529
«Утешение философией» (ок. 480–524) 529
Боярдо М.М. 135, 744, 782, 1121
«Влюбленный Роланд» (опубл. 1506) 135, 782, 1121
Брагинский И.С. 1038
Брадис Л.В. 740
Брайент У.К. 647
Брам О. 618
Браммелл Дж. 218, 344
«Мужской и женский костюм» (опубл. 1932) 218
Брамс И. 1211
Бранд В.В. 460, 1017, 1057
Брандес Г. 90, 362, 415, 424, 425, 481, 612, 616
«Главные течения в европейской литературе XIX века» (1872–90) 90, 425
«Натурализм в Англии» (1875) 612
Браннер Д. 623
Брант С. 187, 251,736, 947
«Корабль дураков» («Корабль глупцов», 1494) 187, 251, 736, 947
Брантом П.де Б. 91, 328
Братвайт Р. 494
Браудо Е.М. 238
Браун Г. 623
Браун Дж. 988
Браун Е.Г. 241
Браун Й. 623
Браун Н.Л. 282
Браун П. 445
Браун Р. 864
Браун С. 625
Браун У. 725, 1019
«Британские пасторали» (1613–16) 725
Браун Ф.М. 801
Браун Ч.Б. 185
Брауншон А. 190
Браунинг Р. 240, 586, 800
«Фифина на ярмарке» (1872) 240
«Фра Липпо Липпи» (1855) 586
Браччолини Дж.Ф. 431
Браччолини П. 820, 987, 1131
«Застольный спор о жадности» (1428–29) 987
Бреаль М. 566
Бригвадзе Н.Г. 184
Бредель В. 423
Бреди П. 885
Бредли Ф.Г. 637, 682
Бредфорд Г. 834
Брезан Ю. 1131
«Крабат, или Преображение мира» (1976) 1131
Брейгель П. ст. 252, 1164
Брейн Дж. 855, 856
«Путь наверх» (1957) 856
Брейтингер И.Я. 799
«О влиянии и использовании воображения» (1727, с И.Я.Бодмером) 143, 799
Брекер У. 104
«Жизнеописание бедняка из Токенбурга» (1789–92) 104
Бремон А. 1205
«Молитва и поэзия» (1925) 1205
«Чистая поэзия» (1925) 1205

Бремон К. 610, 1042, 1043
Бренкман Дж. 211
Бреннер Ж. 182
Брентано К. 69, 160, 565, 598, 899, 949, 1076, 1170
«Волшебный рог мальчика» (1806–08, с Л.А.Арнимом) 69, 160
«Годви» (1799–1800) 899, 1076
«Густав Васа» (1800) 598
«Романсы о розарии» (1802–12) 160
Бреслин Дж. 663
Брет Гарт Ф. 119, 1156
«Калифорнийские рассказы» (1857–71) 1156
Бретон А. 196, 197, 442, 489, 498, 1050–1055, 1201, 1202
«Безумная любовь» (1937) 1052, 1053
«Дух воды» (1934) 1052
«За независимое революционное искусство» (1939, с Л.Д.Троцким) 1052
«Магнитные поля» (1919, с Ф.Супо) 1051
«Манифест сюрреализма» (1924, 1930) 197, 498, 1050–1052, 1054
«Надя» (1921) 1053
«Непорочное зачатие» (1930, с П.Элюаром) 1051
«Отставить работы» (1930, с П.Элюаром и Р.Шара) 1051
«Пятидесятилетие истерии» (1928, с Л.Арагоном) 1052
«Свет земли» (1923) 1052
«Седовласый револьвер» (1932) 1052
Бретон де лос Эрреррос М. 381
«Марсела, или Которая из трех» (1831) 381
«Школа брака» (1851) 381
Бретон Ж. 907
Брехт Б. 10, 13, 23, 33, 69, 191, 243, 244, 247–249, 317, 423, 521, 651, 709, 710, 715, 809, 861, 1047, 1117, 1128, 1218, 1219, 1224
«Буковские элегии» (1949) 1228
«Дело господина Юлия Цезаря» (1949) 33
«Жизнь Галилея» (1938–39) 861
«Карьера Артуро Уи» (1941) 715, 1218
«Малый органон для театра»(1949) 709
«Святая Иоанна скотобоен» (1932) 1224
«Трехгрошевая опера» (1928) 69
«Что тот солдат, что этот» (1927) 1224
Брешко-Брешковский Н.Н. 78
«Роман «Манекена» (1928) 78
Бриджер Дж. 1155
Бриджерс Р. 784
Брие Э. 618
Брик О.М. 444, 592, 696, 1144
Брин Д. 623
Бринкманн Р.Д. 349, 350
«Никто не знает больше» (1968) 350
Бритиков А.Д. 223, 625
Бро Ж.Л. 442
Брод М. 191, 676, 793
Бродель Ф. 815
Бродский И.А. 500, 621, 651, 666, 1189, 1222
«Натюрморт» (1971) 621
«Полевая эклога» (1965) 1222
«Часть речи» (1975–76) 1189
«Эклога 4-я (зимняя)» (1977) 1222
«Эклога 5-я (летняя) (1981) 1222
Бродский Н.Л. 386, 647, 648, 929
«Евгений Онегин». Комментарий к роману А.С.Пушкина» (1932) 386
Бройде Л.М. 1252
Бройтман С.Н. 227, 450
Брокес Б.Х. 799
Бронзвар В. 610
Бронникова Е.В. 869
Бронте Ш. 1123
Брох Г. 586
Брузони Дж. 56
Брук Г. 917
«Знатный простак» (1764–70) 917
Брук Р. 167, 168
«Военные сонеты» (1915) 168
«1914 и другие стихотворения» (1915) 168
Брукс В.В. 616, 831, 847
Брукс К. 652, 653, 655, 656, 807, 1160, 1161
«Ирония как принцип структуры» (1937) 656
«Критики-формалисты» (1951) 807
«Литературная критика: Краткая история» (1957, с У.К.Уимсаттом) 652
«Понимание поэзии» (1938, с Р.П.Уорреном) 652, 807
«Понимание прозы» (1943, с Р.П.Уорреном) 652, 807
Бруни Л. 131, 279, 280
«О научных и литературных занятиях» (1422–25) 280
Бруно Дж. 175, 373, 383, 393, 396,
«О героическом энтузиазме» (1585) 175, 386
«Подсвечник» (1582) 373
Брусилов Н.П. 514
Бруханский А.Н. 425
Брэдбери Р. 459, 623, 1172
«Марсианские хроники» (1950) 1172
Брэддон М.Э. 829
«Аврора Флотт» (1863) 829
Брэди П. 885
Брэдли Ф.Г. 569
«Видимость и реальность» (1893) 569
Брэнд М. 119
Брюнетьер Ф. 331, 413, 421, 612
Брюле Г. 1101
Брюсов В.Я. 21, 22, 26, 29, 40, 69, 76, 116, 126, 152, 155, 157, 206, 209, 217, 284, 299, 302, 313, 320, 347, 348, 390, 415, 416, 421, 435, 437, 451, 501, 586, 591, 624, 637, 698, 678, 722, 821, 867, 880, 903, 925, 928, 959, 968, 970, 981, 996, 1008–1010, 1074, 1118, 1140, 1145, 1157, 1163, 1207, 1246, 1250
«Все это было сон мгновенный...» (1918) 126
«Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922) 347
«Далекие и близкие» (1912) 302
«Жизнь — игра желаний мимолетных...» (1918) 903
«Зеркало теней: Стихи» (1912) 284
«Каменщик» (1901) 29
«Ключи тайн» (1904) 501
«О искусстве» (1899) 299
«Огненный ангел» (1907–08) 217, 981
«Опыты» (1918) 903
«Путник» (1903) 586
«Республика Южного Креста» (1907) 1118
«Свобода слова» (1905) 722
«Habet illa in alvo» («Она понесла во чреве», 1902) 1250
Буайе П. 908
Буало Н. 243, 314, 315, 322, 364, 365, 371, 385, 478, 496, 606, 763, 789, 792, 935, 948, 951, 952, 1020, 1021, 1088, 1094
«Критические размышления о некоторых местах из сочинений Лонгина» (1694) 1021
«Налой» (1674–83) 314, 315
«Поэтическое искусство» (1674) 314, 322, 364, 365, 371, 478, 496, 789, 951, 952, 1088, 1094
«Рассуждения о сатире» (1668) 951

Бугенвиль Л.де 840
Будберг М.И. см. Закревская М.И.
Будда Шакьямуни 581
Будищев А.Н. 184
«Только вечер затеплится синий...» (1916) 184
Будный Б. 48
Буйе Ж. 906
«Поэтические устои Рошфорской школы» (1941) 906
«Смысл действий» (1941) 906
Буковски Ч. 34
Буланин Д.М 747, 1252
Булатов Э. 395
Булахов П.П. 184
Булгаков В.Ф. 1016, 1017
«Словарь русских зарубежных писателей» (1993) 1017
Булгаков М.А. 15, 92, 155, 217, 247, 276, 305, 309, 313, 372, 452, 467, 470, 587, 648, 714, 733, 862, 954, 1001, 1013, 1033, 1078, 1086, 1089, 1117, 1124, 1130, 1133, 1152, 1163, 1177, 1217, 1254
«Багровый остров» (1928) 714
«Дни Турбиных» (1926) 305, 309, 1078, 1086
«Записки на манжетах» (1923) 276
«Театральный роман (Записки покойника)» (1936–37) 276, 1152
«Записки юного врача» (1925–26) 276
«Мастер и Маргарита» (1929–40) 155, 217, 313, 587, 1033, 1089, 1117, 1124, 1130, 1163
«Мертвые души» (1930, инс. по Н.В.Гоголю) 305
«Роковые яйца» (1925) 954
«Собачье сердце» (1925) 954
Булгаков С.Н. 77, 120, 176, 555, 556, 559, 619, 868–870, 1004
«Героизм и подвижничество» (1909) 176
«Достоевский и современность» (1906) 868
«На пиру богов: Современные диалоги» (1918) 869
«Православие» (опубл. 1965) 1004
«Русская трагедия (О романе Достоевского «Бесы», по поводу его инсценировки Московским Художественным театром)» (1914) 868
Булгарин Ф.В. 611, 620, 1132, 1141, 1233
«Лицевая сторона, или Изнанка рода человеческого» (1843) 1141
Булич В.С. 864, 956, 957
Булыгин А. 1169
Булычев К. 459, 624
Буль П. 623
Бульвер-Литтон Э.Дж. 59, 218, 1162
«Принц Артур» (1849) 59
«Пелем, или приключения джентельмена» (1828) 218
Бун Д. 1156
Бунаков И.И. 681
Бунимович Е. 395
Бунин И.А. 92, 117, 250, 253, 270, 300, 410, 418, 571, 616, 651, 678–681, 691, 761, 797, 838, 845, 856, 857, 862, 905, 909–913, 925, 969, 970, 1006, 1016, 1018, 1024, 1065, 1157, 1235, 1246
«Годива» (1906, пер. из А.Теннисона) 905
«Каин» (1907, пер. из Дж.Байрона) 905
«Легкое дыхание» (1916) 845
«Лирник Родион» (1913) 250
«Листопад» (1901) 905
«Матвей Прозорливый» (1916) 270
«Миссия русской эмиграции» (1924) 910
«Неизвестный друг» (1923) 1235
«Окаянные дни» (1935) 909
«Первая любовь» (1930) 856
«Песнь о Гайавате» (1896, пер. из Лонгфелло) 905
«Святой Евстафий» (1915) 270
«Стихотворения» (1906–07) 905
«Темные аллеи» (1943) 686, 1246
Бунина А.П. 80
Бунюэль Л. 1053
Буоналиче Ф. 1094
«Рассуждения в защиту Аристотеля перед флорентийской академией» (1597) 1094
«Буранский сборник» (13 в.) 109, 493
Буренин В.П. 739, 1132
Бурж Э. 206
Бурже П.Ш.Ж. 36, 205, 301, 612, 641
«Очерки современной психологии» (1886) 641
«Ученик» (1889) 36, 612
«Этюды по современной психологии» (1883) 205, 301
Буркарт Э. 580
Буркхард Я. 70, 131, 136, 885, 1227
«Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860) 1227
Бурлюк Д.Д. 914, 928, 1157–1159, 1260
Бурлюк Н.Д. 928, 1157
Бурсов Б.И. 415
Бурцев В.Л. 913
Бурыкина Т.М. 636
Буслаев А.А. 592
Буслаев Ф.И. 99, 260, 333, 479, 542, 543, 566, 678, 925, 1023
«Исторические очерки русской народной словесности» (1861) 566
Буссенар Л. 806
Бут У. 750
Буташевич-Петрашевский М.В. 925
Бутков Я.П. 495, 620
Бутковский К. 693
«Кавалерийские победы» (1917) 693
Бутман Н.В. 715
Бутовт-Анджейкович М. 335
Бух Т. 467
Бухарин Н.И. 137, 507, 1012
«Злые заметки» (1927) 137
Бухов А.С. 1186
Бухштаб Б.Я. 1064
Буццати Д. 623, 1162
Буш В. 956
Буш Г. 1246
Буш Г.Я. 230
Буш Дж. 34
Бушман А.С. 1090
Бушор М. 642
Бхамаха 930, 931
Бхарава 933
«Битва Шивы и Арджуны» (6 в.) 933
Бхарата 310, 477, 930, 932, 933
«Натьяшастра» (ок. 4 в.) 477, 930, 932, 933
Бхаса 246
Бходжи 934
«Рамаяна-чампу» (с Лакшмана, 11в.) 934
Быков В.В. 753, 1177
Быков Д. 701
Быстров И.П. 85
Бычков В.В. 730
Бьёрнсон Б. 618, 650
Бьой Касарес А. 1163
Бэббит И. 637, 661–663

«Гуманизм в Америке» (1936) 661
«Демократия и правление» (1924) 661
«Литература и американский колледж» (1908) 661
«Мастера современной французской критики» (1912) 661
«Новый Лаокоон» (1916) 661
«О художественном творчестве» (1932) 661
«Руссо и романтизм» (1919) 661, 662
Бэкман Э. 956
Бэкон Ф. 142, 277, 589, 623, 662, 688, 841, 1117, 1129, 1231
«Новая Атлантида» (1626) 589, 1117
«О достоинствах и приумножении наук» (1605) 142, 1231
«Бэкониана» (1679) 277
Бэринг М. 343
Бэтесон Ф.86
«Кембриджская библиография английской литературы» (1940–57) 86
Бюклер А. 1007
Бюргер Г.А. 69, 103, 150, 600, 601, 799, 918, 1014, 1015
«Дикий охотник» (1773) 150
«Ленора» (1773) 150, 1015
«Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения барона фон Мюнхгаузена» (1786, с Г.Л.Лихтенбергом) 600
Бюргер П. 1153, 1154
«К критике идеалистической эстетики» (1983) 1154
«Проза модернизма» (1988) 1154
«Теория авангарда» (1974) 1154
«Сообщение — восприятие — функция» (1979) 1154
Бютор М.Ф. 359, 500, 664, 665
«Изменение» (1957) 665
«Мобиль» (1962) 359
«Роман как искание» (1955) 500
Бюффон Ж. 1232
Бюхман Г. 419
«Крылатые слова» (1884) 419
Бюшер Й. 242
Бялик Б.А. 971

«В редакцию не вернулся...» (1964–70) 631
«В спорах о методе (Сборник статей о социалистическом реализме» (1934) 1012
«Вавило и скоморохи» 106
Вагенкнехт Э.Ч. 834
Вагинов К.К. 281, 282, 683, 704, 705, 1186, 1226
Вагнер Г.Л. 104, 540, 918
«Детоубийца» (1776) 104
Вагнер Р. 47, 59, 187, 206–208, 249, 298, 299, 436, 508, 562, 643, 645, 978, 980
«Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868) 187
Важик А. 411
Вазари Дж. 91, 131, 501, 502
Вайан-Кутюрье П. 362
Вайда Г. 1138
Вайдман П. 1130
«Иоганн Фауст» (1775) 1130
Вайль П. 176, 1213
Вайнберг Б. 1203
Вайнберг И. 386
«Жизнь Клима Самгина» М.Горького. Историко-литературный комментарий» (1971) 386
Вайнерт Э. 423
Вайнеры А. и Г., бр. 223
Вайнштейн О.Б. 219, 291
Вайнштейн О.Л. 329
Вайс П. 191, 267, 349
«Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленные обитателями психиатрической лечебницы в Шарантоне под руководством маркиза де Сада» (1964) 267
Вайсгербер Ж. 885
Вайскопф Ф.К. 793
Вайсс В. 1193
Ваккенродер В.Г. 49, 150, 162, 176, 291, 894, 897
«Сердечные излияния монаха, любящего искусство» (1797) 49, 894
«Фантазии об искусстве» (1799) 150
«Чудесная восточная сказка об обнаженном святом» (1798) 162
Ваксберг А.И. 733
Вакхилид 232
Валафрид Страбон 430
Валенсиа Г. 572
Валери П. 174, 298, 362, 569, 779, 825, 838, 902, 981, 985, 986, 1007, 1130, 1204, 1205, 1219, 1247
«Мой Фауст» (1938– 45) 1130
«Морское кладбище» (1922) 362
«Письмо о Малларме» (1927) 985
«Положение Бодлера» (1924) 985
«Существование символизма» (1938) 985
«Тетради» (1894–1945) 985
«Чистая поэзия» (1928) 985
Валерий Мессала 922
Валишевский С. 1009
Валла Л. делла 554, 1227
«Рассуждение о Константинове даре» (1440) 554
«Элеганции» (1440) 1227
Валлер М. 575
Валлес Ж. 519
Валуа М. 16
Валуа, династ. 509
Валуев Д.А. 1000
«Сборник исторических и стастических сведений о России и народах ей единоверных» (1845) 1000
Валь В.С. (Присяжников) 760, 761
Вальден Х. 1216, 1222
Вальдмюллер Ф.Г. 87
Валье Инклан Р.М. дель 756
Вальехо Б. 1164
Вальехо Х.Х. 410
Вальзер М. 191
Вальраф Г. 242
Вальтер фон дер Фогельвейде 549, 947, 1210, 1216
Вальтер Шатильонский 109, 431
«Александреида» (12 в.) 431
Вальцель О. 61, 258, 302, 598, 641, 643, 790, 887
«Границы поэзии и непоэзии» (1937) 258
«Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии» (1920) 641
«Немецкая поэзия от Готтшеда до современности» (1927–30) 258
«Немецкий романтизм» (1918) 258, 641
Вамана 931
Вампилов А.В. 36, 248, 870, 1047, 1087
«Утиная охота» (1967) 36
Ван Вогт А. 623
Ван Вэй 355
Ван Гог В. 646, 820
Ван Дейк Т.А. 1043
Ван ден Хевель П. 308, 610

Ван Дист П.Д. 284
«Зерцало спасения для каждого, или Элкерлейк» (1475) 284
Ванбру Дж. 380
«Неисправимый» (1696) 380
«Оскорбленная супруга» (1696–97) 380
Ванечкова Г.Б. 1017
Ванноцо А 1157
Ван Тигем П. 465, 481, 798–800, 1023
«История литературы Европы и Америки от Возрождения до наших дней» (1946) 1023
Вар, наместник, 98
Вардин И.В. 110, 504, 853
Варез Э. 194
Варламов А.Е. 184
Варнеке Б.В. 544
Варнинг Р. 872
«Рецептивная эстетика: Теория и практика» (1975, с В.Изером, Х.Я.Яуссом, Р.Риффатерром) 872
Варрон Марк Теренций 939, 945
«О происхождении сценического искусства» (1 в. до н.э.) 939
Варрон Реатинский М.Т. 527, 529, 636, 713, 715, 935, 945
«Меннипова сатуры» (2–1 в. до н.э.) 935
«О жизни римского народа» (2–1 вв. до н.э.) 636
Варшавский И.И. 624
Варшавский В.С. 78, 410, 417, 681
«Ожидание» (1972) 78
«О прозе «младших» эмигрантских писателей» (1936) 78
Варшавский С.И. 1016
Василевская А. 462
Василевский И. (Не-Буква) 236
«Тартарен из Таганрога: О 12 новых книгах Ильи Эренбурга» (1922) 236
Василенко С. 1142
Василий, св. 214
Василий Блаженный 950
Василий Великий Кесарийский 45, 698, 730, 822, 1214
«Постнические слова» (4 в.) 730
Василий Македонянин 508
«Менологий» (10–11 вв. до н.э.) 508
Василий Новый 124
Василий Фивейский 270
Васильев И.Е. 1010
Васильев П.Н. 137, 658–660, 752
«В золотой разведке» (1930) 659
«Люди в тайге» (1931) 659
«Песни о гибели казачьего войска» (1929–30) 660, 752
«Провинция — периферия» (1931) 660
Васильева Н. 1009
Васильковская А. 462
Васильчиков П.А. 927
Васина-Гроссман В.А. 184
Васко да Гама см. Гама Васко да
Васнецов В.М. 1222
Ватто А. 534
Вахтангов Е.Б. 249, 379
Вацуро В.Э. 55, 290, 434, 435
Вашингтон М.Х. 1197
Ващенко А.В. 1156
Введенский А.И. 10, 683, 684, 868, 1056
«Елка у Ивановых» (1939) 684
«Кругом, возможно, Бог» (1931) 683
Введенский Д.Н. 703
Вебер Е. 460
Вебер М. 1183
«Вебстеровский словарь» (1916) 82
Вега Гарсиласо де ла 744
Вега Карпьо Л.Ф.де 64, 183, 312, 361, 371, 380, 381, 390, 419, 727, 744, 893, 1083, 1086
«Аркадия» (1598) 727
«Валенсианская вдова» (ок. 1599) 380
«Девушка с кувшином» (ок. 1646) 380
«Собака на сене» (1613) 312, 380
«Учитель танцев» (1593) 381
Ведекинд Ф. 612, 618, 645, 646
Веерт Г. 723, 1132
Вежинов П. 623
Вежиньский К. 994
Вейдле В.В. 22, 600, 681, 737, 838, 911, 1006
Вейзингер Г. 565
Вейман Р. 60, 657
Вейнберг П.И. 739, 905, 927
«Мария Стюарт» (1895, пер. из Ф.Шиллера) 905
«Пикколомини» (1899, пер. из Ф.Шиллера) 905
Вейнингер О.120, 576, 612
«Пол и характер» (1903) 120, 576
Вейс Д. 91
Вейс Э. 793
Векслер А.Л. 138
Векхерлин Г. 775
Вела В. 117
Великовский С.И. 14, 37, 820, 907, 986, 1221
«Великие Минеи Четии» (16 в.) 545
«Великое зерцало» (1281; 1677, пер. с польск.) 284, 433
Велингтон А.У. 784
Величанский А. 1004
Велланский Д.В. 678
Веллерсхоф Д. 349
«Граница тени» (1969) 349
«Красота шимпанзе» (1977) 349
«Один день в городе» (1962) 349
«Прекрасный день» (1966) 349
«Приглашаются все» (1972) 349
Вельтман А.Ф. 538, 841, 899, 1123
«Странник» (1831–32) 899
Вёльфлин Г. 61, 62, 70, 502, 641, 790, 1032
«Основные понятия истории искусств» (1915) 641, 790
Венанций Фортунат 178, 430
«Гимны кресту» (ок. 530 — после 600) 178
Венгеров С.А. 91, 238, 276, 333, 424, 425, 1001, 1002, 1064, 1149
«Источники словаря русских писателей» (1900–17) 1001
«Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. От начала русской образованности до наших дней» (1886–1904, под ред.) 91, 1001
«Русская поэзия» (1893–1901) 1002
Венгерова З.А. 207, 236, 294, 801
«Английские футуристы» (1915) 294
«Поэты-символисты во Франции» (1892) 207
Веневитинов Д.В. 67, 479, 520, 678, 924–926, 927, 999
«Моя молитва» (1826) 520
«Я чувствую, во мне горит...» (1826–27) 520
Вений О. 1231
Венус Г. 1202
«Полустанок» (1925) 1202
Веран Л. 1124, 1125
«В саду лилий и алой вербены» (1913) 1125
«Край грез» (1911) 1125

Верас Д. 1118
«История севарамбов» (1675–79) 1118
Верга Дж. 117, 618
Вергилий Марон Публий 57, 58, 101, 167–170, 288, 314, 315, 494, 588, 594, 725–727, 782, 804, 813, 840, 922, 1020, 1048, 1079, 1126, 1185, 1221, 1222, 1237
«Георгики» (38–30 в. до н.э.) 167, 168
«Эклоги» («Буколики», 42–39 до н.э.) 1126, 1221
«Энеида» (29–19 в. до н.э.) 315, 588, 594, 782, 840, 1079
Вергилий Полидор 1171
Верде А. 907
«День на день не приходится» (1942) 907
Вердоне Ж.В. 907
Веревкин М.И. 382, 541
«Именинники» (1774) 382
«Так и должно» (1773) 382
«Точь-в-точь» (1785) 382, 541
Вереницын Ю.Ф. 159
Вересаев В.В. 47, 152, 905, 906, 1024
«Живая жизнь» (1914/15) 47
«Происхождение богов» (1919, пер. из Гесиода) 906
«Работы и дни» (1919, пер. «Труды и дни» Гесиода) 906
Вересай О. 250
Верещагин В.А. 677
Веригин М.Н. 956
Верлен П. 205, 208, 209, 298, 344, 498, 566, 588, 596, 642, 720, 819, 820, 893, 923, 978, 979, 985, 1188, 1250
«Моя мечта» (опубл. 1866) 720
«Поэтическое искусство» (1874) 298, 498, 596
«Про́клятые поэты» («Отверженные поэты» — рус. пер.) (1884) 819
«Романсы без слов» (1874) 893
«Томление» (1883) 205
Верли М. 793
Верн Ж. 590, 623, 805, 881, 1123
«Вокруг света за 80 дней» (1872) 590
«Двадцать тысяч лье под водой» (1869–70) 590
«Дети капитана Гранта» (1867–68) 590
«Таинственный остров» (1875) 590, 881
Вернадский В.И. 616
Вернер З. 900, 1084, 1085
«Атилла, король гуннов» (1808) 1084
«24 февраля» (1810) 1084, 1085
«Крест на Балтике» (1806) 1084
«Мартин Лютер, или Освящение силы» (1807) 1084
«Сыны долины» (1803) 1084
«Вернисаж» (1913) 1158
Верпланк Дж.К. 647
Вертинский А.Н. 184, 912, 1097, 1168
Вертов Д. 444
«Верующий христианин» (1725–97) 1129
Вертхаймер П. 575
Верфель Г. 1162
Верфель Ф. 586, 793, 794
«Не убийца, а убитый виновен» (1918) 794
«Один день из жизни абитуриента» (1911) 794
«Человек из зеркала» (1920) 586
Верхарн Э. 9, 575, 641, 733, 821, 981, 1118
«Зори» (1898) 1118
Верховский Н.П. 151
Верцман И.Е. 262
Верье П. 210
Веселова Н.А. 853
Веселовская М. 575
Веселовский Александр Н. 68, 87, 99, 100, 107, 124, 260, 264, 276, 324, 325, 329, 333, 425, 434, 450, 464, 465, 480, 483, 533, 542, 543, 566, 594, 647, 696, 789, 792, 797–799, 988, 990, 993, 1022, 1024, 1045, 1048, 1050, 1062, 1069–1071, 1236, 1238
«В.А.Жуковский. Поэзия чувств и «сердечного воображения» (1904) 799
«Из истории романа и повести» (1866–88) 543
«Историческая поэтика» (1940) 480, 543, 990
«О методах и задачах истории литературы как науки» (1870) 1024
«Опыты по истории развития христианской легенды» (1875–77) 543
«Поэтика сюжетов» (1897–1906) 100, 594
«Разыскания в области русского духовного стиха» (1880–91) 543
«Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872) 543
«Три главы из исторической поэтики» (1899) 988
«Южнорусские былины» (1884) 329
Веселовский Алексей Н. 333, 1024
«Западные влияния в новой русской литературе» (1883) 1024
Веселовский Ю.Н. 647
Веселый А. 176, 416, 576, 691, 734, 735, 929
«Россия — кровью умытая» (1929) 735
Веснин А.А. 444
Веснин В.А. 444
Веснин Л.А. 444
Веспуччи А. 840
Вестерхоф Г. 242
Ветхий Завет (12–2 вв. до н.э) 44, 46, 120, 124, 177, 213, 254, 258, 263, 289, 305, 345, 368, 429, 483, 712, 726, 736, 896, 958
«Вечеря Киприана» (5–7 вв.) 958, 987
Вечорка Т. 1009
Вечтомов Н. 389
«Взял. Барабан футуристов» (1915) 1159
Вивас Э. 683
Вигилянский Е. 683
Вида Дж. 727
«Поэтика» (1527) 727
Видал Г. 33, 84, 130
«Город и колонна» (1950) 33
«1876» (1976) 84
«Уилливо» (1946) 130
Видеман Ф.И. 903
«Видение Григория о хождении Феодоры по мукам» (11 в.) 124
«Видение Тнугдала» (12 в.) 214
Виднэс М.Б. 956
Виельгорский М.Ю. 513
Визбор Ю.И. 742
Вийон Ф. 21, 69, 115, 302, 820, 1125, 1188
Вико Дж. 150, 175, 330, 468, 789
«Основания новой науки об общей природе наций, благодаря которым обнаруживаются также новые основания естественного права народов» (1725) 150, 175, 330
«Виксид» («Скиталец», 7 в.) 998
Виктор Я. 1193
Викторович В. 594
Виланд К.М. 148, 199, 514, 824, 844, 886
«Агатон» (1766) 148, 199
Вилани Дж., Вилани М., Вилани Ф. 328
«История Флоренции» (14 в.) 328
Вилле Б. 995

Вильде Б.В. (Дикой) 417, 681, 255
Вильдельбанд В. 1183
Вильдрак Ш. 9
Вилье де Лиль-Адан Ф.О.М. 206, 819, 981, 982
«Аксель» (опубл. 1885–87) 981
Вилькен Э.П. 956
Вильмен А.Ф. 77
Вильперт Г.фон. 1001
Вильсон В. 83
«Новая свобода» (1913) 83
Вильсон Дж. 686
Вильчек Л.Ш. 220
Вильчинский В.Г. 590
Вильямедьяна Х. 183
Вимпфелинг Я. 1227
«Элеганция старших» (1513) 1227
Винбарг Л. 150, 577, 578
«Гёте и мировая литература» (1835) 150
«К новейшей литературе» (1835) 150
«Эстетические походы» (1835) 577
Виндельбанд В. 1072
Винер О. 116
Винкельман И.И. 27, 113, 507, 534, 731
«История искусства древности» (1763) 113, 731
Винклер Й. 241, 667
Винницкий С. 335
Виноградов А.Г. 239
Виноградов В.В. 189, 230, 475, 482, 507, 619, 621, 630, 695, 696, 751, 755, 781, 792, 793, 861, 989, 1031, 1149, 1150, 1177, 1239, 1263
Виноградов Г.С. 223, 224
Виноградов И.А. 605, 857, 1068
Виноградов И.И. 1148
Виноградова Л.Н. 676
Винокур Г.О. 92, 111, 444, 472, 475, 507, 592, 593, 696, 704, 928, 1031, 1149, 1257–1261, 1263
«Маяковский — новатор языка» (1943) 1260, 1261
«Понятие поэтического языка» (1947) 1257, 1258
«Чем должна быть научная поэтика» (1920) 472
Винокур Т.Г. 225, 230
Винокуров Е.М. 1166
«Характеры» (1965) 1166
Винольд Г. 1043
Винтероштеттен У.фон 437
Винцент (из Бове) 283
«Зерцало истории» (13 в.) 283
«Зерцало природы» (13 в.) 283
«Зерцало учености» (13 в.) 283
Виньи А.В.де 66, 77, 185, 216, 217, 504, 551, 891, 895, 900, 901, 959, 1082
«Елеонская гора» (1843) 901
«Падший ангел» (1824) 216
«Элоа» (1824) 217, 900
Вио Т.де 73, 445
Випо 224
Виппер Б.Р. 71
«Искусство XVII века и проблема стиля барокко» (1966) 71
Виппер Ю.Б. 73, 364, 366, 748
«О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур» (1969) 364
Вирмо А. 1053
Вирмо О. 1053
Висенте Ж. 64
Висковатый И.М. 46
Висконти Л. 639
Вислицкий А. 112
Виснапуу Л. 1255
Висс И.Р. 881
«Швейцарский Робинзон» (1812) 881
Вистенгоф П. 1141
«Очерки московской жизни» (1842) 1141
Витгенштейн Л. 116, 579, 580, 767, 815
«Логико-философский трактат» (1921) 579
Витрак Р. 196, 1053
«Тайны любви» (1923) 1053
Виттиг М. 1134
Витторини Э. 639
Витрувий 101
«Ежели ты селянин...» (1 в. до н.э. — 1 в. н.э.) 101
Вишвантха 932, 933
Вишневский В.В. 247, 486, 854, 870, 1013, 1083, 1088
«Оптимистическая трагедия» (1933) 1083, 1088
Владимир, кн. 106, 107
Владимир Мономах 105, 230, 630, 775, 808, 829, 838
«Поучение» (12 в.) 230, 775, 808, 829, 838
Владимир Святославович 105, 440
Владимиров В.В. 54
Владимиров П.В. 46
Владимирцов Б.Я. 585
Владимов Г.Н. 909
Владиславлев И.В. 85, 631
«Систематический указатель литературы за ... год» (1912–15) 631
«Что читать?» (1911–17) 85
Власенко Т.Л. 321
Власов-Окский Н. 821
Власова Л.И. 838
Во А. 1248
«Сдержанность в литературе» (1894) 1248
Во И. 344
Вовенгарг Л.К.де 64, 587
«Максимы» (1746) 587
Вогак К.А. 463
«Воспоминания о встречах с Блоком и Гумилевым» (1930) 463
Водолазкин Е.Г. 1173
Воеводский Л.Ф. 99
Воейков А.Ф. 55, 249, 924, 925
Вознесенская Т.И. 524
Вознесенский А.А. 439, 733, 755, 1004, 1140, 1213
«Изопы» (1970) 1140
«Тень звука» (1970) 1140
«Война мышей и лягушек» (6–5 вв. до н.э.) 267, 314, 721, 781, 940, 1237
Воинов И.В. 418, 681
«Чаша ярости» (1938) 418
Воинов О. 1017, 1057
Войнович В.Н. 39, 909
«Москва 2042» (1986) 39
Войскунский Е.Л. 624
Войцеховский С.Л. 460, 1017
Волгина Е.И. 149
Волжанин О.А. 463
Волин А. 692
Волин М. 1207, 1208
Волков А.Г. 140
Волков А.Р. 882
Волков Б.Н. 461

«В пыли чужих дорог» (1934) 461
«В стране золотых Будд» (1920-е — 30-е) 461
Волков И.Ф. 470, 471, 536, 606, 863, 1165
Волков П.Н. 281, 704, 705, 1186
Волков Ф.Г. 198
Волкова З.Н. 265, 266
Волкова М.В. 418
Волкович-Вель А.Н. 905
Волковыский Н.М. 238
Волконская З.Н. 924, 925
Волконский М.Н. 109
«Вампука, невеста африканская» (1908) 109
Воловик Л. 1196
Володин А.М. 248, 249, 524
Волошин М.А. 116, 120, 187, 253, 512, 559, 648, 688, 928, 970, 1097
«Она» (1909) 120
«Святой Серафим» (1929) 253
Волошинов В.Н. 28, 311, 1205
«Марксизм и философия языка» (1929) 28
«Слово в жизни и слово в поэзии» (1926) 1205
Волынский А.Л. 237, 238, 701, 884
Вольгемут И.Н. 514
Вольгемут О. 241
Волькенштейн В.М. 248, 648, 1128
Волькенштейн О.фон 729
Вольман Ж. 442
Вольней К.Ф. 825
Вольпе Г. 508
Вольская Н.Б. 463
Вольский В. 111
«Галька» (1845) 111
«Отец Гилярий» (1843) 111
Вольтер 15–17, 31, 35, 91, 126, 150, 153, 158, 262, 316, 328, 353, 434, 504, 514, 561, 680, 685, 714, 715, 721, 737, 752, 763, 782, 812, 824, 825, 827, 838, 852, 853, 886, 916, 918, 948, 1011, 1021, 1082, 1088, 1121, 1210, 1232–1234, 1245, 1247
«Альзира, или Американцы» (1736) 1082
«Век Людовика XIV» (изд. 1751) 328, 353
«Вкус» (1764) 126
«Гебра, или Нетерпимость» (1769) 1088
«Генриада» (1728) 782
«Задиг, или Судьба» (1748) 153
«Заира» (1732) 1082
«История Карла XII» (1731) 91
«Кандид, или Оптимизм» (1759) 15, 825, 852, 948
«Микромегас» (1752) 948, 1121
«Орлеанская девственница» (1735) 721, 782, 853, 1210, 1245
«Простодушный» (1767) 262
«Рассуждение о древней и новой трагедии» (1748) 1082
«Русский в Париже» (1760) 715
«Трактат о веротерпимости» (1763) 714
«Фанатазм, или Пророк Магомет» (1742) 1082
«Философский словарь» (1764–69) 126
«Храм вкуса» (1731) 812
«Эдип» (1718) 824, 1082
Вольф Г. 1211
Вольф Е. 995
Вольф К. 149
Вольф Ф. 423
Вольф Фр. Август 1064
Вольфрам фон Эшенбах В.фон 59, 427, 889
«Парцифаль» (1198–1210) 59, 889
Вольцоген Г.П.фон 435
Воман Г. 191
Вомперский В.Л. 2096
Вондел Й.ван ден 215, 521
«Люцифер» (пост. 1654) 215, 521
Воннегут К. 84, 1199
«Завтрак для чемпионов» (1973) 84
«Вопросы Иоанна Богослова о живых и мертвых» (1 в.) 45
Вордсворт У. 168, 292, 409, 497, 559, 606, 686, 687, 783, 784, 894–897, 899–901, 923, 1008, 1093
«Лирические баллады» (1798, с С.Колриджом) 497, 686, 687, 783, 894, 899
«Ода: Знамения бессмертия» (1802–04) 901
«Прелюдия, или Развитие сознания поэта» (1805) 896, 897, 899, 900
Воровский В.В. 208, 507
«Базаров и Санин» (1909) 507
«Леонид Андреев» (1910) 507
«Максим Горький» (1910) 507
«О буржуазности модернистов» (1908) 507
Воронский А.К. 110, 412, 415, 416, 422, 444, 734, 735, 834, 854, 929
«Искусство видеть мир» (1928) 734
«Искусство как познание жизни и современность» (1923) 734
«На перевале» (1923) 734
«Прозаики и поэты «Кузницы» (1923) 412
Воронцов М.С. 924
Воронцов Р.И. 513
Воропаев В.А. 256
Воротынский Д.И. 418
Воррингер В.641
«Абстракция и переживание» (1908) 641
Востоков А.Х. 140, 789, 903, 924, 1035, 1064
Вотс Г. 565
Воэн Г. 531
Враз С. 292
Врангель Ф.П. 912
Врубель М.А. 206, 237, 1222
Всеволжский Н.В. 282
Всеволод Ярославич, кн. 630
«Всегдатай!» (1913) 1158
«Всеобщая история, обработанная «Сатириконом» (1911) 338
«Всеобщий романсеро» (1600–05) 893
«Всеобщий романсеро гражданской войны» (1937) 893
«Встреча фьюджитивистов. Беседы в Вандербилде» (1959) 1161
«Всякий человек» (1495) 587
«Второй сборник Центрифуги» (1916) 1158
Вуатюр В.де 802
Вудворт Б. 84
«Вся президентская рать» (1974, с К.Бернстайном) 84
Вук Г. 83, 84, 590
«Война и память» (1978) 84
«Восстание на «Кейне» (1951) 590
«Марджори Морнингстар» (1955) 83
Вулис А. 223
Вулф В. 37, 48, 94, 95, 301, 489, 569, 590, 632, 657, 774, 1177
«Волны» (1931) 774
«К маяку» (1927) 301
«Между актами» (1941) 774
«Миссис Дэллоуэй» (1925) 744
Вулф Л. 94
Вульф Том 84, 436, 500, 663

«Антология нового журнализма» (1973) 500
«Костры тщеславия» (1988) 84
«Электропрохладительное кислотное тесто» (1968) 663
Вульф Томас 83, 865
«О Времени и о Реке» (1935) 83
Вундт В. 481, 836
Выгодский Д. 705
Выготский Л.С. 265, 310, 311, 342, 482, 483, 806, 1062, 1063, 1177
«Психология искусства» (1925) 342
Вырубова А.А. 525
Высоцкий В.С. 742, 1217
Выспяньский С. 579, 618, 641, 982
Вышеславцев Б.П. 1006
Вьету Ж. 1043
Вяземский П.А. 55, 67, 91, 253, 302, 332, 554, 605, 742, 896, 900, 924, 926, 927
«Крещение» (1864) 253
«Море» (1826) 900
«Письма и записки Оммер де Гелль» (изд. 1833) 554
«Тоска» (1831) 896
«Тройка мчится, тройка скачет...» (1834) 742
«Фон-Визин» (1830) 91, 605
Вяльцева А.Д. 184

Г.А. см. Адонц Г.
Габори Ж. 1127
«Стихи для одиноких дам» (1922) 1127
Габорио Э. 222
Габрилович Е.И. 391, 1225
Габышев О. 1142
Гавел В. 11
Гавранек Б. 475
Гавриил Бужинский 823
Гаген-Торн Н.И. 139
Гадамер Х.Г. 171, 172, 174, 228, 286, 287, 305, 306, 528
«Истина и метод. Основные черты философской герменевтики» (1960) 171
Газданов Г.И. 78, 313, 410, 681, 911, 1006
«Вечер у Клэр» (1930) 78
«Возвращение Будды» (1949–50) 313
«История одного путешествия» (1938) 78
«Ночные дороги» (1952) 78
Газенклевер В. 601
«Мюнхгаузен» (1948) 601
«Газета ада» (19 в.) 258
«Газеты первых лет советской власти. 1917–1922» (1990) 86
Гай Л. 292
Гайдар А.П. 806
Гайдебуров П.П. 512
Гайденко П.П. 258, 317
Гайм Р. 566
Гайдн Ф.Й. 235
Гайсин Б. 443
Гайслер К. 242
Гайяр А. 1126
Галанин Д.Д. 869
Галанов Б. 621, 733, 762
Галахов А.Д. 333, 904
«История русской словесности, древней и новой» (1863–75) 904
Гален 736
Галилей Г. 57, 80
Галин А.М. 248
Галинская И.Л. 633, 771, 1046, 1063
Галицкий Р.М. 775
Галич А.А. 742, 909, 1217
Галлер А.фон 170, 288, 799
«Альпы» (1732) 170
Галчиньский К.И. 348, 1155
Гальдос П. 892
«Национальные эпизоды» (1873–1912) 892
Гальковский Н. 905
Гальперин А.Л. 462
Гальский В.Л. 460
Гальфрид Монмаутский 59, 1170
«История бриттов» (1132–37) 1170
«История королей Британии» (ок. 1137) 59
Гальцева Р.А. 1118
Гама Васко да 589, 840, 841
Гаманн И.Г. 103, 104, 163, 164, 798, 799, 894, 917, 1257
Гамзатов Р. 819
«Мой Дагестан» (1967–71) 819
Гамильтон Э. 623
Гамсун К. 616, 641, 646, 651, 891, 980, 981, 1086
«Голод» (1890) 646, 981
«Пан» (1894) 981
Ган А. 392
Гангхофер Л. 457, 865
Ганди М. 616
Ганзен А.В. 238, 905
Ганзен П.Г. 905
Ганин А.А. 294, 658, 659
«Певчий Брат, мы в дороге одни...» (1916) 659
«Гонимый совестью незримой...» (1917–18) 659
Ганин В.Н. 728
Ганн Т. 199, 200
Ганс Сакс 251–252, 493
«Пляска носов» (1550) 252
«Фюнзингенский конокрад и вороватые крестьяне» (1553) 252
«Школяр в раю» (1550) 252
Ганский Л.И. 681
Гансовский С.Ф. 624
Гантер Дж. 83
«Внутри России сегодня» (1958) 83
Гао Синдзян 651
Гараньер Ж. 517
Гарди Т. 200, 362, 616, 619, 864, 1238
Гардзонио С. 693
Гарднер Дж. 84
«Октябрьский свет» (1976) 84
Гарднер Э.С. 222
Гарен Э. 133, 136
Гарен де Монглан 265, 266
Гари Р. 553
Гарин-Михайловский Н.Г.
«Гимназисты» (1893) 1074
«Детство Темы» (1892) 1074
«Инженеры» (опубл. 1907) 1074
«Студенты» (1895) 1074
Гаркнесс М. 536, 860
Гарленд Г. 1248
Гарленд Х. 118, 498, 548, 612, 1091, 1156, 1248
«Главные проезжие дороги» (1891) 1156
«Крушение кумиров» (1894) 118, 498
Гарнетт Д. 95
Гарни Дж. 1193

Гарнье Р. 1086
Гароди Р. 332, 862
Гаррис Дж. 864
Гаррисон Г. 623
Гарсия Лорка Ф. 666, 820, 893, 1082, 1084, 1086
«Донья Росита» (1935) 1086
«Йерма» (1934) 1082
«Кровавая свадьба» (1933) 1082, 1084
«Схематический ноктюрн» (1924) 666
«Цыганский романсеро» (1928) 893
«Чудесная башмачница» (1930) 1086
Гарсиа Маркес Г. 60, 490, 571, 651, 704, 707, 849, 1124, 1172, 1174, 1177
«Сто лет одиночества» (1967) 490, 707, 849, 1174, 1177
Гарт Б. 857
Гартман Ауэ фон 59, 427
Гартман Д.А. 236
Гарфиас П. 1114
Гаршин В.М. 729, 928
Гас Брюле 1101
Гаскойн Дж. 510
«Королева мая» (1958) 510
Гаспаров Б.М. 437, 594, 1048
Гаспаров М.Л. 42, 109, 170, 179, 181, 439, 471, 639, 775, 814, 880, 903, 971, 986, 1038, 1048, 1059, 1191, 1192, 1221, 1222, 1263
Гастев А.К. 576, 821
«Поэзия рабочего удара» (1918) 821
Гатри А.Б. 1156
«Путь на Запад» (1949) 1156
Гатто А. 174
Гатцфельд Г. 71, 885, 886
Гаузнер Г.О. 391
Гауптман Г. 191, 247, 301, 616, 618, 641, 642, 643, 646, 650, 829, 881, 995, 1082, 1086
«И Пиппа пляшет» (1906) 641
«Остров великой магери» (1924) 881
«Перед восходом солнца» (1889) 618
«Потонувший колокол» (1896) 641
Гауф В. 459, 993, 1211
Гауэр Дж. 284
«Зерцало человеческое, или Зерцало размышляющего» (1377–79) 284
Гацак В.М. 107
Гачев Г.Д. 264, 470, 471, 883, 884, 988, 1148, 1238
«Содержательность литературных форм» (1964, с В.В.Кожиновым) 883
Гашек Я. 121, 495, 772, 852
«Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» (1921–23) 121, 495, 772, 852
Гашпар Э. 24
Гварини Дж.Б. 726, 1086
«Верный пастух» (1580–83) 726, 1086
«Компедиум о драматической поэзии» (1601) 1086
Гваттари Ф. 768, 770, 771
Гверацци Ф.Д. 66
Гвидо делле Колонне 989
Гвильем, герцог Аквитанский 1100
Гвиниселли Г. 666
Гвиччардини Ф. 328
Гвоздев А. 1227
Гебель И.П. 290
«Овсяный кисель» (1803) 290
Геббель Ф. 88
Гевара А.де 845
«Часы государевы, или Золотая книга об императоре Марке Аврелии» (1529) 845
Гегель Г.В.Ф. 150, 166, 175, 201, 207, 243, 248, 256, 257, 288, 289, 310, 317, 324, 331, 384, 385, 393, 424, 450, 453, 454, 468, 479, 507, 528, 603, 614, 670, 699, 700, 707, 731, 757, 779, 789, 793, 820, 882, 884, 890, 902, 977, 978, 1007, 1008, 1033, 1062, 1082, 1087, 1088, 1146, 1148, 1177, 1179, 1180, 1201, 1237
«Лекции по эстетике» (1838) 289, 789, 1062
«Манера, стиль и оригинальность» (опубл. 1832) 1033
«Феноменология духа» (1807) 820
«Эстетика» (опубл. 1832) 166, 385, 454, 468, 902, 1008
Геддес А. 494
Гедройц В.И. 28
Гедройц Сергей см. Гедройц В.И.
Гей Дж. 69, 169, 726, 727
«Городские эклоги» (1720) 726
«Опера Нищего» (1728) 69
«Пастушеская неделя» (1714) 726
«Полли» (1729) 69
«Сельские досуги» (171) 169
«Тривия, или Искусство ходить по улицам Лондона» (1716) 169
Гей Н.К. 1014
Гейбель Э. 602, 1101
Гейгер М. 1138
Гейден П.А. 631
Гейер Г. 186
Гейл Э.мл. 1197
Гейм Г. 643
Гейне Г. 67, 69, 182, 368, 421, 497, 514, 577, 589, 635, 643, 644, 692, 717, 742, 838, 841, 893, 900, 905, 936, 949, 1023, 1130, 1132, 1211, 1247, 1258
«Атта Тролль, или Сон в летнюю ночь» (1843) 1211
«Возвращение на родину» (1826) 900
«Германия. Зимняя сказка» (1844) 67
«Доктор Фауст...» (1847) 635
«Книга песен» (1827) 368, 497
«Лирическое интермеццо» (1823) 67
«Романсеро» (1851) 497, 893
«Романтика» (1820) 497
«Романтическая школа» (1835) 182, 577
«Северное море» (1825–26) 589
«Фауст» (1847) 1130
«Ein Fichtenbaum steht einsam...» (1823) 1258
Гейнзе В. 103, 104, 158, 159, 918
«Ардингелло и блаженные острова» (1787) 103
Гейтс Г.Л. 1197
Гекатей 326
Гёккинг Г. 158, 159
Геласий I 1182
Гелиогабал 206
Гелиодор 157, 595, 835, 1011
«Эфиопики» (3 в.) 157, 595, 835
Гелланик 326
Геллер Л. 39
Геллерт Х.Ф. 74, 98, 964
«История шведской графини фон Г.» (1747–48) 98
Геллий Авл 276, 352
«Аттические ночи» (ок. 200) 276
Гельвеций К.А. 126, 1232
«Об уме» (1757) 126
Гельгардт Р.Р. 230

Гёльдерин Ф. 178, 470, 580, 771, 897, 898, 900, 901
«Гимны идеалам человечества» (1790–93) 178, 771
«Гиперион» (1797–99) 897, 900, 901
«Смерть Эмпидокла» (1798–99) 900
Гельман А.И. 248
Гёльти Л. 918
Гельфанд М. 484, 854
Гемстергейс Ф. 798, 799, 894
«Oeuvres philosophiques» (1792) 799
Гендель Г.Ф. 638
Генис А. 1213
Геннади Г.Н. 35, 630
«Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII–XIX столетиях, и Список русских книг с 1725 по 1825 г.» (1876–1907) 630
Генри А. 445
Генриетта Английская 16
Генрисон Р. 409
Генрих Лев 633
Генрих III (Англия) 224
Генрих III (Франция) 378
Генрих IV 782, 1086, 1171
Генрих VIII 510
Гент Дж. 935
Георг V 167
Георге С. 258, 641, 981
Георгий, св. 484
Георгий Амартол 327, 712, 1172
Георгий Писида 1214
Георгий Хиробоск 789, 1099
«Об образех» (1073) 789, 1099
Гераклит 299, 556
Герасимов М.П. 421, 821, 929
«Станок» (1922) 421
Герасимов М.П. 648
Герасимова А. 684
Герасимович Л.К. 585
Герберт Э. 531
Герберт Дж. 531, 532
Гервег Г. 67, 150, 723
«Об ассоциациях писателей» (1840) 150
«Партия» (1842) 723
«Стихи живого человека» (1841) 67
Гервинус Г.Г. 331, 497
«История поэтической национальной литературы немцев» (1832–42) 479
Гердер И.Г. 103, 104, 113, 127, 149, 163, 164, 170, 199, 232, 288, 330, 428, 450, 465, 468, 478, 514, 562, 596, 703, 789, 798, 799, 844, 894, 917, 1023, 1062, 1247, 1257
«Идеи к философии истории человечества» (1784–91) 149, 330
«Критические леса» (1769) 127, 170, 428
«О критике, вкусе и гении» (1800) 164
«О немецком характере и искусстве» (1773, с И.В.Гёте) 103
«О новейшей немецкой литературе. Фрагменты» (1766–68) 1062
«Отрывок из переписки об Оссиане и песнях древних народов» (1773, с И.В.Гёте) 703
«Письма для поощрения гуманности» (1793–97) 113
«Феокрит и Геснер» (1767) 288
«Шекспир» (1773) 164, 478
Герлах Л. 1170
Герман Тулупов 269, 545
Германн Г. 87
«Бидермайер в зеркале своей эпохи» (1913) 87
Гермес Трисмегиста 556, 688
Гермоген, патр. 46
Гернсбек Х. 622, 623
Герод 1169
Геродот 326, 544, 840, 938
Геронд 1229
Геррада Ландсбергская 922
«Сад наслаждений» (12 в.) 922
Гёррес Й.фон 160, 565, 635
«Немецкие народные книги» (1807) 160
Геррик Р. 793
Герстенберг Г.В.фон 103
Гертнер К.Х. 97, 98
Гертц (Хертц) В. 602
Герцен А.И. 17, 235, 274–276, 451, 485, 524, 541, 620, 810, 815, 858, 882, 925, 926, 954, 996, 1142, 1234, 1247
«Былое и думы» (1855–68) 17, 235, 275, 524, 882, 925
«Кто виноват?» (1845–46) 485, 620, 810
«Письма из Франции и Италии» (1847–52) 1234
«Письмо из Avenue Marigny» (1847) 275
«С того берега» (1847–50) 451, 1247
«Сорока-воровка» (1848) 275
Герцог Р. 457
Герцог Ю. 661
Герцык Е. 77
Гершвин Дж. 96
Гершельман К.К. 466, 864
Гершензон М.О. 282, 591
Гесиод 101, 168, 230, 781, 906, 936, 940
«Происхождение богов» (8 в. до н.э.) 906
«Труды и дни» (8 в. до н.э.) 168, 230, 906, 936, 940
Геснер К. 85, 540
«Всеобщая библиотека» (1545–55) 85
Геснер С. 288, 290, 728, 799
«Идилии» (1756) 288, 728
Гесс Г.И. 926
Гесса Э. 1246
Гессе Г. 60, 207, 529, 571, 612, 643, 651, 707, 838, 849, 982, 1206
«Игра в бисер» (1943) 529, 849
«Степной волк» (1927) 207, 707, 982, 1206
Гессен И.В. 913, 1015
Гёте И.В. 15, 47, 64, 66, 67, 69, 79, 86, 96, 103, 104, 112, 113, 119–122, 141, 148–151, 155, 157, 160, 162, 164, 166, 178, 180, 181, 189, 199, 216, 230–233, 245, 248, 258, 263, 265, 273, 277, 288, 323, 331, 341, 342, 364, 366, 420, 421, 465, 506, 514, 522, 524, 535, 538, 544, 551, 559, 561, 577, 578, 586, 596, 598, 599, 603, 605, 614, 615, 634, 635, 638, 642, 643, 691, 703, 717, 740, 747, 775, 789, 799, 804, 812, 813, 820, 824, 825, 841, 844, 866, 884, 886, 887, 890, 891, 898, 905, 918, 964, 977, 986, 1001, 1023, 1033, 1092, 1093, 1095, 1117, 1123, 1128, 1130, 1131, 1176, 1179, 1181, 1228, 1233, 1234, 1240
«Бог и баядерка» (1797) 181
«Венецианские эпиграммы» (1796) 113, 804, 1233
«Винкельман и его век» (1805) 113
«Ганимед» (опубл. 1789) 178
«Герман и Доротея» (1797) 113, 160, 288
«Гёц фон Берлихинген с железной рукой» (1773) 104, 1095
«Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–29) 15, 148, 231, 599
«Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–96) 15, 148, 231, 538, 599, 812, 898
«Жалоба пастуха» (1802) 263

«Западно-восточный диван» (1819) 230, 717
«Зезенгеймские песни» (1771) 104
«Избирательное сродство» (1809) 599
«Изречения в рифмах» (1814) 164
«Итальянское путешествие» (1816–29) 841
«Ифигения в Тавриде» (1787) 824
«Кладоискатель» (1797) 181
«Коринфская невеста» (1797) 181
«Ксении» (1797, с Ф.Шиллером, 1797) 113
«Лесной царь» (1782) 180, 740
«Максимы и рефлексии» (1797) 812
«Ночная песнь странника» (1780) 740
«О немецком характере и искусстве» (1773, с И.Г.Гердером) 103
«Отрывок из переписки об Оссиане и песнях древних народов» (1773, И.Г.Гердером) 703
«Паж и дочка мельника» (1797) 181
«Песнь Магомета» (1774) 178
«Песнь странника в бурю» (1771–72) 162, 887
«Поэзия и правда из моей жизни» (1811–33) 166, 199, 524
«Примечания к «Поэтике» Аристотеля» (1827) 341
«Прозерпина» (1778) 522, 586
«Прометей» (1774) 178
«Простое подражание природе, манера, стиль» (1789) 544
«Раскаяние дочери мельника» (1797) 181
«Рейнике-Лис» (1793) 113, 634
«Римские элегии» (1790) 113, 804, 1228
«Сатир и обожествленный леший» (1773) 1128
«Смирные ксении» (1827) 421
«Стелла» (1775) 104
«Страдания молодого Вертера» (1774) 104, 141, 233, 551, 703, 824, 918, 964, 1234
«Театральное призвание Вильгельма Мейстера» (1777–85) 148, 599
«Торквато Тассо» (1790) 164
«Ты знаешь край...» (1784) 740
«Ученик чародея» (1798) 181
«Фауст» (1808–31) 67, 119, 121, 122, 155, 216, 245, 248, 273, 559, 635, 691, 825, 905, 918, 1117, 1123, 1130, 1176
«Фауст» (Пра-Фауст», 1773–75) 866
«Фастнахтшпиль пастора Брея» (1774) 1128
«Фульский король» (1774) 180
«Шекспир и несть ему конца» (1813–16) 121
«Юноша и мельничный ручей» (1797) 181
«Эпилог к «Колоколу» Шиллера» (1805) 113
«Гётевский ежегодник» 86
Гетнер Г. 331, 508
Геттнер Г. 424
Гёцц И.Н. 158, 727, 886
Гиббон Э. 637
Гибсон У.У. 167, 623
Гизель И. 1173
«Синопсис» (1674) 1173
Гизо Ф. 329, 424
Гийе П.дю 438, 439
«Рифмы» (1545) 449
Гийом Л. 907
«Дорога» (1942) 907
Гийом Нормандский (Ле Клерк) 81
Гийомен Г. 296
Гилберт С. 1135
Гиленсон Б.А. 96, 368, 1092
Гиллельсон М.И. 55
Гиль Р. 621, 979
«О научной поэзии» (1909) 621
«Трактат о слове» (1886) 621, 979
Гильен К. 1042
Гильом де Лоррис 27, 125, 1121
«Роман о Розе» (13 в., с Ж.де Мёна) 27, 125, 1121
Гильом Оранжский 265, 266
Гильфердинк А.Ф 105, 107
Гильчер М.Э. 462, 463
Гиляров А.Н. 905
«Предсмертные мысли XIX века во Франции» (1901) 905
Гиляровский В.А. 708, 871
«Гимны Орфея к Мусею» (2–4 вв.) 702
Гин Я.И. 1263
Гингер А.С. 159, 410, 681, 711, 718, 1150, 1151, 1196
«Свора верных» (1922) 711
Гингрич Н. 34
Гиндин С.И. 1038, 1064
Гинзбург Л.Я. 177, 440, 452, 520, 755, 835, 1165, 1235
Гинсберг А. 34, 92, 446
Гиннес 82
«Книга рекордов Гиннеса» (1955) 82
Гинс Г.К. 678
Гинцбург Н. 40
Гиппий 1010
Гиппиус В.В. 99, 1186
Гиппиус З.Н. 76, 92, 206, 217, 283, 284, 549, 550, 681, 691, 737; 738, 838, 867, 868, 909, 910–913, 915, 928, 1016, 1057, 1112, 1150
«Веселье» (1917) 909
«Гризельда» (1895) 217
«Дмитрий Мережковский» (1945) 92, 867
«Живые лица» (1925) 283
«Зеркало: Вторая книга рассказов» (1898) 284
«Стихотворный вечер в «Зеленой лампе» (1927) 738
«Черная книжка» (1919) 1112
«Черные тетради» (1917–19) 909
Гиппиус-Мережковская З.Н. см. Гиппиус З.Н.
Гиппократ 43, 554
Гиппонакт 940, 1169
Гирин Ю.Н. 573
Гиро А. 959
Гирц К. 483
Гиршман М.М. 227, 452, 814, 1181, 1182
Гиссинг Дж. 612
Гитлер А. 95, 906, 1016
Гладилин А.Т 39
«Французская Советская Социалистическая республика» (1987) 39
Гладков Ф.В. 421, 422, 486, 1013
«Цемент» (1925) 422
Гладкова О.В. 822
Гладкова Т.Л. 915
Гладстон У. 698
Глазков Н.И. 512, 929
Глазгоу Э. 83
«Родины» (1904) 83
Глазунов И.И. 85
Гласс Ф. 546
Глеб, кн. 19, 43, 268, 440, 484, 509
Глебова-Судейкина О.А. 805
Глез А. 194
Глейм И.В.Л. 31, 158, 159, 199, 727, 886
«Опыт шуточных песен» (1746) 158

Глинка Г. 735
Глинка М.И. 48, 893, 926
Глинка Ф.Н. 139, 179, 202, 203, 253, 282, 290, 513, 514, 538, 830, 896
«Болезнь Милавы» (1823) 290
«Две дороги» (1880) 203
«Искание Бога» (1830) 253
«Призвание Исайи» (1822) 253
«Славянская эклога» (1823) 290
Глуховский Б. 242
Глушков Н.И. 709
Гнедич Н.И. 80, 139, 140, 282, 290, 514, 762, 924
«Рыбаки» (1822) 290
Гнедов В.И. 277, 278, 546, 547, 580, 1158
«Глас о согласе и злогласе» (1914) 277
«Поэма конца» (1913) 278, 546, 547, 580
Гоббс Т. 385, 706
«Левиафан» (1651) 706
Говард Р. 1162, 1164
Гоголь Н.В. 15–18, 28, 49, 96, 97, 105, 121, 153–155, 179, 189, 220, 228, 234, 244, 247, 250, 254, 271, 274–276, 289, 291, 305, 319, 320, 323, 334, 336, 338, 371, 372, 377, 381, 388, 415, 452, 480, 495, 500, 501, 523, 526, 527, 559, 568, 594, 598, 620, 621, 644, 669, 676, 690, 694, 715, 722, 731, 740, 741, 752, 761, 762, 780, 783, 789, 796–798, 813, 833, 836, 839, 841, 849, 861, 866, 877, 891, 896, 897, 904, 926, 927, 937, 953, 954, 957, 989, 1033, 1049, 1054, 1055, 1116, 1120, 1123, 1149, 1163, 1166, 1174, 1183, 1184, 1206, 1210, 1211, 1223, 1234, 1236, 1238, 1244, 1250, 1251, 1254, 1261
«Авторская исповедь» (1847) 16, 320
«Арабески» (1835) 49
«В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1846) 953
«Вечер накануне Ивана Купалы» (1830) 849
«Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–32) 676, 954, 1254
«Вий» (1835) 833, 1123
«Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) 16, 320, 1234
«Записки сумасшедшего» (1835) 234, 276, 291, 320
«Женитьба» (1842) 762
«Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (1832) 1054
«Мертвые души» (1842) 18, 121, 153, 179, 271, 274, 275, 305, 338, 388, 452, 526, 527, 594, 621, 690, 731, 798, 841, 866, 954, 1033, 1049, 1166, 1206, 1236, 1238
«Миргород» (1835) 954
«Невский проспект» (1835) 598, 1123
«Нос» (1836) 220, 559. 954, 1054, 1055, 1120, 1123, 1244
«Ночь перед Рождеством» (1832) 228
«Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1834) 839
«Портрет» (1835, 1842) 866, 1123
«Ревизор» (1836) 121, 244, 274, 336, 377, 381, 495, 954, 1116
«Старосветские помещики» (1835) 289, 1184
«Страшная месть» (1832) 833, 1123
«Тарас Бульба» (1835) 250, 752, 833, 866, 1174, 1261
«Театральный разъезд после представления новой комедии» (1842) 1206
«Учебная книга словесности для русского юношества» (1844–45) 289
«Шинель» (1842) 495, 989, 1149
Гоготишвили Л.А. 227
Годвин У. 323, 838, 917
«Политическая справедливость» (1791) 917
Годунов Б. 23
Годунова К. 742
Гойер Л.В. 513
Гойя Ф. 338
Годье-Бржезка А. 146–148
Голд М. 499
«Идите влево» (1930) 499
Голдинг У. 590, 651, 882
«Две четверти румба» (1987) 590
«Огонь внизу» (1989) 590
«Повелитель мух» (1954) 882
«Ритуалы дальнего плавания (1986) 590
Голдсмит О. 288, 320, 323, 383, 495, 589, 637, 799, 886, 917, 963, 1166
«Векфилдский священник» (1766) 288, 495, 917, 963
«Гражданин мира, или Письма китайского философа» (1762) 320
«Она смиряется, чтобы победить» (1773) 383
«Опыт о театре, или Сравнение сентиментальной и веселой комедии» (1772) 383
Голенищев-Кутузов А.А. 320, 904, 1045
«Сочинения» (1894) 904
«Старые речи» (1879) 1045
Голенищев-Кутузов И.Н. 58, 73, 136, 159, 379, 459, 460, 506, 681, 737, 1006
Голенищев-Кутузов П.И. 80
Голицын Д.П. (Муравлин) 905
«У синя моря» (1898) 905
Голицын Л.М. 927
Голлербах Э.Ф. 117, 884
Голль И. 650
«Чаплиниада» (1923, пер.) 650
Головин К.Ф. 905
«Русский роман и русское общество» (1897) 905
Головина А.С. 681
Головиньский И. 743
Голодный М. 735, 929
Голохвастов Г. 418, 419, 759
«Жизнь и сны» (1944) 419
«Полусонеты» (1931) 759
Голсуорси Дж. 83, 651, 733, 891, 892
«Сага о Форсайтах» (1906–33) 892
«Голубиная книга» (13 в.) 259, 558
Голубков М.М. 1014
Голыгина К.И. 361
Гольбах П. 1232
Гольдман Л. 508, 1042
Гольдман П. 575
Гольдони К. 247, 276, 312, 377–379, 729, 737
«Деревенский философ» (1754) 729
«Комический театр» (1750) 378
«Мемуары» (1784–87) 276
«Самодуры» (1760) 377
«Слуга двух господ» (1745–53) 312, 377, 379
«Трактирщица» (1753) 377
Гольдштейн М.Л. 1016
Гомер 27, 40, 63, 64, 169, 171, 177, 180, 220, 288, 309, 314, 386, 419, 442, 476, 477, 530, 588, 594, 603, 694, 705, 742, 752, 755, 762, 774, 781, 782, 809, 813, 840, 885, 903, 938, 940, 994, 1020–1022, 1047, 1048, 1068, 1080, 1100, 1121, 1165, 1209, 1225, 1236, 1237, 1240, 1241
«Илиада» (8–7 до н.э.) 63, 169, 177, 220, 314, 476, 594, 705, 742, 762, 782, 809, 994, 1021, 1022, 1041, 1121, 1165, 1209, 1236, 1237, 1240

«Одиссея» (8–7 до н.э.) 63, 288, 309, 476, 588, 594, 705, 742, 755, 840, 1080, 1121, 1165, 1209
«Гомеровский глоссарий» 180
Гомес де ла Серна Г.Л. 1114
Гомес М.А.П. 34
«Анегдоты, или Достопамятнейшие исторические сокровенные деяния Оттоманского двора» (1787, пер с фр.) 34
Гомолицкий Л.Н. 239, 460, 995, 1017
Гомрингер Э. 378, 388, 443
Гонгора А. 396
Гонгора-и-Аготе Л.де 94, 182, 183, 744, 893
«Зовущих уст, которых слаще нет...» (17 в.) 94
«Ода на взятие Ларache» (1610) 182
«Одиночества» (1613) 183
«Пока руно твоих волос течет...» (17 в.) 94
«Полифем и Галатея» (1613) 183
Гонкур Э.де 300, 301, 351, 319, 320, 498, 519, 611, 612, 616, 641, 851, 979
«Дневник: Записки о литературной жизни» (опубл. 1956–58, с Ж.Гонкуром) 300, 301, 320, 519, 641
«Шери» (1884) 612
Гонкуры Э. и Ж.де 300, 301, 319, 320, 498, 519, 611, 616, 641, 851, 979
«Дневник: Записки о литературной жизни» (опубл. 1956–58) 300, 301, 320, 519, 641
«Жермини Ласерте» (1865) 498, 851
Гонсалвис ди Магальянс Д.Ж. 894
Гончаров Б.П. 1038, 1145
Гончаров И.А. 37, 108, 153, 179, 289, 309, 413, 590, 620, 709, 796, 810, 841, 1142, 1175, 1176, 1180, 1206
«Литературный вечер» (1880) 1206
«Мильон терзаний» (1872) 413
«Обломов» (1859) 108, 153, 179, 289, 309, 1176
«Обрыв» (1869) 37, 1206
«Обыкновенная история» (1847) 620, 810
«Фрегат «Паллада» (1855–57) 590, 709, 841
Гончарова Н.Н. см. Пушкина Н.Н.
Гончарова Н.С. 1009, 1157
Гоогштратен Я. 350
Горак И. 676, 677
Гораций 26, 39, 40, 109, 158, 162, 177, 183, 187, 280, 322, 365, 375, 477, 509, 637, 685, 763, 788, 789, 804, 904, 905, 922, 934, 935, 939, 942, 943, 948, 949, 952, 955, 1047, 1234, 1236
«Наука поэзии» (10-е до н.э.) 375, 447, 763, 788, 789
«Послания» (20–10-е до н.э.) 162
«Эподы» (41–30 до н.э.) 1263
Горбатов Б.А. 1077
Горбачев Г.Е. 484, 854
Горбов Д.А. 734, 735
«Поиски Галатеи» (1929) 734, 735
Горбунов А.Н. 261, 396, 532, 687
Горбунов И.Ф. 1254
Горгий 1010
Гордеев Б.П. 1158
Гордеев Д. 1009
Гордимер Н. 651
Гордон М. 549
«Люди и ангелы» (1985) 549
«Незаметный человек» (1995) 549
«Общество женщин» (1981) 549
«Последний долг» (1978) 549
Горегляд В.Н. 1274
Горелов А. 484
Горенштейн Ф.Н. 909
Горин Г.И. 601
«Тот самый Мюнхгаузен» (1986, «Самый правдивый», пост. 1976) 601
Горлин М.Г. 681
Горнунг Б.В. 592
Горнфельд А.Г. 790, 836, 937, 1062, 1140
«Сатира» (1900) 937
Горный С. 117
Городецкая Н.Д. 1006, 1017
Городецкий С.М. 20–22, 76, 99, 152, 238, 348, 455, 501, 734, 928, 1185, 1186, 1189
«Некоторые течения в современной русской литературе» (1913) 21, 501
Городницкий А. 742
Горский И.К. 1024
Горчак С. 923
Горчаков Д.П. 80
Горький М. 15–17, 85, 91, 149, 151, 153, 156, 176, 208, 231, 237, 238, 243–245, 247, 299, 309, 320, 352, 386, 410, 415, 455, 458, 463, 466, 486, 501, 507, 524, 538, 539, 618, 619, 651, 679, 708, 714, 752, 753, 778, 830, 854, 855, 860, 871, 906, 909, 912, 915, 916, 972, 1011–1013, 1024, 1033, 1049, 1065, 1098, 1157, 1177, 1184, 1217, 1233, 1238, 1241, 1257
«Беседы о ремесле» (1930) 1217
«В людях» (1916) 16
«Васса Железнова» (1910) 906
«Враги» (1906) 1011
«Город желтого дьявола» (1906) 714
«Детство» (1913–14) 16
«Жизнь Клима Самгина» (1927–36) 386, 752, 753, 1033, 1177, 1238, 1241
«Исповедь» (1908) 299, 320
«Мать» (1906–07) 231, 1011
«Мещане» (1902) 906
«Мои университеты» (1923) 16
«На дне» (1902) 618
«Несвоевременные мысли» (1918) 909
«Поль Верлен и декаденты» (1896) 208
«Старуха Изергиль» (1895) 1049
Горянский В.И. 78, 954
«Панфандр и Глафира» (1956) 78
Горячкина М. 607
Гославский М. 1113
«Госплан литературы» (1925) 391
«Господа говорят...» (1794) 409
Госс Э. 1248
Гостовский И. 199
Готорн Н. 611, 834, 894, 1092, 1123, 1162
Готтифреди Б. 284
«Зерцало любви» (16 в.) 284
Готфрид Витербергский 284
«Зерцало царей» (1185) 284
Готфрид Страсбургский 427
Готхельф И. 87, 89
Готше О. 423
Готшед И.Х. 97, 143, 158, 258, 364, 606, 727, 846, 1094
«Благоразумные хулительницы» (1725–26) 846
«Опыт критической поэтики для немцев» (1730) 143
«Теоретическая поэтика» (1730) 1094
Готье Т. 21, 205, 629, 720, 959, 960, 1249
«Мадемуазель де Мопен» (1835–36) 318, 1204, 1247
«Эмали и камеи» (1852) 430, 721
Гофман В. 755, 1263
Гофман М. 646, 911

«Русская литература в эмиграции» (1975) 911
Гофман Э.Т.А. 155, 185, 189, 240, 338, 388, 459, 559, 631, 666, 794, 857, 897, 899, 900, 936, 937, 949, 964, 993, 1120, 1123, 1210
«Выбор невесты» (1819) 1123
«Дон Жуан» (1813) 240
«Житейские воззрения кота Мурра» (1820–22) 388, 899
«Золотой горшок» (1814) 1123
«Крошка Цахес по прозванию Циннобер» (1819) 949
«Ночные повести» (1817) 666
«Песочный человек» (1817) 189, 1120
«Повелитель блох» (1822) 1123
«Принцесса Брамбилла: Каприччио в духе Калло» (1820) 338, 1123
«Серапионовы братья» (1819–21) 899, 964
«Щелкунчик и Мышиный король» (1816) 1123
«Элексир дьявола» (1815–16) 900, 1123
Гофмансвальдау Х.Г.фон 157, 973
Гофмансталь Г.фон 301, 575, 580, 641, 980, 982, 985, 1082, 1086
«Женщина в окне» (1897) 641
«Глупец и смерть» (1893) 641
«Оноре де Бальзак» (1912) 985
«Поэт и наше время» (1907) 985
«Поэзия и жизнь» (1896) 985
«Смерть Тициана» (1892) 641
Гоццано Г. 1046
«Путь изгнания» (1907) 1046
Гоцци К. 249, 379, 381, 851, 1047
«Ворон» (1761) 379
«Женщина, истинно любящая» (1771) 381
«Король-Олень» (1762) 851
«Любовное зелье» (1776) 381
«Любовь к трем апельсинам» (1761) 379
«Турандот, или Противоядие» (1762) 249, 379
«Принцесса-философ» (1772) 381
Гошило Е. 161
Гошкевич О.А. 903
Гощиньский С. 114, 1113
«Канёвский замок» (1828) 1113
Грааль-Арельский (Петров С.С.) 1158
Грабарь-Пассек М.Е. 101, 1235
Граббе Д.240
«Дон Жуан и Фауст» (1829) 240
Грабовский М. 743, 1113
«Гуляйпольская станица» (1841) 1113
«Колиивщина и степи» (1838) 1113
«Об украинской школе в поэзии» (1840) 1113
Гравина Дж.В. 56–58, 922
«Поэтический разум» (1708) 57
Градовский А.Д. 1000
Грак Ж. (Луи Пуарье) 1052, 1053
«В замке Арголь» (1938) 1053
Грамши А. 508
Гранин Г. 1207
Границкий А. 242
Грановский Т.Н. 121, 274–276, 926
Грас Брюле 1068
Грасиан-и-Моралес Б. 72, 73, 126, 142, 175, 390, 396, 496, 555, 558, 706, 845, 881
«Герой» (1637) 175
«Обиходный оракул, или Искусство быть благоразумным» (1647; «Придворный человек» — рус. пер. 1741) 126, 142, 845
«Критикон» (1651–57) 881
«Остромыслие, или Искусство изощренного ума» (1642) 73, 390, 396, 496, 555, 558, 706
Грасс Г. 191, 458, 651
«Встреча в Тельгте» (1979) 973
Граций О. 350
«Сетования темных людей» (1518) 350
Гребан А. 552
«Мистерия о страстях Господних» (15 в.) 552
Гребаны А. и С., бр. 97, 552
«Мистерии деяний апостолов» (1450) 97
Гребёнка Е.П. 250, 1141
«Петербургская сторона» (1845) 1141
«Чайковский» (1843) 250
Гребенщиков Г.Д. 461, 913, 914, 1017, 1206, 1207
«Чураевка» (1922) 1207
Гребенщиков И.С. 460, 661, 688
Гревс И.М. 238
Грегори И.А. 351
Грегори И.Г. 923
Грезин И. 631
«Алфавитный список русских захоронений на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа» (1995) 631
Грей З. 119, 1156
Грей Т. 351, 361, 362, 520, 784, 799, 963, 1228
«Поездка Одина» (1761) 351
«Роковые сестры» (1761) 351
«Элегия, написанная на сельском кладбище» (1751) 361, 520, 963
Грейвс Р. 167, 168, 532, 563–565
«Белая богиня» (1958) 564
Грейди С.Дж. 351
«История Ирландии» (1878–81) 351
Грейн Дж. 618
Грейсмас А.Ж. 232, 307, 610, 751, 1042, 1043
Грейф М. 602
Гренгор Водемон П. 78, 94, 115
«Блазон о еретиках» (1524) 94
«Игра о князе дураков и дурацкой матери» (1512) 78
Грессе Ж.В.Л. 158, 434, 886
«Вер-вер» (1734) 158
Гретри А. 436
Греч Н.И. 332, 514, 669
«Обозрение русской литературы» (1814) 669
Гржебин З.И. 912
Гриб В.Р. 324, 542
Грибоедов А.С. 18, 43, 139, 141, 203, 243, 247, 248, 372, 377, 413, 420, 495, 605, 679, 723, 810, 827, 861, 904, 906, 927, 952, 953, 1020, 1033, 1183, 1211, 1245, 1261
«Горе от ума» (1822–24) 18, 141, 243, 377, 413, 420, 495, 723, 810, 827, 1020, 1033, 1245, 1261
Григорий Богослов 45, 85, 483
Григорий Великий 123, 214, 215, 698, 729
«Диалоги» (5–6 вв.) 123
«Моралии» (5–6 вв.) 214, 215
«Римский патерик» («Собеседник», 5–6 вв.) 729
Григорий Назианзин 483, 520, 698, 730, 822
Григорий Нисский 730, 1213
Григорий Палама 556
Григорий I 730
Григорий XIII 508
Григорий Турский 123, 327, 430
«Хроника» (6 в.) 123
Григорков Ю.А. 956, 957
Григорович Вс. 368

Григорович Д.В. 275, 620
Григорьев А.А. 184, 235, 413, 513, 669, 670, 699, 700, 742, 776, 777, 927, 934, 935, 1008, 1252, 1258
«Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859) 935
«Две гитары, зазвенев...» (1857) 742
«Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858) 699
«Несколько слов о законах и терминах органической критики» (1856) 699
«О, говори хоть ты со мной...» (1857) 184
«О правде и искренности в искусстве» (1856) 699
«Парадоксы органической критики (Письма к Ф.М.Достоевскому)» (1864) 699
«Русская изящная литература в 1852 году» (1853) 669
Григорьев А.Д. 105, 330
Григорьев А.Л. 561, 565
Григорьев Б.Д. 805
Григорьев В.П. 1099, 1100, 1263
Григорьев К. 701
Григорьев М.С. 1148
Григорьев О. 512
Григорьев П.И. 129
«Дочь русского актера» (1844) 129
«Складчина на ложу в итальянскую оперу» (1843) 129
Григорьев П.Ф. 462
Григорьева Т.П. 471, 1274
Гризе Ф. 1078
Грильпарцер Ф. 87, 89, 421, 894, 900, 1085
«Праматерь» (1817) 1085
Гримм Г. 1078
Гримм Я. и В. 99, 160, 565, 993, 1123
«Детские и семейные сказки» (1812–14) 160, 1123
«Немецкие предания» (1816–18) 160, 1123
Гримм Я. 479, 560
Гриммельсхаузен Х.Я.К.фон 73, 148, 252, 881, 890, 948
«Симплициссимус (1669) 148, 252, 881, 890
Грин А. 15, 237, 806, 1124, 1163
Грин Г. 344, 571, 633, 1192
«Сила слова» (1940) 1192
Грин Ж. 345, 346
Грин М. 277
«Устами Буниных» (1977–82, ред.) 277
Грин Р. 261, 727, 1086, 1115
«Менафон» (1589) 727
Грин Х. 1231
Гринберг Л.А. 677
Гриневич Н.К. 460, 661
Гринцер П.А. 469, 471, 674, 920, 934
Грирсон Г.Г. 532
«Метафизическая лирика и стихотворения XVII века» (1921, сост.) 532
Грифиус А. 72, 361, 362, 521, 706, 745, 749, 973, 1081
«Мысли о кладбище и местах упокоения мертвых» (1656) 361, 706
«Папиниан» (1659) 72
Грифиус Х. (сын) 157, 438
«Поэтические леса» (1698) 438
Грифцов Б.А. 892
Грихин В.А. 270
Гриц Т. 517
Грица С.Й. 250
Гро Л.Г. 907
«Семь поэм на полях» (1942) 907
Гроза А. 1113
«Каневский пан староста» (1836) 1113
Гройс Б. 396, 1014
Гронский И.М. 854, 1012
Гронский П.П. 677, 908
Гросс Г. 195
Гроссе Л.В. 760, 1208
Гроссе Я. 602
Гроссман В.С. 708, 1013
Гроссман Л.П. 693, 701
«Вторник у Каролины Павловой» (1922) 693
Грот Е.П. 461
«Карнавал жизни» (1923) 461
Грот К.Я. 187, 333
«Пушкинский лицей» (1911) 187
Грот Я.К. 333, 927, 1231
«Сочинения Державина» (1864–83, издат.) 1231
Груздев И.А. 139, 282, 512, 964, 965
«Лицо и маска» (1922) 965
Грузинов И.В. 294–296, 348
«Избяная Русь» (1925) 296
«Имажинизма основное» (1921) 295
«Малиновая шаль» (1926) 296
«С.Есенин разговаривает о литературе и искусстве» (1927) 296
Грызлов А.А. см. Ачаир А.
Грэм Г. 445, 446
Грюн А. (Ауэршперг А.А.фон) 573, 673
«Прогулки весеннего поэта» (1831) 573
Грюн М.фон дер 241, 242
«Местами гололед» (1973) 242
«Светляки и пламя» (1963) 242
Губанов Л.Г. 1004
«Чу!» (1964) 1004
Губар С. 1135
Губер А. 978
Губер П.К. 238, 241
Губернатис А.де 566, 1001
«Словарь современных писателей» (1879) 1001
Гугнин А.А. 423, 491, 965
Гугон (Примас Орлеанский) 109
Гуд Т. 1193
Гудзий Н.К. 315, 1024
Гудиашвили Л. 1009, 1196
Гудленд Дж. 660
Гудошников Я.И. 742
Гуидобро В. 159
Гуковский Г.А. 333, 452, 530, 600, 792, 902, 1239
«Пушкин и русские романтики» (1946) 600
Гулак Н.И. 926
Гулранса 584
Гулыга А. 561
Гуль Р.Б. 78, 914, 915
«В рассеянии сущие» (1923) 78
«Я унес Россию» (1984–89) 915
Гульельми А. 192
«Группа 63. Критика и теория» (1976, с Р.Барилли) 192
Гумбольт В.фон 153, 287, 288, 603, 790, 844, 1257
«Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гёте» (1798) 288
«Язык и философия культуры» (1985) 153
Гумилев Л.Н. 1097
«Поиски вымышленного царства: Легенда о «государстве пресветера Иоанна» (1970) 1097

Гумилев Н.С. 20–22, 76, 92, 99, 159, 236–238, 241, 253, 281, 282, 461, 463, 501, 512, 513, 638, 645, 661, 688, 693, 704, 805, 928, 964, 966–970, 1054, 1185–1189, 1207
«Андрей Рублев» (1916) 253
«Дон Жуан в Египте» (1912) 241
«Заблудившийся трамвай» (1921) 1054
«Наследие символизма и акмеизм» (1913) 21, 501, 688
«Письма о русской поэзии» (1923) 1187, 1207
«Читатель» (опубл. 1923) 967
Гумилевский Л.Н. 648
Гуминский В.М. 841
Гунадхьи 674
«Великий сказ» (12 в.) 674
Гундольф Ф. 258, 641,
«Генрих фон Клейст» (1922) 258, 641
«Гёте» (1916) 258
«Романтики» (1930) 258, 641
«Стефан Георге» (1920) 258
«Шекспир и немецкий дух» (1911) 258
Гуно Ш. 629
Гурвич И.А. 515, 517
Гуревич А.Я. 124, 428, 807, 921, 1025, 1027, 1177
Гуревич С.М. 871
Гурилев А.Л. 184
Гурлитт К. 885
Гурович А.С. 1018
Гурмон Р.де 90, 301, 302, 415, 985, 986
«Диссоциация идей» (1900) 301
«Книга масок» (1896–98) 302, 985
«Культура идей» (1900) 985
«Литературные прогулки» (1904–27) 415
«Проблема стиля» (1902) 985
Гурницкий Л. 284
«Зерцало порядочного человека» (изд. 1566) 284
Гуро Е. 1157–1159
«Декларация слова как такового» (1913, с А.Кручёных, В.Хлебниковым) 1159
«Новые пути слова» (1913, с А.Кручёных, В.Хлебниковым) 1159
Гурович А.С. 1018
Гурская Г. 796
Гурский А. 579
Гус Я. 19, 284
«Зерцало грешного человека» (1410-е) 284
Гусев В.Е. 184, 330, 566, 742, 988
Гусев П. 417
Гусев Ю.П. 25
Гусев-Оренбургский С.И. 461–463, 679
Гуссерль Г. 1137
Гуссерль Э. 592, 682, 1137–1139
Гутнов Е.А. 912
Гуттен У.фон 350, 431, 838, 1129, 1246
Гуттенберг И. 554, 1111
Гутьеррес М.Н. 572
Гуцков К. 149, 252, 577, 578
«Валли сомневающаяся» (1835) 149, 578
«Гёте на рубеже двух столетий» (1836) 578
«Маха Гуру, или История одного бога» (1833) 578
«Письма безумного к безумной» (1831) 252, 578
«Уриель Акоста» (1847) 578
Гьеллруп К. 651
Гэй Дж. 998
«Гэсэриада» (16–17 вв.) 582
Гюго А. 959
Гюго В. 65, 66, 78, 115, 189, 205, 217, 244, 247, 299, 328, 372, 433, 442, 496, 497, 507, 523, 588, 589, 598, 629, 642, 645, 666, 685, 703, 715, 813, 838, 861, 891, 895, 899, 900, 923, 949, 959, 960, 1082, 1084, 1142, 1241, 1242
«Возмездия» (1853) 949
«Восточные мотивы» (1829) 66, 629
«Конец Сатаны» (1854–60) 217
«Король забавляется» (1832) 523
«Кромвель» (1827) 189, 497
«Марион Делорм» (1831) 959, 960
«Мария Тюдор» (1833) 523
«Наполеон Малый» (1852) 715
«Последний день приговоренного к смерти» (1828) 629, 1241
«Предисловие к стихотворениям Ш.Довалля» (1829) 899
«Рюи Блаз» (1838) 66, 372, 523, 1084
«Собор Парижской Богоматери» (1831) 78, 115
«Труженики моря» (1866) 589
«Эрнани» (1829) 66, 960, 1084
Гюго Э. 959
Гюйо М. 905
«Стихи философа» (1881) 905
Гюисманс Ж.К. 205, 206, 208, 209, 219, 300, 301, 319, 344, 345, 519, 612, 640, 869, 979
«История святой Лидвины» (1901) 345
«Манифест пяти» (1887) 612
«Наоборот» (1884) 205, 219, 300, 301, 344, 612, 640
«С мешком за плечами» (1880) 519
«Там, внизу» (1891) 344
Гюйяр М.Ф. 1023
«Сравнительное литературоведение» (1951) 1023
Гюнтер А. 987
«Пир Перегрина» (1830) 987
Гюнтер Х. 1014
Гютерсло П.фон 116

Даби Э. 761
«Северный отель» (1929) 761
Дав А. 194
Давенант У. 511
Давид, царь 829
Давыдов Д.В. 55, 320, 896
«Гусарская исповедь» (1832) 320
Давыдов И.И. 604
Давыдов Саша 184
Давыдов Ю.Н. 1154
Давыдова А.А. 1243
Давыдова С.А. 882
Дайер Дж. 169
«Руно» (1759) 169
Дайкинк Дж. 574
Дайкинк Э. 574
Дайсон Г.Х. 303
Д'Аквино Р. 989
Д'Аламбер Ж.Л. 126, 349, 350, 827, 846, 1232
«Размышления о философских излишествах в области вкуса» (1757) 126
«Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» (1751–80, с Д.Дидро, издат.) 126, 827, 1232
Дали С. 1164
Даль В.И. 235, 275, 459, 620, 678, 763, 865, 904, 993, 1141
«Петербургский дворик» (1847) 1141
«Толковый словарь живого великорусского языка» (1863–66) 678, 904

Дальгрен С.Ф. 1151
Дальняя А. 760
Даманская А.Ф. 1006
«Дамаскина и Феодора Студита собрание от древних философ о неких собствах естества животных» (16–17 вв.) 81
Дамдинсурэн 585
Даминиан, монах 124
Дампир У. 840
Дан Т. 724, 764
Дан Ф. 602, 1101
Данбар У. 1216
Дандзанванджил 584
Дандзанравджа 583, 584
«Жизнеописание лунной кукушки» (19 в.) 583
Дандин 584, 930, 931, 934
«Кавьядарша» (7 в.) 584
«Приключения десяти царевичей» (7 в.) 934
Данзи Г. 628
«Заря на исходе ночи» (1984) 628
Даниил, игумен 45, 545, 840, 1168
«Хожение Даниила, Русскыя земли игумена» (12 в.) 545, 840, 1168
Даниил, кн. 754
Даниил Заточник (13 в.) 495, 511, 808, 838, 1002
«Моление» (13 в.) 495, 511, 808, 838
«Слово» (13 в.) 1002
Данилевский Н.Я. 701, 777, 925
Данилевский Р.Ю. 579, 1024
Данилов Кирша см. Кирша Данилов
Данилов С.С. 542
Даниэл С. 510
«Видение двенадцати богинь» (1604) 510
Даниэль Ю.М. 929, 1213
Д'Анкона А. 543
Д'Аннунцио Г. 70, 206, 641, 646, 666, 982, 1046
«Невинный» (1892) 646
«Ноктюрн» (1921) 666
Дансейни Э. (Планкетт Э.) 636, 1161, 1162
Данте Алигьери 28, 43, 70, 91, 120, 123, 135, 139, 149, 154, 155, 214, 278, 281, 283, 304, 387, 419, 448, 477, 478, 494, 524, 558, 595, 596, 666, 725, 742, 743, 758, 782, 800, 801, 811, 818, 840, 905, 923, 959, 976, 989, 1001, 1023, 1041, 1067, 1074, 1080, 1122, 1176, 1191, 1210, 1228, 1237, 1242, 1245
«Божественная комедия» (1307–21) 28, 120, 123, 155, 214, 387, 478, 558, 595, 782, 840, 905, 1041, 1074, 1080, 1122, 1176, 1242, 1245
«Новая жизнь» (1292) 524, 811, 818
«О монархии» (1312–13) 149
«О народной речи» (1304–07) 281, 477, 596
Дантон Ж. 698
«Дао дэцзин» (605–531) 230
Да Понте Л. 240
«Дон Жуан, или Наказанный распутник» (1787) 240
Дарвин М.Н. 1097, 1190
Дарвин Ч. 613, 614, 645, 917
«Происхождение видов путем естественного отбора» (1859) 613
Дарвин Э. 917
Даргомыжский А.С. 926
Дарио Р. 572, 981
«Лазурь» (1888) 572
Даркевич В.П. 270
Д'Ассуси Ш. 314
«Веселый Овидий» (1650) 314
«Похищение Прозерпины» (1653) 314
«Суд Париса» (1648) 314
Дасье А. 1021
«Илиада» (1711, пер.) 1021
«О причинах испорченности вкуса» (1715) 1021
Даусон Э. 1247–1250
Даутендей М. 298, 981
Дафф У. 162, 163
«Опыт об оригинальном гении» (1767) 162
Дах С. 352
Дашкевич Н.П. 329
Дашков Д.В. 55
Дашкова Е.Р. 16, 827
«Записки» (1804–06) 16
Двингер Э. 1078
Двойченко-Маркова Е.М. 759
Дворецкий И.М. 248
Дворжак М. 502
«История искусства как история духа» (1924) 502
«Эль Греко и маньеризм» (1920) 502
Дёблин А. 191, 369, 619, 852, 884
«Берлин. Александерплатц» (1929) 369, 619, 852
Дебор Г.Э. 442, 443
Деборд-Вальмор Д. 819
Дебюсси К. 296
Девани Дж. 225
«Исчезнувшие племена» (1929) 225
Девель Л. 460, 661
Деверий Э. 628
Дега Э. 296, 640
Деген Ю. 1009, 1189
Деготь Е. 396
Дедекинд Ф. 188
«Гробиан» (1549) 188
Дедков И. 37
Деев-Хомяковский Г.Д. 137
Дежнев С.И. 1169
Дей Льюис С. 784
Дей Т. 917
«Сэнтферт и Мертон» (1783) 917
Дейви Д. 199, 200
«Чистота языка в английской поэзии» (1952) 199
«Действо о посещении Гроба» (10 в.) 483
«Действо об Адаме» (1150–70) 483
Декарт Р. 57, 364, 365, 385, 606, 769, 770, 1182
«Начала философии» (1644) 770
Деккер Т. 261
«Декларация эмоционализма» (1923) 1226
Декон Л. 907
«Камфора и трут» (1942) 907
Де Костер Ш. 323, 575, 634, 948
«Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных деяниях во Фландрии и других краях» (1867) 575, 634, 948
Декс П. 428
Декур Ж. 499
Делакруа Э. 205, 296–298, 613, 959
Деламар У. 167, 168
Деламбер, маркиза 504
Де ла Серна Г.Р. 1114
Деледда Г. 117, 651, 846
Делез Ж. 768, 770, 771
Делетан-Тардиф Я. 906
«Предчувствие розы» (1941) 906

Делиль Ж. 170
«Сады» (1782) 170
«Сельский житель, или Французские георгики» (1800) 170
Делоне В. 1004
Дельвиг А.А. 29, 67, 139, 263, 282, 290, 538, 742, 896, 900, 924, 1145, 1170
«Вдохновение» (1820) 900
«Не осенний частый дождичек...» (1829) 742
«Отставной солдат» (1829) 290
«Скучно, девушки, весною жить одной...» (1824) 1170
«Соловей мой, соловей...»(1825) 742
Де ля Тайед Р. 588
Дем Т. 628
«Массени» (1977) 628
Дембовский Э. 1113
«Мысли о развитии нашей литературы в XIX веке» (1843) 1113
Деметер Д. 292
Деметрий 385, 1095
«О стиле» (1 в.) 385, 1095
Демидов П.Н. 903, 904
Демин А.С. 747, 1029
Демокрит 842
Демосфен 697, 715, 736, 837
Демулен К. 698
Демурова Н.М. 633
Ден Й. 490
«Литература и магия» (1958) 490
«Денежная литургия» (11–13 вв. до н.э.) 958
Денем Дж. 169, 732
«Холм Купера» (1642) 169, 732
Денисов С. 754
«Повесть об осаде Соловецкого монастыря» (начало 18 в.) 754
Денисов Я. 42, 1038
«День некоего аббата» (11 в.) 946
Деон М. 182
Деор 263, 998
«Сетование Деора» (8–9 вв.) 263, 998
Дёрдь М. 24
Дерем Т. 1124, 1125, 1127
«Вешняя флейта» (1912) 1125
«Карманная звезда» (1925) 1125
«Краткие стихи» (1910) 1125
«Очерк новейшей французской истории» (1912) 1125
«Размышления о П.-Ж.Туле» (1927) 1127
Дерен А. 1010
Державин А.М. 546
Державин Г.Р. 16, 31, 38, 80, 92, 124, 179, 231, 253, 289, 337, 364, 449, 621, 685, 703, 739, 818, 830, 886, 924, 988, 1140, 1145, 1170, 1231
«Бог» (1784) 38, 253
«Вельможа» (1798) 231
«Видение Мурзы» (1783 –84) 124
«Властителям и судьям» (1780) 231
«Евгению. Жизнь Званская» (1807) 289
«Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключавших в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина» (1812–13) 16
«Ключ» (1779) 1170
«Любителю художеств» (1791) 337
«На взятие Варшавы» (1795) 703
«На взятие Измаила» (1791) 703
«Описание торжества, бывшего по случаю взятия Исмаила» (1791) 818
«Персей и Андромеда» (1807) 337
«Приглашение к обеду» (1798) 621
«Река времен в своем стремленьи...» (1816) 1192
«Соловей во сне» (1797) 449
Державина О.А. 284, 822, 1132
Дери Т. 24
Дерлет А. 636
Дёрман Н.Ф. 575
Деррида Ж. 172, 211, 306–308, 482, 765, 767–771, 1067, 1133
«Деконструкция и критика» (1979, с Х.Блумом, П.де Маном, Дж.Хартманом, Дж.Х.Миллером) 211
Дерулед П. 519
Де Санктис Ф. 331, 415, 480
«История итальянской литературы» (1870) 331, 415
Де Сика В. 639
Десницкий В. 80, 140
Деснос Р. 196, 1051, 1052
«Свобода или любовь!» (1927) 1052
«Со всем имуществом» (1930) 1052
«Траур за траур» (1924) 1052
Дестунис С. 882
«Петербургские робинзоны» (1874) 882
Дестют де Траси А.Л.К. 825
Де Тельс И.А. 952
«Детские небылицы, или Нелепые стишки» (1864) 631
Детуш 382
Де Филиппо Э. 247, 639
Дефо Д. 15, 262, 323, 496, 553, 589, 595, 715, 780, 824, 825, 841, 881, 886, 890, 949
«Кратчайший путь расправы с диссентерами» (1702) 715
«Молль Флендерс» (1722) 15
«Жизнь и пиратские приключения славного капитана Сингльтона» (1720) 15, 589
«Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (1719) 15, 262, 553, 589, 595, 825, 841, 881, 890
«Чистокровный англичанин» (1701) 496, 715
Дешан А. 959
Дешан Э. 284, 432, 517, 518, 959
«Зерцало брака» (ок. 1400) 284, 518
«Искусство сочинять песни, баллады, вирелеи и рондо» (1392) 518
«Деяния Беренгария I» (916–24) 224
Джами 1104
Джамбадорджа 581
«Хрустальное зеркало» (19 в.) 581
Джананнатхи 932
«Джангариада» (15 в.) 582
Джанумов С.А. 1143
Джауфре Рюдель 427, 1100
Джеймс В. 559
Джеймс Г. 185, 301, 618, 633, 834, 1078, 1248
«Искусство прозы» (1884) 301
«Поворот винта» (1898) 185
Джеймс М.Р. 185, 186
«Рассказ о привидениях» (193) 186
Джеймс У. 296, 301, 567, 773
«Основы психологии» (1890) 773
«Принципы психологии» (1890) 301, 567
Джеймсон Ф. 213, 724, 764
Джекобс У. 185
Дженнингс Э. 199, 200
Джерард А. 162, 163
«Опыт о гении» (1774) 162

Джерардини А. 726
«Священные эклоги» (1485) 726
Джерролд Д. 1193
Джеффри Ф. 686
Дживелегов А.К. 379
Джимбинов С.Б. 501, 1004
Джиневра 59
Джойс Дж. 15, 33, 37, 60, 300, 369, 436, 489, 490, 495, 561, 568, 569, 571, 586, 617, 619, 633, 638, 639, 651, 657, 721, 771, 774, 891, 981, 982, 980–982, 1080, 1241, 1261
«Дублинцы» (1914) 571
«Поминки по Финнегану» (1939) 571, 982, 1261
«Уллис» (1922) 33, 436, 561, 586, 617, 639, 721, 774, 981, 982, 1080
Джонс Д. 369
«Анафема» (1952) 369
Джонс Дж. 83, 130
«Вторая мировая война» (1975) 130
«Отныне и вовек» (1951) 83, 130
«Пистолет» (1958) 130
«Только позови» (1978) 130
«Тонкая красная линия» (1962) 130
Джонс И. 510
Джонс Л. см. Барак А.
Джонс У. 574, 1045
Джонс Э. 1193
Джонсон Б. 211, 261, 277, 364, 377, 381, 383, 428, 510, 511, 783, 793, 1253
«Варфоломеевская ярмарка» (1614) 383
«Вольпоне, или Лис» (1607) 381, 383
«Всяк в своем нраве» (1598) 383, 1253
«Всяк вне своего нрава» (1599) 1253
«Леса для постройки, или Открытия о людях и предметах» (опубл. 1640) 428
«Маска королев» (ок. 1609) 510
«Печальный пастух» (1641) 511
«Эрисин, или Молчаливая женщина» (1609) 383
Джонсон С. 34, 169, 277, 331, 396, 478, 532, 637, 703, 706, 1160, 1166
«Жизнеописания наиболее выдающихся английских поэтов» (1779–81) 331, 478, 532
«Жизнь Каули» (1779) 706
«Словарь английского языка» (1755) 34
Джотто 800
Джоунс Э. 831
Джулиани А. 192
«Новейшие. Поэзия 60-х годов» (1961) 192
Джурич О. 909
Джуэтт С.О. 864
Дзадзаронн П. 922, 927
«Сад поэзии» (1641) 922
Дзаппи Дж.Ф. 56
Дзая-пандита Лувсанпринлэй 584
Дзевановский Н. 995
Дзеконьский Ю.Б. 111
Дземидок Б. 386
Дзиппэнся Икку 1265
Дзэами 246, 249
Ди Лампедуз Дж. 82
«Леопард» (1960) 82
Дибелиус В. 437
Диго Ж. 907
Дидро Д. 126, 225, 244, 247, 316, 372, 382, 496, 534, 535, 540, 541, 715, 717, 737, 789, 799, 824, 827, 838, 846, 850, 886, 963, 988, 1048, 1061, 1088, 1232, 1247
«Беседы о «Побочном сыне» (1757) 541, 1061
«Жак-фаталист» (1773) 715, 963
«Монахиня» (1760) 963
«О драматической поэзии» (1758) 541
«Отец семейства. Комедия в прозе» (1758) 541, 850
«Парадокс об актере» (1773–78) 496
«Племянник Рамо» (1762–67) 225
«Побочный сын, или Испытание добродетели» (1757) 541
«Разговор Д'Аламбера и Дидро» (1769) 846
«Рассуждение о драматической поэзии» (1758) 1061
«Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» (1751–80, с Ж.Л.Д'Аламбером) 827, 1232
Диего Х. 1114
Дизраэли Б. 65, 218
«Венеция» (1837) 65
«Вивиан Грей» (1825) 218
Д'Израэли А. 162
«О литературном гении» (1796) 162
Дик Ф. 623
Дикеарх из Мессаны 1229
«Жизнь Эллады» (3 в. до н.э.) 1229
Диккенс Ч. 15, 91, 149, 257, 276, 338, 384, 436, 590, 620, 645, 708, 733, 834, 848, 852, 861, 890, 891, 950, 1132, 1164, 1166, 1253, 1254
«Дэвид Копперфильд» (1850) 149
«Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1839) 149
«Очерки Боза» (1836) 708, 848, 1166
«Посмертные записки Пиквикского клуба» (1837) 276, 1253
«Приключения Оливера Твиста» (1838) 149
«Тяжелые времена» (1854) 852
Дикой Б. см. Вильде Б.В.
Дикс О. 195
Дилов Л. 623
Дильтей В. 171, 172, 204, 255–257, 258, 305, 481, 643, 1072, 1153
«Введение в науки о духе» (1883) 256
«Воображение поэта» (1887) 257
«Жизнь Шлейермахера» (1870) 257
«История юного Гегеля» (1905) 257
«О способности воображения поэтов» (1877) 257
«Переживание и поэзия» (1905) 257
«Происхождение герменевтики» (1908) 171, 275
«Сила поэтического воображения и безумие» (1886) 257
«Чарлз Диккенс и гений повествовательной литературы» (1877) 257
Дилэни С. 623
Димитрий, царевич 509
Димитрий Ростовский 269, 545
Дингельштедт Ф. 602
Динезен И. 636
Диннерштейн Е.А. 406
Дино Компаньи 328
«Хроника» (14 в.) 328
Диоген 1170
Диомед 713
Дион Кассий 326
«История» (3 в.) 326
Дион Хрисостом 1в. 697, 716
Дионео (Шкловский И.В.) 78, 351
«Когда боги ушли» (1923) 78
«Кровавые зори: Десять этюдов» (1920) 78
Дионисий Галикарсский 1095
«О расположении слов» (1 в. до н.э.) 1095
Дионисий (Псевдодионисий) Ареопагит 556
«Божественные имена» (5–6 вв. до н.э.) 556

«Мистическое богословие» (5–6 вв. до н.э.) 556
«Небесная иерархия» (5–6 вв. до н .э.) 556
Диоп Ш.А. 627
Диотим 555
Дир Туманный 391
Дитерих А. 942
Диссор Ж. (Беллен Э.М.де) 1127
«Приключение П.-Ж.Туле» (1927) 1127
Дифил 375
Длугош Я. 327
«История Польши» (1541–80) 327
Дмитриев А.И. 703
«Поэмы древних бардов» (1788) 703
Дмитриев А.С. 291, 902
Дмитриев В. 1117, 1226
Дмитриев В.Г. 44, 830
Дмитриев И.И. 48, 74, 80, 253, 742
«Апологи в четверостишиях» (1826) 48
«Размышление по случаю грома» (1805) 253
Дмитриев Л.А. 270
Дмитриев М.А. 187, 953
«Мелочи из запаса моей памяти» (1854) 187
Дмитриева Е.А. см. Черубина де Габриак
Дмитриева Р.П. 441
Дмитриева Ф. 462
«Цветы в конверте» (1940) 462
Дмитриевский И.А. 953
Дмитриенко А.Л. 705
Дмитрий Иванович, кн. 747, 775
Дмитрий Ростовский 269
Дмитрий Самозванец 231
Добин Е.С. 220, 1050
Д'Обиньяк Ф. 365, 496
«Практика театра» (1657) 496
Добренко Е. 1014
Добровольский С.Р. 34
Добролюбов Н.А. 35, 333, 480, 485, 500, 605, 606, 616, 631, 700, 746, 778, 789, 858, 927, 954, 1132, 1211, 1245
«Когда же придет настоящий день?» (1860) 500
«Луч света в темном царстве» (1860) 500
«Наш Демон» (1859) 746
«О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858) 480
«Добромысл» (18 в.) 752
«Добротолюбие» (1895, 1905) 556
Добрынин А. 701
Добсон Г.А. 126
Добужинский М.В. 77, 99, 206, 237, 238, 805, 1222
Довалль Ш. 899
Довлатов С.Д. 909
Доде А. 495, 519, 601, 612, 1253
«Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» (1872) 601, 1253
Додин Л.А. 305
Додо Ж. 628
«Уаззи» (1977) 628
Додсли У. 169
«Сельское хозяйство» (1754) 169
Дойблер Т. 191
Дойл А.К. 83, 185, 222, 514, 643, 746
«Доктор Иоганн Фауст» (17 в.) 635
Докторов Э.Л. 84
«Град Божий» (2000) 84
«Регтайм» (1975) 84
Долгополов Л.К. 971, 1190
Долгорукий И.М. 925
Долгоруков А.Н. 591
Долежел Л. 609, 610
Доллар Дж. см. Шагинян М.С.
Дольчи Дж.Н. 509
Домбровская М.В. 239
Домбровский Ю.О. 1013
Домициан 944
«Домострой» (16 в.) 230
Дон-Аминадо 711, 1016
Дон Гонзаго 240
Донат Элий 370, 713
«О комедии и трагедии» (3 в.) 370
Донато Б. 125
Донауров С.Л. 184
Донгмо Ж.Л. 627
Донливи Дж. 1199
«Человек с огоньком» (1955) 1199
Донн Дж. 73, 179, 261, 396, 531, 532, 638, 706, 745, 1192, 1247
«Благочестивые сонеты» (1618) 531
«Песни и сонеты» (опубл. 1635) 532
«Прощание, запрещающее печаль» (1611) 396
«Размышления» (1624) 1192
«Элегия» (опубл. 1635) 706
Доон де Майанс 265, 266
Доппо К. 1266
Дора Ж. 748, 922
Доржелес Р. 708, 1126
«Деревянные кресты» (1919) 1126
Дорланд ван Дист П. 284
«Зерцало спасения для каждого, или Элкерлейк» (ок. 1475) 284
Дорогойченко А. 691
«Дорожная книжица» (1555) 634
Доронин И.И. 576, 691, 929
«Гранитный луг» (1922) 576
Доронина И.И.
«Художественная литература и литературоведение. Австрия. Венгрия. Дания. Ирландия. Исландия. Нидерланды. Норвегия. Финляндия. Швейцария. Швеция. Шотландия: Иностранные справочники и библиографические издания» (1998, с Е.Э.Муравьёвой) 86
Дорош Е.Я. 219
«Деревенский дневник» (1954–62) 219
Дорошевич В.М. 1132
Д'Орс Э. 71
Дос Пассос Дж. 130, 369, 499, 586, 619, 639, 704, 772, 773, 884, 1091, 1219
«Манхеттен» (1925) 369
«США» (1930–36) 130, 619
«Три солдата» (1921) 772
Досиад 1140
Досси К. 857
«Капли чернил» (1880) 857
«Человеческие портреты» (1873–85) 857
Достоевская А.Г. 1235
Достоевский М.М. 776–778
Достоевский Ф.М. 9, 14, 15, 36, 37, 46, 79, 96, 120, 123, 128, 139, 156, 179, 189, 217, 222, 226, 227, 234, 235, 237, 239, 254, 255, 263, 270, 276, 304–306, 309, 313, 320, 321, 330, 338, 340, 388, 415, 422, 434, 455, 463, 495, 525–528, 544, 550, 557, 559, 597, 605, 612, 617, 620, 621, 644, 673, 676–680, 699, 715, 716, 733, 750–752, 756–759, 762, 776, 778,

783, 789, 797, 798, 813, 814, 817, 830, 833, 834, 849, 850, 858, 859, 861, 868, 891, 912, 925, 969, 1006, 1018, 1033, 1048, 1078, 1087, 1119, 1132, 1147, 1149, 1157, 1172, 1174, 1176–1179, 1183, 1184, 1199, 1206, 1218, 1220, 1225, 1235, 1238, 1240, 1241, 1247
«Бедные люди» (1846) 495, 1206, 1235
«Белые ночи» (1848) 850
«Бесы» (1871–72) 37, 305, 306, 338, 422, 758, 868, 1018, 1172, 1218
«Бобок» (1873) 527
«Братья Карамазовы» (1879–80) 46, 217, 254, 270, 304, 305, 557, 559, 617, 758, 783, 830, 861, 1006, 1184, 1218, 1238
«Г-н — бов и вопрос об искусстве» (1861) 605
«Двойник» (1846) 559
«Дневник писателя» (1873–81) 234, 254, 677, 778, 1247
«Записки из Мертвого дома» (1860–62) 276, 320
«Записки из подполья» (1864) 36, 276, 320, 1218
«Идиот» (1868) 46, 254, 305, 557, 750, 849
«Кроткая» (1876) 1241
«Подросток» (1875) 1172
«Преступление и наказание» (1866) 120, 222, 304, 309, 422, 751, 798, 1006, 1078, 1174
«Сон смешного человека» (1877) 1118, 1119
Досужков Ф.Н. 834
«Дохлая луна» (1913) 1153
Драгомирецкая Н.В. 1165
Драйден Дж. 169, 364, 365, 380, 478, 496, 532, 637, 638, 685, 783
«Авессалом и Ахитофель» (168) 783
«Необузданный поклонник» (1662–63) 380
«Опыт о драматической поэзии» (1668) 478, 496
«Рассуждения о георгике» (1697, пер. из Вергилия) 169
Драйзер Т. 33, 358, 499, 521, 616, 619, 847, 1091
«Американская трагедия» (1925) 33
«Гений» (1915) 847
«Сестра Керри» (1900, 1912) 33
«Титан» (1914) 847
«Финансист» (1912) 847
Дранов А.В. 350
Дрейк Дж.Р. 647
Дресслер В. 1043
Дрейтон М. 725, 726
«Пастушеский венок» (1593) 725
Дреммонд Хоторнден У. 1019
Дриё ла Рошель П. 196, 646
Дринкуотер Дж. 167, 168
Дрожжин С.Д. 905, 928
«Песни старого пахаря» (1913) 905
Дроздов А.М. 117, 648
Дроздович В.В. 956
Дройзен И.Г. 1229
«История эллинизма» (1836–43) 1229
Дросте-Гюльсгоф А.фон 87, 89
Дружинин А. 466
Дружинин А.В. 319, 700, 858, 927, 1250, 1251
«А.С.Пушкин и последнее издание его сочинений» (1855) 1251
«Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856) 1250
Друзин В.П. 1226
Друскин Я. 683
Друцэ И.П. 248
Дрэммонд У. 277
Дрюммонд В. 494
Дрюон М. 1172
Дрягин К.В. 1227
Дряхлов В.Д. 681
Ду Фу 354, 355
Дуайт Т. 1166
Дубин С. 1202
Дувакин В.Д. 693
Дуглас Г. 409, 1216
«Дворец чести» (ок. 1501) 1216
Дудышкин С.С. 319
Дуза И. 775
Дукельский Вл. 1189
Дулитл Х. 292, 293
Дунаев М.М. 256
Дунбар У. 409
Дункан А. 638
Дураков А.П. 159, 460, 737
Дуров С.Ф. 925
Дурылин С.Н. 869, 870
«Николай Степанович Лесков. Опыт характеристики личности и религиозного творчества» (1913) 869
«Религиозная судьба Лермонтова» (1914) 869
«Россия и Лермонтов (К изучению религиозных истоков русской поэзии)» (1914) 869
Дусбург Т.ван 197
Духовской М.В. 661
Душенко К.В. 420
Дьос Рестрепо Х. 410
Дьяконова Н.Я. 369, 643, 687
«Стивенсон и английская литература XIX века» (1984) 643
Дьяченко В. 524
Дэвидсон Д. 1160, 1247, 1248
Дэвидсон Ф. 510
«Парис и алмазная гора» (1595) 510
Дэвис У.Х. 167
Д'Эглантин Ф. 1142
Дэлленбах Л. 308, 610
Дэус П. 892
Дюамель Ж. 892
«Жизнь и приключения Салавена» (1920–32) 892
«Хроника семьи Паскье» (1933–44) 892
Дю Бартас Г.С.де 1142
Дю Белле Ж. 125, 136, 178, 263, 281, 477, 496, 744, 748, 922, 1020, 1228
«Гимн глухоте» (16 в.) 178
«Защита и прославление французского языка» (1549) 281, 477, 496, 748, 1020, 1228
Дюбо Ж.Б. 169, 385, 478
«Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) 169, 478
Дюбюк А.И. 184
Дю Гар М. 616, 619, 1238
«Семья Тибо» (1922–40) 1238
Дю Гийе П. 448
Дюжарден Э. 982
Дюканж В. 523
Дюкло О. 1044
Дюкло Ш. 157, 1122
«Акажу и Зирфила» (1744) 157, 1122
Дюма А.-отец 15, 328, 515, 523, 806, 1132, 1141
«Дон Жуан» де Марана» (1836) 240
Дюплесси М. 588
Дюпре Ж.П. 1053
«За спиной у отражения» (1949) 1053

Дюран Ж. 145
«Антропологические структуры воображения» (1960) 145
Дюранти Л.Э. 497, 859
Дюрер А. 251, 534, 762, 1028, 1222
Дюрренматт Ф. 247, 625, 1131
«Физики» (1962) 1131
Дюртен Л. 9
Дюсеньер Ж. 960
Дю Трамбле 126
«Речь о вкусе» (1713) 126
Дюфренн М. 1138
Дюфрень Ф. 443
Дюфур В.В. 908
Дюшан М. 193, 194–197, 394
Дягилев С.П. 77, 549, 550, 928
Дягтярев Л. 486
Дяо Шаохуа 463

Е.К. 727
Евангелие (1–2 вв.) 44, 45, 268, 296, 1028, 1192, 1215
«Евангелие игроков» (13–11 вв. до н.э.) 958
Евангулов Г.В. 463, 681, 711, 1196
«Белый духан» (1921) 711
Евгений, митрополит 1001
«Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России» (1845) 1001
Евгеньев-Максимов В.Е. 238, 550, 868
Евдокимов И. 735
Евдокимова Л.В. 116, 225, 518, 1027
Евлахов А.М. 648
Евтихиан 214
Евреинов Б. 1017
Евреинов Н.Н. 99, 109, 238, 512, 514, 586, 805, 955, 1009, 1047
«Козьма Прутков» (1935) 955
«Эволюция русской драмы» (1934) 955
«Pro scena sua» (1915) 1047
Евполид 374
Еврипид 246, 312, 375, 477, 583, 736, 845, 888, 941, 955, 1047, 1185
«Андромаха» (5 в. до н.э.) 583
«Киклоп» (5–4 вв. до н.э.) 955
Евсевий (Эвсебий) Кесарийский 508
«Книга о палестинских мучениках» (4 в.) 508
Евсеев Н.Н. 418
Евстегнеева А.Л. 591
Евтихиан 214
Евтушенко Е.А. 439, 1213
Егише 327
Егоров Б.Ф. 276, 415, 701, 1050, 1252
Егоров Е.А. 867
Егоров О.Г. 234
Екатерина II 16, 826, 827, 918
«Собственноручные записки императрицы Екатерины II» (1907, рус. пер.) 16
Елагин И.В. 679, 909
Елагина А.П. 275, 925–927, 999
Елеонская Е. 273
Елеонский С.Ф. 1061
Елизавета Петровна 261, 334, 379
Елизавета I 510, 638
Елизаветина Г.Г. 17
Елина Е.Г. 415
Елисеев Д.Л. 408
Елистратова А.А. 687, 892, 902, 1092, 1235
Ельяшевич В.Б. 679, 680
«Емблемы и символы» (1705) 1231
Емельянов В.Н. 514
Емельянова Т.В. 553
Емцев М.Т. 624
Епифаний Мудрый 878
Ерёмин И.П. 441, 823
Ерёмина В.И. 676
Ерёменко А. 395
Ермак Тимофеевич 795
Ермаков И.Д. 833
«Очерки по анализу творчества Н.В.Гоголя» (1924) 833
«Психологическая и психоаналитическая библиотека» (1922–28) 833
«Этюды по психологии творчества А.С.Пушкина» (1923) 833
Ермилов В. 853
Ермилова Е.В. 986
Ермолаев А.И. 711
Ермоленко Г.Н. 315
Ермолов Д. 467
Ерофеев В.В. 512, 552, 1213
«Москва — Петушки» (1969) 529, 595, 1213
Ершильд П. 623
Ершов П.П. 459, 993
Есаулов И.А. 256, 306, 1006, 1182
Есенин С.А. 15, 25, 44, 95, 137, 152, 260, 272, 294–296, 320, 347, 348, 415, 416, 439, 467, 591, 594, 658–660, 676, 692, 742, 798, 805, 862, 928, 995–967, 1004, 1092, 1118, 1185, 1190, 1195
«Голубень» (1918) 996
«Инония» (1917) 347, 658, 1118
«Иорданская голубица» (1918) 658
«Исповедь хулигана» (1921) 294, 320
«Ключи Марии» (1920) 295
«Кобыльи корабли» (1919) 295
«Марфа Посадница» (1917) 996
«Москва-кабацкая» (1924) 295, 347
«Не напрасно дули ветры» (1917) 294
«Небесный барабанщик» (1919) 658
«Октоих» (1918) 658
«Отчарь» (1917) 658
«Пантократор» (1919) 658
«Певущий зов» (1917) 658
«Персидские мотивы» (1919) 1190
«Песнь о великом походе» (1924) 742
«Преображение» (1917) 658
«Пришествие» (1917) 658
«Русь» (1915) 594
«Сельский часослов» (1918) 658
«Сорокоуст» (1920) 347
«Товарищ» (1917) 347, 658
«Черный человек» (1925) 1092
«Я последний поэт деревни...» (1921) 295
Ёсида Кэнке 1264
«Цурэдзурэгуса» («В часы досуга», 14 в.) 1264
Есимото 1271
«Цукубасю» (14 в.) 1271
Есин А.Б. 32, 835, 1033
Ефремов И.А. 624, 1118
«Туманность Андромеды» (1958) 624, 1118
Ефремов П.А. 85
«Еуленшпигель» (14 в.) 947

Жаботинский В.Е. 514
Жаккар Ж.Д. 684, 1056
Жакоб М. 906, 1125, 1127
Жаков А.Г. 783
Жаколио Л. 806
Жамм Ф. 345
Жан Бодель 1101
Жан де Жуанвиль 328
«Мемуары, или История и хроника христианнейшего короля Людовика Святого» (1309) 328
Жан де Мён 27, 162, 946, 1121
«Роман о Розе» (13 в., Г.де Лоррисом) 27, 162, 946, 1121
Жан Поль (Рихтер И.П.Ф.) 149, 165, 288, 317, 385, 386, 450, 550, 551, 706, 707, 858, 899, 964, 1003, 1253
«Жизнь Квинтуса Фикслейна» (1795) 288
«Жизнь премного довольного школьного учителишки Мария Вуца из Ауэнталя» (1791) 288
«Зелина, или Бессмертие души» (1810) 550
«Левана, или Учение о воспитании» (1806) 149
«Приготовительная школа эстетики» (1804) 165, 288, 386, 706, 707, 858, 1253
«Титан» (1800–03) 551
Жанен Ж. 504, 620, 629, 1131, 1141
«Исповедь» (1830) 629
«Мертвый осел и гильотинированная женщина» (1829) 629
Жанна Д'Арк 121, 1086, 1210
Жантиева Д.Г. 95
Жарди А. 1128
Жарин С. 1017, 1057
Жаров А.А. 576, 691, 929, 1185
Жаров В.П. 763
Жарри А. 568
Жданов А.А. 762, 1012
Жданов И. 686
Жданов И.Н. 543
Жебелов С.А. 46
Жевуский Г. 743, 1113
«Воспоминания Соплицы» (1839) 743
«Запорожец» (1854) 1113
«Краковский замок» (1848) 1113
«Ноябрь» (1845–46) 743
Жедринский В. 159
Желтова Н.И. 1061
Желязкова В. 822
Желязны Р. 623, 636, 1162
«Жемчужина» (15 в.) 27
Жемчужников А.М. 904
«Стихотворения» (1892) 904
Жемчужниковы, бр. 103, 512, 1132
Жене Ж. 34, 267
Женетт Ж. 72, 73, 610, 816, 1042–1044, 1068, 1243
Женовач С.В. 305
Жерве-Номикосова Е. де 417
Жеребин А.И. 887
Жермен А. 1055
Жеромский С. 579
«Жеста Гильома Оранжского» («Жеста Гарена де Монглан», 12–13 вв.) 265, 266
«Жеста Диона де Майанс» («Жеста Рено де Монтобан», 12–13 вв.) 265, 266
«Жеста изменников» (12–13 вв.) 265
«Жеста короля Франции» (12–13 вв.) 265
«Жеста крестовых походов» (12–13 вв.) 265
Живов В.М. 270, 475
Жид А. 207, 612, 646, 651
«Имморалист» (1902) 207, 646
Жижка Я. 573
«Жизнь Ласарильо с Тормеса» (1554) 749
Жиле Л. 1007
Жилкэн И. 575
Жильсон Э. 132, 136
Жинкин Н.И. 1064
Жионо Ж. 182, 864
«Гусар на крыше» (1951) 182
Жирар Р. 768
Жирарден С. 836
Жирмунская Н.А. 169, 170
Жирмунский В.М. 21, 22, 69, 99, 100, 151, 152, 160, 237, 238, 311, 333, 378, 465, 470, 481, 507, 515, 517, 539, 566, 592, 606, 646, 696, 792, 861, 877, 880, 902, 1024, 1035, 1038, 1071, 1131, 1149, 1150, 1187, 1236
«О поэзии классической и романтической» (1920) 1187
Жиро А. 575
Жиро И. 575
Жироду Ж. 803, 1086
Житецкий П. 250
«Житие Александра Невского» (13 в.) 268
«Житие Алексия, человека Божьего» (11 в.) 268
«Житие Бориса и Глеба» (11 в.) 43
«Житие Василия Блаженного» (16 в.) 950
«Житие Василия Нового» (11 в.) 124
«Житие Галактиона и Епистимии» (11–12 вв.) 268, 508
«Житие Евстафия Плакиды» (11 в.) 268, 508
«Житие митрополита Филиппа» (16–17 вв.) 509
«Житие Михаила Тверского» (14 в.) 268
«Житие Юлиании Лазаревской» (17 в.) 269
«Житие Михаила Черниговского» (13 в.) 268
«Житие Феодосия Печерского» (11 в.) 124, 268, 729
Жиц Ф. 1112
«Секунды» (1924) 1112
Жовтис А.Л. 957
Жодель Э. 748, 922
«Евгений» (1552) 748
«Плененная Клеопатра» (1553) 748
Жолковский А.К. 388, 595, 1068
Жорж В. 159
Жофруа де Виллардуэн 328
«Завоевание Константинополя» (13 в.) 328
Жуанвиль Ж.де 328
«Мемуары, или История и хроника христианнейшего короля Людовика Святого» (1309) 328
Жубер Ж. 859
«Дневник» (1802) 895
Жук А.А. 621
Жуковская Л.П. 712, 822
Жуковский В.А. 32, 55, 67, 69, 108, 160, 162, 181, 249, 253, 263, 290, 332, 334, 362, 405, 459, 468, 500, 520, 552, 559, 600, 603, 604, 606, 685, 691, 703, 736, 738, 740, 742, 755, 763, 797–799, 862, 887, 893, 894, 896, 898, 905, 924, 926, 958, 964, 993, 1093, 1123, 1228, 1263
«Вечер» (1806) 520, 691
«Граф Гапсбургский»(1818, пер. из Ф.Шиллера) 685
«Жалоба пастуха» (1818, пер. из И.В.Гёте) 263
«Желание» (1811) 893
«Замок Смольгольм, или Иванов вечер» (1822) 32
«Кубок» (1831, пер. из Ф.Шиллера) 181
«Лалла Рук» (1821) 162
«Лесной царь» (1818, пер. из И.В.Гёте) 740

«На кончину королевы Виртембергской» (1819) 691
«Овсяный кисель» (1818, пер. из И.П.Гебеля) 290
«О нравственной пользе поэзии» (1809) 500
«О поэзии древних и новых» (1811) 468
«Одиссея» (1819, пер. из Гомера) 755
«Певец во стане русских воинов» (1812) 1263
«Песнь араба над могилой» (1810, пер. из Ш.Мильвуа) 887
«Савл на дороге в Дамаск» (1841) 253
«Сказка о Иване-царевиче» (1831) 738
«Славянка» (1815) 520
«Теснятся все к Тебе во храм» (1821) 253
«Ундина» (1811, пер. из Ф.де Ламотт-Фуке) 160, 958
«Я Музу юную, бывало...» (1824) 898
Жуковский В.Г. 905
Жулавский Е. 623
Журавлёв А.П. 1145
Журавлёв И.К. 368
Журавлёва А.И. 373, 389, 390, 396, 547, 548
Журбина Е.И. 709, 838, 1133
Журинский А.Н. 1097
«Журналы... по литературоведению, художественной литературе и искусству» (1958) 86

Заболоцкий Н.А. 520, 683, 684, 1056, 1097, 1124
«Движение» (1927) 1056
«Офорт» (1927) 1056
«Торжество земледелия» (1929–30) 1124
«Часовой» (1927) 1056
Заборов П.Р. 827
Заборовский Т. 1113
Завадская Н. 462
«Светлое кольцо» (1943) 462
Завадский С. 676
«Словарь личных имен у Достоевского. Ч. 1. Произведения художественные» (1933, с А.Л.Бемом, Р.В.Плетневым, Д.И.Чижевским) 676
Завадский Ю.А. 304
Завадский-Корсак В.В. 514
Загоскин М.Н. 264, 514, 678, 925
Зазубрин В.Я. 972
Зайверт Ф.В. 196
Зайдель Х. 1101
Зайцев Б.К. 78, 241, 300, 367, 410, 679, 680, 681, 910, 911, 913, 914, 969, 970, 1006, 1016, 1017, 1065, 1192
«Алексей, Божий человек» (1925) 680
«В пути» (1951) 969
«Дом в Пасси» (1935) 78
«Дон Жуан» (1919) 241
«Золотой узор» (1923–25) 680
«Путешествие Глеба» (1934–53) 78
«Река времен» (1968) 1192
Зайцев К.И. 913, 1006, 1016
Зак Л. 1158
Зак Т. 680
Закс Н. 651
Закович Б. 681
Закревская М.И. 915, 916
Залеский Ю.Б. 114, 1113
«Дума гетмана Косиньского» (1822) 1113
«Збаражская битва» (1840) 1113
Залка М. 486
Залшупин С.А. 117
Зальтен Ф. 575
Заманский Л.А. 783
Замойский П.И. 137
«Замок стойкости» (1405–25) 587
Замотин И.И. 733
Замятин Е.И. 38, 92, 138, 152, 237, 238, 282, 416, 467, 860, 928, 954, 964, 965, 995, 1030, 1065, 1078, 1111, 1148
«Мы» (1920) 38, 954
«На Куличках» (1923) 416
Заран Ф. 210, 599
Зарецкий В.А. 1050
Зарин Ф.Е. 905
«Стихотворения» (1899) 905
Заринь М. 1130
«Фальшивый Фауст, или Переработанная поваренная и приспешничья книга» (1973) 1130
Зарудин Н. 734
«Тридцать ночей на винограднике» (1933) 734
«Засахаре Кры» (1913) 1158
Заславский Д.И. 1133
«Застольные поучения» (16 в.) 188
Засурский Я.Н. 773, 1158
Засыпкин В.А. 760
Затонский Д.В. 560, 794
«Затычка» (1913) 1158
Заутер С.Ф. 87, 88
Зафир М.Г. 1101
Захаров В.Н. 1050
Захаров И.С. 80
Захер-Мазох Л.фон 206, 1243
Заяцкий С. 1097
Зверев А.М. 34, 39, 517, 549, 636, 1001
Зданевич И. (Ильязд) 197, 278, 649, 1009, 1010, 1159, 1195, 1196
«Борис Поплавский» (опубл. 1986) 1196
«ЛиданЮ фАрам» (1923) 278
Зданевич К. 1009
Зегадлович Э.1193
«Бексидские бродяги» (1923) 1193
Зегерс А. 423
Зеелер В.Ф. 1016
Зеленин Д.К. 993
Зелинский К.Л. 391, 392
«Знаем (Клятвенная конструкция конструктивных поэтов)» (1925, с И.Л.Сельвинским и А.Н.Чичериным)» 391
Зелинский Ф.Ф. 77, 238
Зелк З. 24
Земенков Б. 1225
«Корыто здравомыслия» (1920) 1225
«Стеарин с проседью: Военные стихи экспрессиониста» (1920) 1225
Землякова О. 445
Зенгле Ф. 87
«Эпоха бидермайера» (1971–80) 87
Зензинов В.М. 1015
Зенкевич М.А. 20–22, 1186
Зенодот Эфесский 1230
Зеньковский В.В. 320, 321, 676, 777, 869
«История русской философии» (1948) 321, 777
Зернов Н.М. 913
Зернова А.С. 1029
Зив О. 281
Зиверс Э. 210, 599
Зиккенген Ф.фон 1129
Зилсфилд Т.Х. 89
Зимек А. 886

Зименков А.П. 1160
Зимлер И. 85
«Всеобщая библиотека» (1574, 1583, с И.Фризием) 85
Зиммель Г. 790, 1153
Зингер А.Б. 651
Зингерман Б.И. 248
Зиновий Отенский 46
Зиновьев В.П. 108
Зиновьева-Аннибал Л.Д. 76
Златовратский Н.Н. 607
«Крестьяне-присяжные» (1874–75) 607
«Устои» (1873–83) 607
Злобин В.А. 283, 681, 737
Злобин М. 923
Зморский Р. 111
Зозуля Еф. 1097
Зойрен Г. 349, 350
«Пепел сигары» (1986) 350
«Праздник каннибалов» (1969) 350
«Золотая статуя» (1837) 1040
Зольгер К.В.Ф. 317, 890
«Эрвин» (1815) 317, 890
Золя Э. 33, 118, 149, 244, 300, 425, 457, 495, 498, 507, 519, 548, 552, 611–613, 616–619, 642, 715, 761, 796, 838, 860, 892, 979, 984, 1074, 1091, 1199, 1236, 1238, 1245
«Жерминаль» (1884) 613
«Западня» (1877) 519
«Натурализм в театре» (1881) 611
«Осада мельницы» (1880) 519
«Романисты-натуралисты» (1881) 611
«Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй Империи» (1871–93) 892, 1238
«Творчество» (1886) 300
«Тереза Ракен» (1867) 425, 498, 611, 613
«Четвероевангелие» (1899–1903) 1074
«Экспериментальный роман» (1880) 498, 611
«Я обвиняю» (1898) 715
Зонин А. 484, 854
Зонина Л. 666
Зонина Н.В. 511
Зонтаг А.П. 904
Зорин А.Л. 435, 805
Зорин В. 184
Зорин Л.Г. 248
Зосима Словецкий 775
Зощенко М.М. 15–17, 122, 123, 139, 410, 416, 452, 495, 857, 929, 954, 964, 965, 1133, 1183, 1217, 1254
«Автобиография» (1928) 15
«Автобиография» (1953) 16
«Аполлон и Тамара» (1923) 123
«Перед восходом солнца» (1943) 17
«Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» (1922) 965
«Страдания молодого Вертера» (1933) 123
Зубов В.П. 514
Зудерман Г. 618
Зуев Д.П. 553
Зуева Т.В. 459, 994, 1041
Зульцер И.Г. 127, 143
«Всеобщая теория изящных искусств» (1771–74) 127, 143
Зунделович Я.О. 189
Зуров Л.Ф. 417, 514, 681, 913, 1014, 1017
Зухенвирдт (14 в.) 1216
Зыкова Е.П. 169, 170, 728
Зырянов И.В. 1195
Зюмтор П. 115

«И в шутку и всерьез» (1522) 633
Иаков Ворагинский 433
«Золотая легенда» (13 в.) 431, 433, 558
Ибаньес В.Б. 514
Ибн ал-Мустазза 52
«Китаб ал-бади» («Книга о новом <стиле>», 9–10 вв. до н.э.) 52
Ибн Баттута (14 в.) 846
«Подарок созерцающим о диковинках городов и чудесах путешествий» 846
Ибн Маджид 840
Ибн Сана' ал-Мулк 52
Ибн Хальдун 327
«Книга поучительных примеров» (14 в.) 327
Ибрагимбеков Р. 248
Ибсен Г. 209, 243, 244, 247, 248, 301, 393, 612, 616–618, 641, 642, 644–646, 869, 905, 981, 982, 1086, 1257
«Бранд» (1866) 646, 869
«Гедда Габлер» (1890) 618, 646, 1086
«Дикая утка» (1884) 1086
«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899) 646
«Привидения» (1881) 618
Иван Милютин 269, 545
Иван Пересветов 46, 838
Иван III 124, 747
Иван IV Грозный 19, 46, 77, 107, 271, 440, 511, 554, 782, 795, 838, 910, 950, 951, 1028, 1098, 1210, 1234
«Послание Курбскому» (1564) 77, 951
«Послание Полубенскому» (1577) 951
«Послание против люторов» (1572, под псевд. Парфений Уродливый) 950
Иваницкая А.А. 760
Иваницкий Н.Н. 760
Иванников М.Д. 460
Ивано Хомэй 1272
Иванов А.А. 722
Иванов Вс.Н. 416, 461, 760, 915
Иванов В.В. 305, 416, 929, 964
«Бронепоезд 14-69» (1927) 305
Иванов Вяч.В. 483
Иванов Вяч.И. 20, 21, 47, 76, 77, 116, 208, 209, 253, 265, 284, 299, 337, 339, 342, 348, 501, 559, 591, 612, 645, 673, 694, 696, 758, 858, 868, 916, 928, 934, 968, 979, 981, 984–986, 1005, 1006, 1008, 1074, 1082, 1087, 1185, 1186, 1247
«Вагнер и дионисово действие» (1905) 47
«Две стихии в современном символизме» (1908) 501, 985
«Дионис и прадионисийство» (1923) 47
«Достоевский и роман-трагедия» (1916) 758
«Заветы символизма» (1910) 501
«Ницше и Дионис» (1904) 47
«Младенчество» (1918) 694
«Мысли о символизме» (1912) 501
«Переписка из двух углов» (1921, с М.О.Гершензоном) 985
«По звездам» (1909) 858
«Родное и вселенское» (1917) 208, 209
«Эллинская религия страдающего бога» (1904–05) 47
«Cor ardens» (1911–12) 284
«Simbolisimo» (1936) 985
Иванов В.С. 419

Иванов В.Ф. 462
Иванов Г.В. 22, 76, 237, 282, 410, 646, 681, 718, 737, 805, 910, 911, 913, 914, 928, 967, 969, 1158, 1186–1189
Иванов Г.К. 742
Иванов И. 542
Иванов К.А. 428
Иванов-Разумник Р.В. 138, 238, 928, 996, 997
«Вершины: Александр Блок. Андрей Белый» (1923) 996
«Две России» (1918) 997
«Человек и культура» («Дорожные мысли и впечатления») (1912) 996
Иванова Е.В. 139, 869, 870
Иванова Л. 1225
Иванова Л.В. 77, 1225
Иванчин-Писарев А.И. 996
Иваск У.Г. 1222
Иваск Ю.П. 466, 718, 719, 864, 1056, 1222
«О послевоенной эмигрантской поэзии» (1950) 718
«Поэзия «старой» эмиграции» (1972) 719
Ивашева В.В. 856
Ивашкевич Я. 994
Иве И. 1043
Ивлева Л.М. 626
Ивнев Р. 294, 591, 928, 1158
Иглтон Т. 211
Игнатий Лойола 555
Игнатий Смольнянин 1168, 1169
Игнатьев И.В. 928, 1158
«Игра любви» (15 в.) 286
Игорь, кн. 35, 105,295, 419, 711, 747, 775, 781, 809, 1002, 1005, 1023, 1210
Игорь, кн Северский 904
Идзуми Сикибу 1264
Иеремия, свящ. 45
Аль-Идриси 840
«Развлечения истомленного в странствии по областям» (12 в.) 840
Иевлев В.Н. 1208
Иенс В. 191
Иеремия, свящ. 45
Иероним, св. 214, 730, 342, 420, 736
Иероним Блаженный 508
«Изборник 1076 г.» 729
«Изборник Святослава» (1073) 45, 85
Изер В. 305, 872, 1205
«Рецептивная эстетика: Теория и практика» (1975, с Р.Варнингом, Х.Р.Яуссом, Р.Риффатерром) 872
«Изопет» (12 в.) 74
«Излучины» (1935) 1207
Измайлов А.А. 722
Измайлов А.Е. 74, 140, 964, 1233
«Бедная Маша» (1801) 1233
Изу И. 441–443
«Введение в новую поэзию и новую музыку» (1947) 442
«Дневники богов» (1950) 442
«Манифест монолеттризма» (1955) 442
«Первое послание к леттристам» (1959) 442
Икс М. 1197
Икскуль В.И. 237
Иларион, митр. 254, 698, 823, 829, 838, 1005
«Слово о Законе и Благодати» (1037–50) 254, 823, 829, 838, 1005
Иплакович К. 994
Ильенков Э.В. 1124
Ильин В.Н. 463
Ильин И.А. 838
Ильин И.П. 213, 287, 309, 657, 663, 766, 725, 771, 1137, 1153
«Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» (1996) 1153
Ильин М. 83
«Путеводитель по новой России» (1931) 83
Ильин Н. 523
«Лиза, или Торжество благодарности» (1803) 523
Ильина О.А. 461
«Колокол» (1926) 461
«Молчание звезд» (1926) 461
«Dawn of eighth day» (1951) 461
Ильф И. 15, 954, 1133
Ильф И. и Петров Е. 15, 123, 124, 231
«Двенадцать стульев» (1928) 123, 124, 231
«Золотой теленок» (1931) 231
Ильязд см. Зданевич И.
Ильяшенко В.С. 418, 419, 759
Илюшин А.А. 44, 805
Илюшин Е.А. 203
Иммерман К.Л. 49, 59, 421, 600
«Мерлин» (1832) 59
«Мюнхгаузен. История в арабесках» (1838–39) 49, 600
Инбер В.М. 348, 391, 1097
Ингамелс Р. 225
«Забытый народ» (1936) 225
«Йера» (1945) 225
«Условная культура» (1938) 225
Ингарден Р. 61, 482, 545, 798, 1137, 1138
«Индекс запрещенных книг» (1557) 1182
«Индексы истинных книг, рекомендованных для чтения» 1182
Инджинаш 583
«Синяя книга» («Хох сударь», 1882) 583
Инконьити 56
Инчбалд Е. 917
«Простая история» (1791) 917
Иоанн, арх. см. Шаховской Д.А.
Иоанн, игумен 556
«Лествица» (7 в.) 556
Иоанн Богослов 45, 279, 660, 1122
«Апокалипсисис» (68– 69) 1122
«Откровение» (1 в.) 660
«Первое соборное послание» (1 в.) 279
Иоанн Гарландский 788
Иоанн Дамаскин 81, 85, 484, 730, 1011, 1214
Иоанн Златоуст 45, 698, 730, 822, 1011, 1214
«Златоструй» (4 в.) 730
«Маргарит» (4 в.) 730
Иоанн Креста 343
Иоанн Кронштадтский 867
Иоанн Майор 284
«Зерцало всех немцев» (ок. 1605) 284
Иоанн Малола 1172
Иоанн Мамиконян 327
Иоанн Мосх 101, 729
«Лимонарь» («Цветник»). (Синайский патерик, 7 в.) 729
Иоанн Скотт Эриуген 430
Иоанн Секунд 431, 775
Иоанн Солсберийский 431
Иоанн Стовейский 842
Иоанн Экзарх Болгарский 698, 1214
Иоасаф Белгородский 253

Ионеско Э. 10, 11, 29, 247, 568, 707, 1087
«Заметки за и против» (1962) 10
«Лысая певица» (1950) 10
«Носорог» (1959) 11
Ионзон У. 191
Ионкис Г.Э. 168, 293, 689
Ионова И.А. 1263
Ионсон Э. 651
Иоостенс П. 197
Иосиф Флавий И. 753
«История Иудейской войны» (2 в.) 753
Ипполитова Н.Б. 838
Ирвинг В. 433, 553, 574, 590, 647, 834, 894, 1023, 1156
«Астория» (1836) 1156
«История Нью-Йорка» (1809) 553, 647
«Поездка в прерии» (1835) 1156
Ирвинг Дж. 84
«Отель «Нью-Гемпшир» (1982) 84
Ирён 404
«Самгук юса» («Забытые деяния Трех государств», 13 в.) 404
Ирецкий В.Я. 238
Ириарте Т.де 74, 381
«Дурно воспитанная барышня» (1788) 381
«Избалованный барчук» (1787) 381
Иригарай Л. 211, 1134–1136
«Хирургическое зеркало, о другой женщине» (1974) 1135
«Этот пол, который не один» (1977) 1135
Иртель П.М. 466, 864
Исаак Сирин 999
Исаковский М.В. 1097
Исбах А. 486, 691, 929
Исидор Пелусиот 85
Исидор Севильский 81, 429, 430, 730
«Этимологии» (7 в.) 429
Исикава Такубоку 1274
Искандер см. Герцен А.И.
Искандер Ф.А. 39, 733
«Кролики и удавы» (1982) 39
«Искусство и наука риторики» (1524–26) 115
Исократ 697, 716
Истомин Карион 1029
«Большой букварь» (1694) 1029
«Малый букварь» (1696) 1029
«Испанцы, изобразившие сами себя» (1843) 410
«История всемирной литературы» (1983–94) 151
«История о храбром рыцаре Петре Златых ключей и о прекрасной королевне неаполитанской Магилене» (1608) 635
«История шестнадцати удивительных старушек» (1820) 447
Истрин В.И. 249
Истрин В.М. 713, 1064
Истхоуп Э. 211
Исупов К.Г. 818
«Исэ-моногатари» («Исэские новеллы», 10 в.) 1264
Итин В.А. 624
«Страна Гонкури» (1922) 624
Иффланд А.В. 541
Ихара Сайкаку 1265
Ицков К. 252
«Письма безумного к безумной» (1831) 252
Ишимова А.О. 856, 904
Ишсамбуу 583
«Жалоба старой коровы» (19 в.) 583
«Слово сиротинки-антилопы» (19 в.) 583
Йенсен Й.В. 651, 1163
Йейтс У.Б. 351, 532, 651, 981, 982, 985, 986, 1248
«Графиня Кетлин» (1892) 351
«Кельтские сумерки» (1893) 351
«Кетлин, дочь Хулиена» (1902) 351
«Общее предисловие к моим стихам» (1937) 985
«Поэтический символизм» (1900) 985
«Странствия Ойсина» (1889) 351
Ийеш Д. 24
Йожеф А. 24
Йонге М. 690
Йондо Э.Э. 627

Кабаков И. 394, 395, 547
Кабашникова К.П. 993, 994
«Сравнительный указатель сюжетов» (1979, с Л.Г.Барага, И.П.Березовским, Н.В.Новиковым) 993, 994
Кавабата Ясунари 651, 1270
Кавадзи Рюко 1272
Кавальканти Г. 70, 666, 729
Кавелин К.Д. 275, 699, 926, 927, 1141
«А.П.Елагина» (опубл. 1989) 927
«Взгляд на юридический быт Древней России» (1847) 275
Каверин В.А. 313, 680, 806, 929, 965, 1235
«Мастера и подмастерья» (1923) 965
«Перед зеркалом» (1971) 1235
Каган Ю.М. 1132
Кагарлицкий Ю.И. 625, 1124
Кагаров Е. 566
Кагулков О. (Хмелевская О.Н.) 882
«Робинзон в русском лесу» (1881) 882
Кадлуновский А.П. 1096
Каду Р.Г. 906, 907
«Светлые годы» (1941) 906
Каза Дж.делла 744
Казабури Л. 505
Казабури П. 505
Казак В. 1002
«Лексикон русской литературы XX века» (1992) 1002
Казак Г. 489, 490, 704, 1124
«Город за рекой» (1947) 489
Казаков Ю.П. 857
Казамиан Л. 642
«История английской литературы» (1924, с Э.Легюи) 642
Казанова Дж.Дж. 16, 850, 1245
«История моей жизни» (1791–98) 850
«Мемуары» (1790) 1245
Казанцев А.П. 624
Ал-Казвини 52
Казин В. 421, 648, 821
Казот Ж. 185, 799, 1122
«Влюбленный дьявол» (1772) 185, 799, 1122
Кайе В. 1129
Кайзер В. 609, 1070, 1138
«Произведение словесного искусства» (1938) 1138
Кайзер Г. 489, 657, 772, 1224
Кайзерлинг Г. 431
Кайсаров А.С. 249
Кайсаров М.С. 249
Кайсаров П.С. 514
«Как мыши кота погребают» (начало 18 в.) 951
Какабадзе Д. 159, 1196

Каккун 400, 405, 1215
«Хэдон косынджон» («Жития высших буддийских наставников Страны, что к востоку от моря», 1215) 405
Калайдович К.Ф. 329, 1214
«Калевала» (запись 1835–49) 904, 1236
Каледин С. 1142
Калидаса 243, 246, 933, 121
«Род Рагху» (5 в.) 933
«Рождение Кумары» (5 в.) 933
«Шакунтала» (5 в.) 243
«Калила и Димна» (8 в.) 74
Калин Г.С. 549
Калинин П. 820
Калиостро А.16
Каллер Дж. 1042, 1044
Каллиас Н.де 720
Каллимах 101, 177, 477, 647, 955, 1001, 1169, 1229, 1230
«Астакида» (3 в. до н.э.) 101
«Таблицы тех, кто прославился во всех областях знания, и того, что они написали» (3 в. до н.э.) 477, 1001
«Ямбы» (3 в. до н.э.) 955, 1169
Каллин 1228
Калло Ж. 338, 628
Калмейер В. 1043
Калферкемпфер Х. 1043
Калхана 933
«Река царей» (12 в.) 933
Кальвин Ж. 445, 698
Кальвино И. 623, 1162
Кальдерон де ла Барка П. 64, 72, 73, 77, 247, 371, 377, 381, 1081, 1083
«Врач своей чести» (1635) 1083
«Жизнь есть сон» (1636) 72, 1081
«Игра любви и случая» (1625) 381
«Любовь, честь и власть» (1623) 381
«Мнимый звездочет» (1624) 381
«Поклонение кресту» (1630–32) 77
«Саламейский алькальд» (1651) 377
Кальпурний 101
«Калязинская челобитная» (17 в.) 951
«Кама Сутра» (3–4 вв.) 33
Камегулов А. 484
Каменев Г.П. 140, 362
«Кладбище» (1796) 362
Каменский А.П. 241
«Четыре» (1907) 241
Каменский Ан. 1245
Каменский В.В. 152, 348, 444, 928, 1009, 1157, 1158
Каменский З.А. 678
Каменский Я. 923
Камерарий И. 1231, 1246
Каммингс Э.Э. 13, 446, 772
«Огромная камера» (1922) 772
Камо Тёмэй 1264
«Ходзёки» («Записки в келье», 13 в.) 1264
Камоэнс Л.де 691, 725, 841, 1237
«Лузиады» (1572) 841
Кампанелла Г. 1117
«Город солнца» (1623) 1117
Кампе И.Г. 881, 918
«Новый Робинзон» (1779) 881
Кампос А.де 388, 443
Камышнюк Ф.Л. 462, 463, 679
«Лепестки. Скрижали» (1921) 679
«Музыка боли» (1918) 679
Камю А. 10, 36, 267, 346, 495, 499, 500, 561, 571, 619, 639, 646, 651, 707, 809, 838, 1177, 1218–1221, 1241
«Взбунтовавшийся человек» (1951) 1220
«Записные книжки» (опубл. 1966) 1219
«Калигула» (1944) 1219
«Миф о Сизифе» (1942) 10, 499, 1220
«Недоразумение» (1944) 1219
«Осадное положение» (1948) 1219
«Падение» (1956) 1241
«Первый человек» (1994) 1220
«Посторонний» (1942) 10, 36, 1219
«Чума» (1947) 809, 1177, 1219, 1220
«Шведские речи» (1958) 1220
Канами Киёцугу 1273
Кандель Б.Л. 85, 1002
«Путеводитель по иностранным библиографиям и справочникам по литературоведению и художественной литературе» (1959) 85
Кандинский В.В. 1223
Канетти Э. 651
Кансинос-Ассенс Р. 1114
Кант Г. 149
Кант И. 127, 143, 144, 149, 164, 256, 285, 299, 318, 341, 342, 385, 479, 656, 823, 917, 918, 978, 1061, 1093, 1173, 1182, 1183
«Антропология в прагматическом отношении» (1798) 1061
«Критика способности суждения» (1790) 127, 144, 164, 1061
«Что такое Просвещение?» (1784) 823
Кантемир А.Д. 30, 853, 935, 952, 974, 1035, 1038, 1098, 1225
«Сатиры» (1729–31) 853
Капеллан А. 1046
«О любви» (12 в.) 1046
Капица О.И. 223
Капнист В.В. 124, 728, 924, 1190
«Видение плачущего над Москвой Россиянина 1812 года октября 28 дня» 124
Капоте Т. 84, 663
«Хладнокровно» (1966) 84, 663
Капуана Л. 117, 118
«Изучение современной литературы» (1879) 118
«Об искусстве» (1885) 118
Кара Д. 585
Карабанов П.М. 728
«Сердца приобретаются искренностью» («Искренность пастушки», 1786) 728
Карабегова И. 579
Караваева А.А. 577, 734, 735, 972
Кара-Дервиш (Гаджан А.М.) 1009
Каразин В.Н. 139
Карамзин Н.М. 29, 55, 79, 80, 127, 276, 328, 334, 336, 362, 435, 441, 474, 493, 500, 511, 513, 523, 538, 586, 639, 703, 752, 799, 813, 841, 846, 877, 918, 924, 964, 1023, 1098, 1184, 1228, 1233, 1234, 1262
«Бедная Лиза» (1792) 523, 964, 1233
«Илья Муромец» (1795) 79
«История государства Российского» (опубл. 1816–18) 328, 441
«К верной» (1796) 435
«К неверной» (1796) 435
«Кладбище» (1792, пер. из Л.Козегартена) 362, 1262
«Наталья, боярская дочь» (1792) 964
«Несколько слов о русской литературе» (1797) 500
«Отчего в России мало авторских талантов? » (1802) 127
«Письма русского путешественника» (1791–95) 500, 511, 703, 841, 918, 964, 1234

«Покойся, милый прах, до радостного утра...» (1792) 586
«Послание к женщинам» (1795) 435
«Разговор о счастии. Филалет и Мелодор» (1797) 846
Карамзина Е.А. 924
Карамзина С.Н. 924
Карасев Л.В. 386, 694, 695
«Гоголь и онтологический вопрос» (1993) 694
«Онтологический взгляд на русскую литературу» (1195) 694
Каратаев И.П. 1029
Каратыгин В.А. 888
Каратыгин П.А. 129
«Булочная (1841) 129
«Чудак-покойник» (1842) 129
Караханиды, династия 1102
Карбен В.де 350
Карвер Р. 548
«О чем мы рассуждаем, рассуждая о любви» (1981) 548
«Прошу тебя, замолчи» (1976) 548
«Собор» (1983) 548
Кард О.С. 623
Карденаль П. 988
Кардин Е.В. 235
Кардуччи Дж. 70, 179, 650
Кареев Н.И. 237, 238
Карельский А.В. 242, 1085
Каренин В. см. Комарова В.Д.
Карко Ф. 1124–1127
«Богема и сердце мое» (1912) 1125
«Дружба с Туле» (1934) 1127
«Кисло-сладкие песенки» (1933) 1125
«Независимые и фантэзисты»(1912) 1125
«По наитию» (1911) 1124
Каркопино-Тюзоли Ф. см. Карко Ф.
Карл Великий 123, 136, 224, 265, 266, 430, 633, 893, 922
Карл Орлеанский 517, 518
«Я мучаюсь от жажды у фонтана...» (1440) 518
Карл I 261, 793 9
Карл II 783
Карл VI 58
Карл V 1123
Карл VI 97
Карл VII 518
Карл IX 1172
Карл XII 91
Карлейль Т. 65, 176, 218, 235, 329, 514, 606, 700, 1247
«Герои, культ героев и героическое в истории» (1841) 176
«История французской революции» (1837) 235
«История Фридриха II Прусского» (1858–65) 235
«Sartor Resartus» (1833–34) 218
Карлинский С. 1056
Карлфельдт Э.А. 651
Кармичел С. 1197
Карнап Р. 767
Карнеев А. 81
Каронин-Петропавловский Н.Е. 607
«Рассказы о парашкинцах» (1880) 607
Карп М. 508
Карпентьер А. 70, 490, 492, 493
«Концерт барокко» (1975) 70
«Царство земное» (1949) 492
Карпов Е.П. 238
Карпов П.И. 658
Карпов Федор 763
Карпухин И.Е. 676
Карраскилья Т. 410
Каррингтон Л. 1053
«Дом страха» (1938) 1053
«Овальная дама» (1939) 1053
Карсавин Л.П. 139, 1027
Карсавина Т.П. 805
Карсак Ф. 623
Карташев А.В. 867, 868
Картер А. 186, 636
Картер Дж. 548
Картышова Е.Н. 86
«Иностранные справочные и библиографические издания» (1991) 86
Карус К.Г. 120
«Письма о Гёте» (1835) 120
Карцева Е. 1156
Карцевский С.И. 908
Карцевский С.О. 463, 592
Касаль Х.дель 572
Каспрович Я. 179, 579
Кассирер Э. 825, 826, 978
Кассола К. 192, 639
Кассу Ж. 986
Кастальяри Ж.А. 611
Кастанеда К. 556
«Учение Дона Хуана. Путь знания индейцев яки» (1968) 556
Кастельветро Л. 280, 364, 371, 478, 496, 1048, 1081, 1094
«Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» (1570) 478, 496, 1048, 1081, 1094
Кастильоне Б. 284, 427, 449, 726, 845, 1228
«Придворный» (1528) 284, 449, 845
Катаев В.П. 130, 313, 410, 524, 525, 715, 806, 1013, 1133, 1217
«Алмазный мой венец» (1978) 524, 525
«Святой колодец» (1966) 524
«Трава забвения» (1967) 524
Катаев И. 735
«Молоко» (1930) 735
Катай Т. 1266
Катанян В.А. 1009
Катенев В.П. 677
Катенин П.А. 43, 144, 165, 202, 290
«Гений и поэт» (1830) 165
«Дура» (1835) 290
«Идиллия» (1831) 290
«Инвалид Горев» (1836) 202
«Мир поэта» (1822) 144
Катилина 138, 302, 326
Катон Валерий 647
Каттнер Г. 623
Катс Я. 284
«Зерцало старого и нового времени» (1632) 284
Катулл 113, 158, 302, 486, 647, 775, 804, 807, 1242, 1249
Каули А. 531, 532, 706
Каули М. 499, 619, 773
Каупер У. 170, 917
«Задача» (1784) 170
Каутская М. 723
Кауфман А.Е. 237, 238
Кауфман И.М. 85, 1002
«Русские библиографические и биобиблиографические словари» (1955) 85
Кафка Ф. 29, 189, 436, 490, 495, 552, 568, 633, 704, 717, 793, 794, 809, 981, 1001, 1177, 1219, 1224

«В исправительной колонии» (1919) 794, 1224
«Замок» (1922) 794
«Превращение» (1916) 189, 436, 794, 1224
«Приговор» (1913) 794
«Процесс» (1915) 717, 794, 981, 1177
Каффи А.И. 514
Кафьян Х.Г. 514
Кахана М. 24
Качесов В. 701
Качукова О. см. Хмелевская О.Н.
Кашкин Н.С. 925
Кашшак Л. 23–25
«История измов» (1972) 25
Квазимодо С. 174, 651
Квинси Т.де 165, 166, 532, 686, 687
«Автобиографические очерки» (1853) 166
«Воспоминания о поэтах-лейкистах» (1839) 687
Квинтилиан 142, 143, 437, 438, 788, 837, 877, 941, 1095
«О воспитании оратора» (ок. 94) 142, 438
Квитницкий В.О. 463
Квятковский А.П. 391, 1058, 1059
«Поэтический словарь» (1966) 1058
«Русское стихосложение» (1960) 1058
«Тактометр: опыт стиха музыкального счета» (1929) 1058
Кебрат-Ореккиони К. 610
Кеведо-и-Вильгас Ф.де 73, 183, 316, 390, 744, 749, 893
«История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» (1626) 749
Кедрин Д.Б. 734
Кейбелл Дж.Б. 33
«Юрген» (1919) 33
Кейн У.Е. 808
Кейнс Дж.М. 48, 94, 95
Келер Р. 543
Келин Н. 418
«Казачья исповедь» (опубл. 1996) 418
«Стихи» (1937) 418
Келлер Г. 457
Келлерман Б. 423
Келли К. 161
Келли Х. 382
«Ложная щепетильность» (1768) 382
Келтуяла В.А. 153
Кельберин Л.И. 417, 681
Кемберленда Р. 382
«Братья» (1769) 382
«Индеец (1771) 382
«Кембриджские песни» (11 в.) 109, 431
Кемп-Ашраф П.М. 93
Кенигсберг М.М. 592, 593?
Кеннеди Дж.П. 611
«Робинзон Подкова» (1835) 611
Кеннеди Дж.Ф. 84
«Профили смелости» (1963) 84
Кено Р. 1053
Кент Л.П. 1007
Кенэ К.А. 417, 418
Кенэ Ф. 1232
Кеплер И 623
Кёппен В. 191, 884
Кёппинг В. 241
Керенский А.Ф. 681, 868
Керженцев П.М. 820, 821
«Пролеткульт — организация пролетарской самодеятельности» (1918) 821
Кёрнер В. 242
Кернер Ю.А. 1211
«Ясновидящая из Префорста» (1829) 1211
Керстинг Г.Ф. 87
Керуак Дж. 92, 1130
«Доктор Закс. Фауст, часть третья» (1959) 1130
«На дороге» (1957) 92
Керубини Л. 436
Керью Т. 793
Кеттл А. 332
Кетчер Н.Х. 925, 926
Кибиров Т. 395
Кибл Дж. 689
Кид Т. 261, 1083, 1115
«Гамлет» (не сохранился) 1083
«Испанская трагедия» (ок. 1586) 1083
Кизи К. 334
Кий 440
Килти Дж. 248
«Милый лжец» (1963) 248
Ким Бусик 404
«Самгук саги» («Исторические записи Трех государств», 1145) 404
Ким Р.Н. 696
Ким Ю. 742
Кин В. 484
Кинг Г. 531
Кинг М.Л. 1197
Кинг С. 83, 636, 1097, 1162, 1164
«Кошмар на улице Вязов» (1984–94) 1164
Кингсли Ч. 1162
Киндлер 1001
«Киндлеровский литературный лексикон» (1970–74) 1001
Киндяков С. 1017
Кино Ф. 802
Кипнис С.Е.
«Новодевичий мемориал: Некрополь Новодевичьего кладбища» (1995) 631
Киплинг Р. 83, 185, 368, 447, 514, 633, 643, 645, 646, 650, 807, 881
«Книга джунглей» (1894–95) 368, 881
Киприан 964
Киприан, митр. 440
Кирдан Б.П. 250
Киреев А.А. 1000
Киреевский И.В. 332, 604, 605, 669, 678, 925–927, 998–1000
«В ответ А.С.Хомякову» (опубл. 1861) 999
«Девятнадцатый век» (1832) 604
«Нечто о характере поэзии Пушкина» (1823) 1000
«О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России» (1852) 1000
Киреевский П.В. 105, 675, 678, 926, 1000
«Песни, собранные П.В.Киреевским» (1860–74) 105, 678
Кирико Дж.де 193
Кирилл, св. 484, 829, 925
Кирилл II, митр. 950
Кирилл Старовецкий 284
«Зерцало богословия» (1618) 284
Кирилл Туровский 46, 484, 698, 823, 829, 838
«Покаянный канон» (12 в.) 484
«Слова» (12 в.) 838
Кириллов В.Т. 412, 576, 821
Кироги Х. 1163

Кирпичников А.И. 543, 1023
«Опыт сравнительного изучения западного и русского эпоса поэмы ломбардского цикла» (1873) 1023
Кирпотин В. 854
Кирсанов С.И. 439, 1140, 1185
«Слово предоставляется Кирсанову» (1930) 1140
Кирсанова Р.М. 863
Кирхиштейне А. 118
Кирхнер К.К. 1130
«Первая историческая анкета чародея Фауста» (1683, с Й.Г.Нойманом) 1130
Кирша Данилов 105, 328, 799
«Древние российские стихотворения, собраннные Киршею Даниловым...» (1804, 1818, 1977) 105, 328, 799
Киршон В. 853, 854
Киселевский Я.А. 411
Киселев Н.П. 54
Кискевич Е.М. 368, 460
«Зодчий» (1927, ред.) 368
Киссин С.В. (Муни) 512
Кист В.Р. 1202
Кисэн 1267
Кит Э.Э. 793
Китс Дж. 144, 168, 179, 369, 685, 800, 895, 935, 1019
«Фантазия» (1818) 144
Кичигин М.А. 761
Киш Э.Э. 191, 793, 871
«Репортаж как форма искусства и борьбы» (1945) 871
«Сущность репортера» (1935) 871
Клабунд 191
Клавдиан 1235
Клавдий, имп. 26, 636
Клай И. 727, 732
Клансье Ж.Э. 907
«Время героев» (1942) 907
Кларк А. 623
Кларк Л. 574, 647
Кларк У. 647
Клаудиус М. 1014
Клаустон А. 543
Клее П. 1223
Клейн Ж. 623
Клейн Т.П. 239
Клейст Г.фон 155, 247, 258, 641, 900, 1084, 1170
«О театре марионеток» (1818) 900
«Пентесилея» (1808) 900
«Семейство Шроффенштейн» (1803) 1084
Клейст Э.Х. 170, 288, 799
«Весна» (1749) 170
Клеланд Дж. 33, 1245
«Фанни Хилл» (1750) 33, 1245
Клеман М.К. 863
Клемперер В. 885
Кленгсор Т. (Леклерк Л.) 1126
«Богемные стихи (1913) 1126
«Плуг» (1960) 1126
«Приглушенная дробь барабана» (1960) 1126
«Пятьдесят сонетов пробуждения» (1949) 1126
«Юморески» (1921) 1126
Кленси Т. 83
Кленовский Д. 909
Клер Р. 197
Кливер Э. 34
«Душа на льду» (1967) 34
Кливленд Дж. 531, 532, 793
Клингер Г. 1017
Клингер Ф.М. 103, 104, 216, 918, 1084, 1130
«Близнецы» (1776) 104
«Буря и натиск» (1776) 103, 918
«Жизнь Фауста, его деяния и гибель в аду» (1791) 103, 216, 1130
«Страдающая женщина» (1775) 104
Климент Охридский 698
Климт Г. 206
Клодель П. 345, 346, 553, 980, 1082
«Атласный башмачок» (1924) 346
«Извещение для Марии» (1912) 346
«Полуденный раздел» (1906) 345
Клодьен 1124
Клопшток Ф.Г. 79, 98, 163, 178, 199, 216, 703, 799, 886, 964, 1014
«Мессиада» (1751–73) 98, 216
«О святой поэзии (1755) 163
«Холм и роща» (1771) 1014
Клосс Б.М. 441
Клукхон П. 87, 258, 641
«Немецкий романтизм» (1924) 258, 641
Клушин А.И. 953
Клычков С.А. 137, 658–660
«В гостях у журавлей» (1930) 137, 659
«Гость чудесный (1923) 659
«Домашние песни (1923) 659
«Золотятся ковровые нивы...» (1914) 658
«Князь мира» (1927) 659
«Ни избы нет, ни коровы...» (1931) 659
«О чем шумят седые кедры» (1930–32) 659
«Песнь о великой матери» (1929/30) 659
«Сахарный немец» (1925–59) 659
«Чертуханский балакирь» (1926) 659
Клюар А. 1125
Клюев В.Г. 710
Клюев Н.А. 137, 152, 260, 512, 658–660, 805, 928, 995, 996, 1185
«Баюкало тебя райское древо...» (1931–32) 260
«Белая Индия» (1916) 260
«Братские песни» (1912) 658
«Избяные песни» (1914–16) 260, 658
«Красный конь» (1919) 658
«Мать-Суббота» (1922) 260
«Плач о Сергее Есенине» (1926) 260, 659
«Погорельщина» (1928) 260, 659
Клюс Э. 47
«Ключ разума» (13–14 вв.) 581
Ключевский В.О. 270, 329, 827
Клюшников В.П. 37, 925
«Марево» (1864) 37
Кляус В.Л. 273
Кнайп Я. 662, 667, 668
«Крестьянский хлеб» (1934) 668
Кнебель М.О. 889
Книга Бытия 72
«Книга бытия небеси и земли» 712
«Книга мертвых» (15 в. до н.э.) 368
«Книга о палестинских мучениках Евсевия Кесморийского» (4 в.) 508
«Книга о Фаусте» (1587) 215
«Книга Синдбада» (12 в.) 674
Кноринг И.Н. 681

Кнут Д.М. 681, 718, 737, 913, 1014, 1017, 1196
Княжевич Д.М. 419
«Полное собрание русских пословиц и поговорок» (1822) 419
Княжнин Я.Б. 523
«Орфей» (1781, 1792) 523
Кобак А.В. 631
«Исторические кладбища Петербурга» (1993, с Ю.М.Пирютко) 631
Кобаяси Исса 1271
Кобецкий Я.Я. 514
Ковалёв Ю.В. 574, 611
Ковалёва И.И. 870
Ковалёва И.Ф. 993
Ковалевский О.М. 903
Ковалевский П.Е. 908
«Парижская русская академическая группа» (1971) 908
Коваленко А.Г. 393
Коваленко С.А. 19, 392, 420, 783, 819
Ковальджи К.В. 686
Ковальская А. 796
Ковальский Е. 796
Кованько И.А. 140
Коварский Ф. 1193
Ковтун Е. 625, 1164
Ковтун Л.С. 20
Ковтунова И.И. 1260
«Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века» (1993) 1260
Коган П.С. 425, 618
Коган Пав.С. 348, 591,
Коген Г. 1183
Когхилл Н. 303
«Кодзики» («Записки древних лет», 8 в.) 327, 1264, 1267
Кожев А. 508
Кожевников П.А. 198, 199
Кожевникова Н.А. 750, 751, 1100
Кожеуров Л. 463
Кожина Н.А. 853
Кожинов В.В. 781, 811, 861, 883, 892, 1050, 1148
«Содержательность литературных форм» (1964, с Г.Д.Гачевым) 883
Козегартен Л. 362
«Кладбище» (1792, пер. Н.М.Карамзина) 362
Коззенс Дж.Г. 83
«Одержимые любовью» (1957) 83
Козиковский Э. 1193
Козин В.А. 184
Козицкий Г.В. 952
Козлов А.С. 561, 565
Козлов И.И. 67, 253, 263
«Молитва» (1839) 253
Козлов П.А. 904
«Дон Жуан (1889, пер. из Байрона) 904
Козлов С.Л. 885, 887
Козмоян А.К. 907
Козырев М.Я. 38, 648
«Ленинград» (1925) 38
Козьма Прутков 28, 64, 74, 103, 555, 631, 721, 955, 998, 1132
«Блонды. Драматическая пословица в одном действии» (1854) 842
Козьмин Б.П. 1002
«Писатели современной эпохи» (1992–95, с Н.А.Богомоловым, ред.) 1002
Козьмян К. 170
«Польские селяне» (1802–30) 170
Койре А. 508
Коке Ж.К. 232, 610, 1043
«Кокинсю» («Собрание старых и новых песен Японии», 905) 1267, 1268, 1270
Кокорев И.Т. 1141
«Московсие рынки» (ок. 1848) 1141
Кокошка О. 1223
Кокошкин Ф.Ф. 925
Кокс Дж. 566
Кокто Ж. 1086
Колбасьев С.А. 705
«Открытое море. Петербургская поэма» (1922) 705
Колесникова М.И. 1061
Коллар Я. 1008
Колле Ш. 842
Коллинз У. 726
«Персидские эклоги» (1742) 726
Коллинз У.У. 1097
«Женщина в белом» (1860) 1097
«Лунный камень» (1868) 1097
Коллинсон Дж. 800, 801
Коллоди К. 1124
Кольер Дж. 371
«Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской сцены» (1698) 371
Кольер Дж.П. 186
Колобаева Л.А. 971
Колодий О. 1017, 1057
Колодны А. 1136
Колонна В. 744
Колосов М.Б. 577
Колосова М.И. 913
Колридж С.Т. 58, 91, 127, 144, 165, 180, 372, 497, 504, 532, 535, 559, 589, 606, 682, 686, 687, 706, 783, 853, 894, 895, 898, 899, 923, 1022, 1093, 1152, 1253
«Классическая и романтическая драма» (1818) 372
«Кубла Хан, или Видение во сне» (1798) 899, 1152
«Лирические баллады» (1798, с У.Вордсвортом) 497, 686, 687, 783, 894, 899
«О методе (1818) 535
«Определение вкуса» (1808) 127
«О различии остроумного, смешного, эксцентричного и юмористического» (1808–11) 1253
«Сказание о старом мореходе» (1798) 180, 589, 686, 783, 853
«Biographia literaria» (1817) 91, 144, 165, 706, 899
Колум И. 351
Колумб Х. 523, 589, 840
Кольбенхейер Г. 458
Кольбер Ж.Б. 603
Кольцов А.В. 253, 742, 843, 844
Кольцов М.Е. 348, 486, 709, 715, 871, 1133
Колядa Н.В. 248
Комаров А.А. 926
Комаров М. 754
«Жизнь Ваньки Каина» (1779) 754
«Повесть о приключениях аглинского милорда Георга» (1782) 754
Комарова В.Д. 905
«Жорж Санд, ее жизнь и произведения 1804–1835гг.» (1899) 905
Комарович В.Л. 434

Комати 1267
Комин Ф.де 328
«Мемуары» (опубл. 1524–28) 328
Комиссаржевская В.Ф. 77, 982
Компанеец В.В. 835
Компаретти Д. 543
Комсток Э. 33
Комьят А. 23, 24
Кон Ф. 486
Конан-Дойл А. см. Дойл А.К.
Конгрив У. 371, 377, 380, 812, 886, 998
«Двоедушный» (1693) 380
«Любовью за любовь» (1695) 380
«Пути светской жизни» (1770) 371, 377, 380
Кондильяк Э.Б.Д. 824, 1232
Кондорсе Ж.А. 150, 1232
«Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» (1793– 94) 150
Кондратович И. 358
Кондратьев А.А. 1017
Кондратьев С. 741
Коне А.Г. 628
«У порога ирреального» (1980) 628
Коненков С.Т. 137, 591
Кони А.Ф. 129, 237, 463, 698
«Студент, корнет, артист и аферист» (1840) 129
«Петербургские квартиры» (1840) 129
Конисский Г. 437, 698
Конквест Р. 199, 200
«Новые строки» (1956, 1963, сост.) 199, 200
Конон де Бетюн 427, 1101
Конопницкая М. 579
Конрад В. 1137
Конрад II 224
Конрад Дж. 15, 588, 590, 619, 643, 646, 1248
«Лорд Джим» (1900) 590
«Негр с «Нарцисса» (1897) 590, 646
«Ностромо» (1904) 590
Конрад Н.И. 151, 333, 465, 468–470, 481, 1024, 1274
Конрад Вюрцбургский 549
Конради К. 181
Констан Б. 485, 530, 891, 895, 919, 1082
«Адольф» (1816) 485
«Размышления о трагедии» (1829) 1082
«Размышления о трагедии «Валленштейн и немецком театре» (1808) 530
Константин Великий 440
Константин Кефала 505
«Греческая антология» (ок. 900) 505
Константин Манасси 125
«Аристандр и Каллитея» (12 в.) 125
Константинович З. 1138
Константинович М. 1017, 1057
Констебль Дж. 296
Конт О. 89, 112, 424, 519, 613
«Курс позитивной философии» (1830–42) 613
Контрым К. 680
Конфуций 361, 404, 1093
Концевич Л.Р. 409
Концевич-Семенова С.П. 1017
Кончаловский П.П. 915
Коперник Н. 72, 1175
Коппе Ф. 720, 905
«Северо-Торрелли» (1908, рус. пер.) 905
Коран (7–8 вв.) 216, 296, 722
Корбьер Т. 721, 819
Корвин Л. 922, 1227
«Малый сад элеганций» (1505) 922, 1227
Корвин-Пиотровский В.Л. см. Пиотровский В.Л.
Корё, династия 401
Корепова К.Е. 994
Корецкая И.В. 302, 1227
Корд Э. 1246
Корж Ю.В. 639
«Коричневые рассказы опрокинутой головы» (1832) 629
Коркия В. 395
Корман Б.О. 18, 306, 450, 750, 751, 888, 1078, 1079
Кормилов С.И. 539, 863
Корнацкий Е. 796
Корнейчук А.Е. 248
Корнель П. 247, 322, 363, 372, 380, 494, 496, 595, 606, 737, 851, 1048, 1082, 1083, 1086, 1094, 1125
«Дон Санчо Арагонский» (1650) 851
«Лжец» (1644) 380
«Рассуждение о трагедии и способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости» (1660) 1082
«Рассуждение о трех единствах — действия, времени, места» (1660) 496, 1094
«Сид» (1637) 496, 851, 1082, 1086, 1094
Корнель Т. 802
Корнилий, инок 46
Корнуолл Б. 1152
«Драматические фрагменты» (1821–32) 1152
Корнфельд М.Г. 954
Корнфорд Ф. 563
«Происхождение аттической комедии» (1914) 563
Коро Г. 296
«Королевская жеста» (12–13 вв.) 265
Короленко В.Г. 17, 871
«История моего современника» (1922) 17
Корольков В.И. 1140
Королькова А.Н. 993
Коротеев А. 686
Корреар П. 1007
Корсак Х. 335
Корсаков П.А. 521
Корсаков П.П. 927
Кортасар Х. 765, 1124
Корфф Г. 258
«Дух эпохи Гёте» (1923–53) 258
Корш Е.Ф. 926
Корш К. 507
«Марксизм и философия» (1923) 507
Корш Ф.Е. 592
Косиков Г.К. 132, 136, 258, 436, 588, 610, 657, 920, 986, 1073
«Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон» (1993) 436
Косиньский, гетман 1113
Коскен Э. 543, 993
Косма, св. 484
Коссак-Щчуцкая З. 1193
Костельянец Б.О. 248
Костерин А.Е. 576, 734
Костомаров Н.И. 856, 925
Костерс Х. 241
Костров Е.И. 703
Костров Т. 484
Костюк А. 368

Костюхин Е.А. 267
Котельников В.А. 256, 1185
Котельницкий А.М. 315, 685, 721
«Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку» (1791–96, 1802–08, с Н.П.Осиповым) 315, 685, 721
«Похищение Прозерпины» (1795, с Е.П.Люценко) 315
Котляревский И.П. 315, 494, 905
«Энеида, на малороссийский язык перелицованная» (1798) 315, 494
Котляревский Н.А. 90, 237, 238, 333, 552
«Литературные направления Александровской эпохи» (1917) 90
«Старинные портреты» (1907) 90
Котомкин А. 1018
Коуард Н. 381
«Частные жизни» (1930) 381
Кофман А.Ф 493
Кофман С. 211, 1134, 1135
«Загадки женщины: Женщины в текстах Фрейда» (1980) 1135
Кохановский Я. 1155, 1228
Кочаровский К.Р. 368
Коцебу А. 541
Кош В. 1001
Кошелев А.И. 678, 925–927, 999
Кошшак Л. 23– 25
«История измов» (1972) 25
К.Р. (Романов К.К.) 118, 253, 462
«Гамлет» (1899, пер. из У.Шекспира) 118
Крабб Дж. 998
Краван А. 194, 196
Кравченко В. 83, 250
«Я выбрал свободу» (1946) 83
Кравченко М. 250
Краевский А.А. 927
Крайский А.П. 282
Крайф П.де 83
«Эрроусмит» (1925, с С.Льюисом) 83
«Краледворская рукопись» (1817) 553
Крамер И.А. 97
Крамов И. 857
Крандиевская Н.В. 914, 1097
Кранц Дж. 83
Краливин В. 1163
Красавченко Т.Н. 95
Красиньский З. 67, 114, 551, 894, 1113
«Агай-Хан» (1832) 1113
«Иридион» (1836) 67
«Небожественная комедия» (1835) 67
Красицкий И. 74, 1160
Красицкий С.Р. 1010, 1060
«Красная книга маркизы» (1995) 701
Краснов П.Н. 78, 418, 1118
«За чертополохом» (1922) 78, 1118
«Понять — простить» (1924) 78
Кратет Малльский 370, 374, 922
Кратин 374
«Дионисоалександр» (после 430 до н.э.) 374
«Краткая литературная энциклопедия» (1962–78) 1001
«Краткий некролог и два посмертных произведения Козьмы Петровича Пруткова» (1863) 631
«Кратких, витиеватых и нравоучительных повестей книги три» (1711) 48
Крафт В. 580
Крахельская Г. 796
Крач Дж. 831
Крачковский Д.Н. 198
Крачковский И.Ю. 54
Крачковский Н.Д. 463
Крашевский Ю. 793
Крашенинников А.А. 905
«Амеля» (1916) 905
Кребийон-сын К.П.де 157, 504, 886
«Заблуждения сердца и ума» (1736–38) 157, 504
«Софа» (1742) 157
Кревель Р. 196, 1051, 1053
«Извилины» (1924) 1053
«Мое тело и я» (1925) 1053
«Трудная смерть» (1926) 1053
Кревкер М.Г.Ж.де 1156
«Письма американского фермера» (1782) 1156
Крез 30, 39
Крейг Г. 301, 982
Крейд В.П. 759, 971
Крейн Р.С. 1202, 1203
«Критики и критика. Древность и современность» (1952, ред.) 1203
«Критики и критика. Очерки о методе» (1957, ред.) 1203
Крейн С. 83, 300, 548, 612, 1091
«Алый знак доблести» (1896) 83
Крейн Х. 984
Крейцер Ф. 977
«Символика и мифология древних народов...» (1810–12) 977
«Крематорий здравомыслия» (1913) 1158
Кремлев Л. 368
Кремье Б. 1007
Крестовский В.В. 37, 184, 194
«Две силы» (1874) 37
«Панургово стадо (1869) 37
«Под душистою ветвью сирени...» (1857) 194
Кретьен Г. 115
Кретьен де Труа 59, 427, 919, 1121
«Персеваль» (ок. 1182) 1121
Крецвальд Ф.Р. 903
Кречьяр Я. 197
Крешимбени Дж. 56, 57, 922
Кржижановский С.Д. 648, 850, 853
Кржичка П. 199
Кривенко В.С. 238
Кривошапкин И. 1097
Кригер М. 652, 653
«Новые защитники поэзии» (1956) 652
Кримсон-Смит А.Дж. 223
Криничная Н.А. 759
Крисипп 942
Кристева Ю. 211, 307, 308, 482, 610, 757, 759, 768, 770, 771, 1043, 1067, 1068, 1070, 1134, 1136
«Семиотика: Исследования в области семанализа» (1969) 211
Кристи А. 222, 515, 1097
«Десять негритят» (1943) 1097
«Свидетель обвинения» (1953) 1097
Кристиан Б. 1135, 1197
Кристина Пизанская 517, 518
Критский В.И. 925
Критский М.И. 925
Кро Г.Ш. 721, 1127
«Новое солнышко мое» (1947) 1127

«Парижские пасторали» (1921) 1127
Кройдер Э. 1124
«Общество с чердака» (1946) 489
Крокетт Д. 1156
Кромвель Т. 189, 497
Крон К. 543
Крон Ю. 543
Кронегк И.Ф.фон 361
«Уединение» (1757) 361
Кроненберг А. 118
«Гамлет» (1844, пер. из У.Шекспира) 118
Кропивницкая В. 389
Кропивницкий Е. 389, 547
Кропивницкий Л. 389
Кропоткин П.А. 1182
Кросс А. 290
Кротти Ж. 194
Кроули А. 1162
Кроче Б. 166, 332, 415, 481, 641, 653, 654, 656, 790, 1257
«Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902) 166, 481, 653, 883
«Круг Земной» см. Снорри Стурлусон «Хеймскрингла»
Круглов Ю.Г. 676, 728
Крузенштейн-Петерец Ю.В. 1208
Крукк И.И. 994
Крупская Н.К. 1182, 1183
«Инструкция о пересмотре книжного состава библиотек и изъятии контрреволюционной и художественной литературы» (1923) 1182
«Руководящий каталог по изъятию всех видов литературы из библиотек, читален и книжного рынка» (1924) 1182, 1183
Крупчанов А.Л. 783
Крусанов А. 1160
Крутоус В.П. 524
Кручёных А.Е. 277, 278, 442, 444, 502, 928, 1009, 1010, 1055, 1160, 1157–1160
«Буква как таковая» (1913, с В.Хлебниковым) 277, 1009
«Декларация заумного языка» (1921) 277
«Декларация слова как такового» (1913, с В.Хлебниковым, Е.Гуро) 277, 1159
«Дыр бул щыл...» (1913) 278
«Новые пути слова» (1913, с В.Хлебниковым, Е.Гуро) 1159
«Победа над солнцем» (1913) 278
«Помада» (1913) 278
«Слово как таковое» (1913, с В.Хлебниковым) 278, 502, 1158
Крыжановская В.И. (Рочестер) 905
«Светочи Чехии» (1907) 905
Крылов И.А. 39, 74, 80, 419, 536, 752, 813, 838, 861, 924, 926, 952, 953, 975, 1132
«Демьянова уха» (1813) 536
«Каиб» (1792) 752, 813
«Кофейница» (1798–1800) 953
«Подщипа, или Триумф» (1798–1800) 953
Крэшо Р. 531
Крюков В.С. 418
«Родной край» (1928) 418
Крюков Ф. 418
Крюс Дж. 459
Ксенарх 543
Ксенофонт 149, 326, 524, 987
«Агесилай» (5–4 вв. до н.э.) 326
«Киропедия» (5–4 вв. до н.э.) 149
«Пир» (5–4 вв. до н.э.) 987
Ксеркс 795
Ксюнин А.И. 908, 1018
Куайн У. 767
Куанье О. 522
Куарлз Ф. 1231
Кубка Ф. 199
Кублановский Ю.М. 909, 1004
«Избранное» (1981) 1004
Кубрик С. 624
«Космическая Одиссея 2001» (1968) 624
Куве П. 1150
Кугель А.Р. 109, 238, 311, 313
Куглер Л. 1101
Кудашев В. 734
Куделин А.Б. 54
Кудрейкин В. 391
«Кудруна» (13 в.) 647
Кудряшов М.И. 904
«Песнь о Нибелунгах» (1890, пер.) 904
Кугель А.Р. 238, 311, 313
Кузмин М.А. 21, 22, 69, 76, 90, 99, 206, 236, 238, 260, 282, 302, 425, 435, 459, 501, 512, 638, 688, 693, 805, 903, 957, 959, 1185, 1225, 1226, 1246, 1249
«Александрийские песни» (1906) 957
«Баллада о цирюльнике» (1911, пер. из О.Бёрдсли) 1249
«Валерию Брюсову» (1908) 22
«Лазарь» (1927) 1226
«Любовь этого лета» (1906) 425
«Обманщик обманувшийся» (1908) 425
«О прекрасной ясности» (1910) 501
«Панорама с выносками» (1927) 1226
«Параболы» (1923) 1226
«Пафос экспрессионизма» (1923) 1226
«Прерванная повесть» (1907) 425
«Прогулки Гуля» (1924) 1226
«Разные стихотворения» (1908) 425
«Ракеты» (1908) 425
«Сети. Первая книга стихов» (1908) 425
«Три музыканта» (1911, пер. из О.Бёрдсли) 1249
«Условности: Статьи о литературе» (1923) 302, 1225
«Форель разбивает лед» (1929) 1226
Кузнецов Ф.Ф. 220, 1212
Кузнецова Т.И. 751
Кузьмин Д. 686
Кузьмина В.Д. 754, 920
Кузьмина Н.А. 309
Кузьмина-Караваева Е.Ю. 417
Кук Дж. 660, 840
Кук Р. 565
Кукулевич А. 290
Кукушкина М.В. 1029
Кулагина А.В. 1195
Кулаков В.Г. 390, 396, 548
Кулаковский Л. 742
Кулешов В.И. 276, 465, 621, 1142
Кулиш П.А. 925
Кульбин Н.И. 99, 277, 805, 1157
«Что есть слово» (1914) 277
Кульман Н.К. 1006
Кумов Р. 418
Кун А. 566
Кун Б. 24
Кунтака 931

Купер Дж.Ф. 15, 93, 589, 611, 732, 806, 881, 894, 923, 1023, 1155, 1156
«Красный корсар» (1828) 611
«Лоцман» (1823) 611
«Морская волшебница» (1830) 611
«Пионеры» (1823) 1155
Купер Т. 1193
Куприн А.И. 78, 299, 624, 679, 680, 838, 905, 910–912, 969, 970, 1016, 1024, 1142, 1157, 1163, 1246
«Купол св. Исаакия Далматского» (1928) 78
«Ленин» (1921) 910
«Рассказы» (1906–07) 905
Курбе Г. 611, 859
Курбский А.М. 45, 46, 763, 838, 909, 951, 1210, 1234
Курганов Е. 35
Курганов Н.Г. 48, 1132
«Письмовник» («Российская универсальная граматика, или Всеобщее писмословие», 1769) 48, 763, 1132
Курдюмов В. 805
Курек Я. 411
Курилов А.С. 814
Курицын В.Н. 766
Куронуси 1267
Курочкин В.С. 721, 739, 927, 954
Курочкин Н.С. 1132
Курте Ж. 232, 610
Курциус Э.Р. 325, 464, 502, 641, 1076, 1222, 1252
«Бальзак» (1923) 641
«Европейская литература и латинское средневековье» (1948) 502, 1076, 1222
Курянин С. 1097
Кусиков А.Б. 294, 296, 416
«Буревестник» (1919) 296
«Зеркало Аллаха» (1918) 296
«Коевангелиеран» (1920) 296
«На Арбате» (1919) 296
Кускова Е.Д. 914
Куссмаул А. 87
Кутузов А.М. 924
Куфаев М.Н. 86
Кучеренко Г.С. 826
Кушнер Б.А. 138, 444
Кхали Н. 627
Кьеркегор С. 240, 317, 644, 645, 1088, 1137, 1218
«Или — или» (1843) 240
«О понятии иронии с постоянным обращением к Сократу» (1841) 317
Кьябрера Г. 364, 685
Кьяве К. 1046
Кэдмен У. 277
Кэдмон 214
Кэмпбелл Дж. 564, 623
Кэмпион Т. 511
Кэнко-Хоси 1274
Кэрролл Л. 631–633, 1124
«Алиса в Зазеркалье» (1871) 632
«Алиса в стране чудес» (1865) 632, 633
«Охота на Снарка» (1876) 632
Кэрью Т. 511
Кэсер У. 1156
«О, пионеры!» (1913) 1156
«Моя Антония (1918) 1156
«Песнь жаворонка» (1915) 1156
«Погибшая леди» (1923) 1156
Кюнё, династия 400
Кюне Г. 577, 578
«Карантин в сумасшедшем доме» (1835) 578
Кюренберг 647
Кюрмер П.Л. 1141
Кюстер Ц. 995
Кюхельбекер В.К. 68, 139, 140, 187, 202, 253, 500, 514, 604, 669, 678, 703, 896, 924
«Демон метромании и стихотворец Гезель» (опубл. 1911) 187
«Ижорский» (1835) 202
«О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) 500, 604
«Обозрение русской литературы» (1817) 669
«Поэты» (1820) 140

Ла Барт 904
«Песнь о Роланде» (1897, пер.) 904
Лаббе Ф. 85
«Библиотека библиотек» (1653) 85
Лаббок П. 609
«Искусство романа» (1921) 1078
Лабе Л. 448, 449, 922
Лаберий Д. 543
Лабрюйер Ж.де 64, 126, 587, 717, 890, 1021, 1165, 1166
«Характеры, или Нравы нынешнего века» (1688) 126, 587, 1021, 1165, 1166
Ла Весьер Р.де (Клодьен) 1124, 1126
«Лабиринты» (1925) 1124
«Покинутость» (1933) 1124
Лавкрафт Х.Ф. 636, 1162
Лавренёв Б.А. 247, 1158
Лаврентьев А.Ф. 462, 760
Лавров А.В. 55
Лавров Л.А. 391
Лавров Н.Л. 462
Лавров П.Л. 607
«Исторические письма» (1868–69) 607
Лавс 729
Лагарп Ж. 331, 478
«Лицей, или Курс древней и новой литературы» (1799–1805) 331, 478
Лагерквист П. 571, 651, 1163
Лагерлёф С. 656, 1163
Лагин Л.И. 459
Лада Заблоцкий Т. 335
«Кавказский пленник» (1855, пер. из А.С.Пушкина) 335
Ладинский А.П. 410, 417, 514, 737, 1014, 1017
Ладлем Р. 83
Ладыженский В.Н. 648, 679
Лазарева М.А. 1089
Лазаревский Б.А. 905
«Повести и рассказы» (1003) 905
Лазарчук А.Г. 624
Лазутин С.Г. 742, 1195
Лайбфрид З. 609
Лайтл Э. 1160
Лайхтер И. 676
Лакан Ж. 307, 508, 768, 832, 1042, 1066, 1067, 1133
Лакапин Роман 1172
Лакло Ш.П.А.Ф.де 241, 445, 1234, 1245
«Опасные связи» (1782) 241, 445, 1234, 1245
Лакоба С. 686
Лакомб П. 424

Лакснесс Х. 651, 891
Лакшин В.Я. 176
«Писатель, читатель, критик» (1965) 176
Лакшмана 934
«Рамаяна-чампу» (11 в., с Бходжи) 934
Лалли Дж.Б. 1079
«Переодетая Энеида» (1633) 1079
Лало Л. 1127
Лалу Р. 1007
Ла Марде У. 168
Ламартин А.М.Л.де 66, 178, 344, 514, 520, 703, 895, 919, 1228
«Гимн утру» (1830) 178
«Чайльд-Гарольд» (песнь V, 1825) 66
Ламарш О.де 115
«Триумф дам» (ок. 1480) 115
Ламеннэ Ф.Р. 344, 629
«О безумии в отношении к религии» (1824) 629
«Слова одного верующего» (1834) 344
Ла Монг Янг 546
Ламотт-Фуке Ф.де 160, 958, 1170
«Ундина» (1811) 160, 958
Лампрехт К. 424
Лампо Х. 490
Ланг А. 490
Ланг И. 1246
Ланг Ф. 624, 1223
Ланге С.Г. 157, 158,
«Песни дружбы Тирсиса и Дамона» (1747, с И.Пира) 158
Ланггессер Э. 489, 490
«Неизгладимая печать» (1946) 489
Ланге Х. 490
Ландау М. 543
Ландино К. 56
Ландольфи Т. 623, 1162
Ланжельер Ш. 94
Ланин Б.А. 39
Ланн Е.Л. 554, 555
Лансере Е.А. 549
Лансере Е.Е. 648, 805
Ланской-Ешевский С.С. 513
Лансон Г. 331, 363, 425, 612
«История французской литературы XIX века» (1894) 331, 612
«Метод в истории литературы» (1911) 425
Ланци Л. 501
Ланштейн П. 181
Лао-цзы 230, 477, 556, 1076
«Дао дэ цзин» (604–531 до н.э.) 230
Лао Шэ 623
«Записки о Кошачьем городе» (1933) 623
Лаперуз Ж.Д. 840
Лапикен П. 462, 1168, 1207
Лапин Б. 1225
Лапко И.В. 661
Лаппо-Данилевская Н. 78
«Екатерина Никитична» (1922) 78
Лапшин И.И. 237, 676
Лариве П.де 383, 812
«Духи» (1579) 383
«Школяры» (1579) 383
Лариков Т.П. 487
Ларин Б.А. 1045
Ларионов М.Ф. 649, 1157
Ларионова О.Н. 624
Ларкин Ф. 199, 200
Ларош С.де 199
Ларошфуко Ф.де 16, 64, 363, 494, 587, 717, 890, 891
«Максимы» (1665) 587, 891
Ларра М.Х.де 410
Лас Гермионский 449
Лас Касас Б.де 840
Ласкер-Шулер Е. 25
Ла Саль Р. 840
Лассвиц К. 623
Ласунский О.Г. 1222
Ла Тай Ж.де 94, 371, 812, 1094
«Блазон о Розе» (16 в.) 94
«Об искусстве трагедии» (1572) 1094
«Соперники» (1573) 812
Ла Тай Р. 94
«Латинская антология» (16 в.) 505
Латуш Г.де 842, 1152
Лаубе Г. 577, 578
«Молодая Европа» (1833–37) 578
«Современные характеристики» (1835) 577
Лафайет М.М.де 365, 803, 890, 923
«Принцесса Клевская» (1678) 365, 803, 890
Лафарг П. 332, 507
Лафатер И.К. 164, 165, 199
«Афоризмы о человеке» (1788) 165
«Гений» (1775–78) 164
«Физиогномические фрагменты» (1775–78) 164
Лафонтен Ж.де 74, 98, 158, 364, 435, 445, 606, 752, 803, 1021, 1125, 1183
«Любовь Психеи и Купидона» (1669) 435
«Сказки и рассказы в стихах» (1665–85) 752
Лафорг Ж. 263, 299, 980
«Жалобы» (1885) 263
Лаффит Ж. 708
Лахман Г. 418, 419
«Пленные слова» (1952) 419
Лацарус М. 480
Лашамбоди П. 74
Лашоссе П.К.Н.де 382, 799
Ле И. 250
«Наливайко» (1940) 250
«Хмельницкий» (1959–65) 250
Лебедев-Полянский П.И. 415, 421, 820
Лебедева Е.Д. 1066
Лебедева Э.С. 256
Леблан М. 222
Ле Бон Г. 612
Лебрен Э. 685
Лебро Ж. 1126
«Когда созревает гроздь» (1933) 1126
«Корбьер» (1963) 1126
«Сосновый перезвон» (1926) 1126
Лев XIII, папа 445
Левада А. 1131
«Фауст и смерть» (1960) 1131
Левек П. 1230
Левель И. 114
Леви К. 639
Леви-Стросс К. 60, 508, 1042
«Печальные тропики» (1955) 1042
Левин Б. 683
Левин Ю.Д. 22, 703, 737

Левинская Г.С. 311
Левинсон А.Я. 237
Левитан Л.С. 1050
Левитанский Ю. 733
Левитов А.И. 865, 1141, 1195, 1211, 1212
«Горе сел, дорог и городов» (1869) 1212
«Московские норы и трущобы» (1866) 1212
«Степные очерки» (1865–66) 1212
Левинтон Г.А. 1190, 1192
Лёвшин В.А. 754
«Русские сказки» (1780–83) 754
Ле Галльенн Р. 1248
«Легенда об Аргасун-хорчи» (17 в.) 582
«Легенда о Мандухай-Сэцэн-хатун» (17 в.) 582
Легран Ж. 115
«Премудрая София» (1407) 115
Легуве Г. 362
«Могила» (1790-е) 362
Ле Гуин У. 623, 1162
Легюи Э. 642
«История английской литературы» (1924, с Л.Казамианом) 642
Ледесма А.де 390
Лежар Л. 812
«Люсель» (1676) 812
Леже Ф. 1010
Лежнев А. 734, 735
Лезин Б.А. 836
Леин Дж. 1248
Лейзевитц И.А. 103, 1014
«Юлиус Тарентский» (1776) 104
Лейрис М. 1052
Леклерк Л. см. Кленгсор Т.
Леклерк Т. 842
Лекманов О.А. 21, 22, 1189
Леконт де Лиль Ш. 126, 498, 720, 905, 1204
«Античные стихотворения» (1852) 498, 720, 1204
«Варварские стихотворения» (1862) 720, 1204
«Вожаки» (1862) 720
«Трагические стихотворения» (1884) 720, 1204
«Последние стихотворения» (1895) 1204
«Эринии» (1873) 905
Ле Корбюзье Ш.Э. 24
Лелевель И. 114
Лелевич Г. 110, 691, 692, 853, 965
«Об отношении к буржуазной литературе и промежуточным группировкам» (1923) 965
«Председатель треста» (1923) 692
«С натуры» (1923) 692
Ле Лимонне Ф. 1114
Лем С. 623, 625
Лемене Ф.де 58
«Розарий Девы Марии» (1691) 58
«Супруга Франческа» (опубл. 1709) 58
«Трактат о Боге» (1684) 58
Лемер А. 720
Лемер де Бельж Ж. 115, 116, 162
«Послание зеленого возлюбленного» (1505) 115
«Согласие двух языков» (1512) 162
Лемерсье Н. 530
«Агамемнон» (пост. 1794) 530
Леметр М. 442
Лемке М.К. 1183
Лемонье К. 575
Лемонье Л. 498, 761
«Манифест популистского романа» (1929) 498, 761
Лемпиус С. 804
«Монахопорномахия» (1540) 804
Ленау Н. 67, 87, 240, 894, 901
«Дон Жуан» (1844) 240
Фауст» (1836) 901
Ленгленд У. 124, 1122
«Видение о Петре Пахаре» (1326) 124, 1122
Лендел Й. 23, 24
Ленин В.И. 83, 202, 231, 332, 334, 362, 507, 536, 631, 689, 722, 723, 762, 821, 910, 1011, 1184, 1189
«Карьера» (1912) 631
«Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908) 507, 723, 762
«Памяти графа Гейдена» (1907) 631
«Партийная организация и партийная литература» (1905) 507, 722
Леннет Я.ван 894
Ленский Д.Т. 129
«Жених нарасхват» (1840) 129
«Лев Гурыч Синичкин» (1839) 129
Лентини Я.де 989
Лентриккия Ф. 211, 213
Ленц З. 149, 191, 458
Ленц Я.М.Р. 103, 104, 163, 514, 540, 918, 1130
«Адские судьи» (1777) 1130
«Домашний учитель» (1774) 104
«Заметки о театре» (1774) 104, 163
«О «Гёце фон Берлихингене» (1774) 104
«Песня к немецкому танцу» (1770-е) 103
«Солдаты» (1776) 104
«Ле об Аристотеле» (13 в.) 432
Леонар Н. 916
Леонардо да Винчи 81, 534, 550, 1248
Леонид Тарентский 101, 647, 1229
«Могила пастуха» (3 в. до н.э.) 101
Леонкавалло Р.117
Леонов Л.М. 39, 152, 248, 410, 416, 708, 715, 1013, 1118
«Дорога на океан» (1935) 1118
«Пирамида» (1994) 39
Леонова Т.Г. 459, 1143
Леонтьев К.Н. 345, 701
Леонтьева Н.Н. 1064
Леопарди Дж. 66, 514, 551, 894, 895
«Диалог Тимандра и Элеандра» (1827) 551
«Леориандр и Пепелина» (1642) 727
«К самому себе» (1820-е) 551
Лередано Дж.Ф. 56
Лернер Дж. А. 69
«Моя прекрасная леди» (1956) 69
Лернер Н.О. 239, 884
Лермонтов М.Ю. 16, 29–31, 33, 35, 37, 68–69, 93, 107, 122, 128, 140, 141, 155, 176, 187, 200, 203, 217, 234, 235, 263, 273, 302, 319, 322, 335, 368, 370, 382, 428, 438, 440, 485, 520, 523, 536, 538, 551, 559, 594, 608, 631, 670, 691, 694, 698, 703, 721, 739–742, 750, 752, 762, 782, 805, 809, 813, 828, 841, 851, 856, 861, 868, 869, 882, 887, 888, 890, 891, 896, 900, 919, 924, 926, 1001, 1049, 1050, 1093, 1100, 1117, 1120, 1144, 1170, 1210, 1241, 1242, 1245, 1258, 1262, 1263
«Азраил» (1831) 900
«Бородино» (1837) 536, 739
«Воздушный корабль» (1840) 30, 1050
«Выхожу один я на дорогу...» (1841) 200, 520, 742, 1170

«Герой нашего времени» (1839–40) 37, 68, 128, 176, 234, 370, 485, 750, 762, 813, 828, 841, 856, 890, 1049, 1241
«Гроб Оссиана» (1830) 703
«Демон» (1829–39) 33, 68, 217, 273, 382, 440, 559, 752, 900, 1117
«Жалобы турка» (1829) 263
«Измаил-Бей» (1832) 68
«Кавказский пленник» (1828) 438, 594
«Княжна Мери» (1839–40) 882
«Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) 741
«Любовь мертвеца» (1841) 887
«Маскарад» (1835–36) 122, 141, 273, 523, 888, 1242
«Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвой...», 1837) 253, 740
«Мцыри» (1840) 29, 68, 93, 428
«Не верь себе...» (1839) 1263
«Не думай, чтоб я был...» (1830) 68
«Нет, я не Байрон...» (1832) 68
«Парус» («Белеет парус одинокий...», 1832) 1100
«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1838) 107, 608, 741
«Последний сын вольности» (1831) 851
«Родина» (1841) 594
«Русалка» («Русалка плыла по реке голубой...», 1832) 31, 1093
«Синие горы Кавказа, приветствую вас!..» (1832) 538
«Смерть поэта» (1837) 302, 631
«Сон» (1841) 691
«Сосна» («На севере диком стоит одиноко...», 1841) 1258
«Тамбовская казначейша» (1838) 694
«Тучи» (1840) 740
«Фаталист» (1839–40) 1049
«Утес» (1841) 1049, 1144
«Штосс» (1841) 1120
Леру Г. 222
Леруа Л. 296
«Выставка импрессионистов» (1872) 296
Лерхе М.Ю. 965
Лесаж А.Р. 129, 312, 886, 890, 1122, 1210
«Похождения Жиль Блаза из Сантильяны» (1715–35) 312, 890
«Хромой бес» (1707) 1122
Лесков Н.С. 37, 43, 46, 122, 154, 156, 235, 260, 270, 434, 458, 459, 538, 559, 679, 729, 822, 829, 849, 856, 869, 881, 928, 989, 1172, 1183
«Запечатленный ангел» (1873) 260
«Кадетский монастырь» (1880) 458
«Леди Макбет Мценского уезда» (1865) 122, 849
«На ножах» (1870–71) 37
«Некуда» (1864) 37
«Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» (1882) 43, 881
«Соборяне» (1872) 270
«Сошествие во ад» (1894) 46
«Тупейный художник» (1883) 856
Лескюр Ж. 1114
Лескюр П.де 499
«Полночное издательство» (1942) 499
Лесли Р. 1053
Лесная Л. 684
«Ытуиребо» (1928) 684
Лессинг Г.Э. 31, 79, 163, 169, 201, 247, 318, 323, 382, 383, 456, 478, 496, 514, 523, 534, 540, 541, 544, 638, 762, 789, 799, 824, 886, 1062, 1086, 1088, 1130, 1173, 1174, 1210, 1233, 1247
«Гамбургская драматургия» (1767–69) 323, 478, 541, 1088
«Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) 169, 318, 456, 496, 544, 762, 1062, 1173, 1174
«Минна фон Барнхельм» (1767) 1086
«Мисс Сара Сампсон» (1755) 541
«Письма о новейшей литературе» (1759–65) 1130
«Эмилия Галотти» (1772) 541
«Лестница в облака» (1929) 1207
Лети Г. 56
«Академические причуды» (1654) 56
Леткова-Султанова Е.Л. 237, 238
«Летописец» (15 в.) 1172
«Летописная повесть» (1015) 509
Летурнер И. 703
Ле Фаню Дж.Ш. 185
«Дом у кладбища» (1863) 185
Лефевр А. 508
Лехонь Я. 994
Лещенко П.К. 184
Лещиловская И.И. 292
Ли Х. 83
«Убить пересмешника» (1960) 83
Ли Бо 354, 355
Ли Гюбо 397
Ли Хант Дж.Г. 277, 359
«Table talk» (1851) 277
Либаний (Ливаний) 697, 1011
Либединский Ю.Н. 504, 691, 853
«Классовое и групповое» (1923) 504
Либерман С. 1202
Либрехт Ф. 99
Ливис Ф.Р. 95, 652
Лившиц Б.К. 282
Ликофрон 647, 1229
Лили Дж. 157, 261, 377, 511, 726, 1086, 1115, 1217
«Александр и Кампаспе» (1584) 377
«Галатея» (1584) 377, 726
«Женщина на луне» (1580) 377
«Эвфуэс и его Англия» (1580) 157, 1217
«Эвфуэс, или Анатомия ума» (1579) 157, 261, 1217
Лилиенкрон Д.фон 298
Лилиенфельд Ф. 271
Лилло Дж. 382, 540
Лильберн Дж. 838
Лимбур Ж. 1053
«Знаменитая Белая Лошадка» (1930) 1053
Лимонов Э. 321
«Этоя я — Эдичка» (1976) 321
Линг П. 186
«Эдда» (пер.) 186
Линг Х.фон 602
Линдгрен А. 459
Линдеберг Л.М. 956
Линдсей Д. 263, 399, 1216
«Жалоба королю» (1529) 263
«Забавная сатира о трех сословиях» (1540) 1216
Линкольн А. 746
Линдхард Ф. 457, 600
«Мюнхгаузен» (1900) 600
Линтон У.Дж. 1193
Лиотар Ж.Ф. 764, 765
Липавский Л. 683, 1186
Липпман У. 871
Лир Э. 447, 631, 632

«Еще бóльшие нелепицы» (1872) 632
«Книга нелепиц» (1846) 447, 632
«Нелепые песни и истории» (1871) 632
«Смешная лирика» (1877) 632
«Лирень» (1914–20) 1158
Линтвельт Я. 610
Лисевич И.С. 361
Лисий 837
Лисовский Н.М. 86
«Библиография русской периодической печати. 1703–1900» (1915) 86
Листер Т.Г. 218
«Грэнби» (1826) 218
«Литературная энциклопедия» (1929–39, 1991) 1002
«Литературный Брокгауз» (1980) 1001
«Литературный энциклопедический словарь» (1987) 1002
Литтре Э. 611
«Словарь французского языка» (1863–72) 611
«Литургия игроков» (11–13 вв.) 958
«Литургия пьяниц» (11–13 вв.) 958
Лиутпранд 136, 430
Лифшиц М.А. 507
Лихачев В.С. 904, 905
«Тартюф» (1888, пер. из Ж.Б.Мольера) 904
«Школа жен» (1890, пер. из Ж.Б.Мольера) 904
«Эдуард III» (1905, пер. из У.Шекспира) 905
Лихачев Д.С. 144, 270, 333, 376, 386, 393, 394, 431, 441, 467, 469, 470, 483, 511, 533, 555, 605, 681, 792, 793, 828, 849, 866, 955, 1003, 1004, 1064, 1066, 1070–1072, 1090, 1173, 1177, 1181, 1252
«Поэтика древнерусской литературы» (1979) 849, 1252
Лихоносов Я.Л. 462
Лихтенберг Г.К. 64
Лихтенберг Г.Л. 600
«Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения барона фон Мюнхгаузена» (1786, с Г.А.Бюргером) 600
Лихтенстайн Х. 74
Лихтенштейн У. фон 437
Лицунэ 1267
Лич Дж. 1043
Лишин Г.А. 184
«О, если б мог выразить в звуке...» (1920-е) 184
Лобода А.М. 543
Ловлас Р. 793
Логау Ф. 748
Логинов С. 1163
«Многорукий бог далайна» (1996) 1163
Логунова В.В. 1274
Лоддел К. 392
Лодж Дж. 764, 766
Лодж Т. 157, 281, 727, 764, 766, 1115
«Защита поэзии, музыки и драмы» (1579) 281
«Розалинда, или Золотое наследие Эвфуэса» (1590) 157, 727
Лодыженский М.В. 559
Лозинский Г.Л. 677
Лозинский М.Л. 99, 118, 237, 282, 1185–1187
«Гамлет» (1933, пер. из У.Шекспира) 118
Локк Дж. 169, 261, 824, 962, 963, 1093, 1166
«Опыт о человеческом разуме» (1960) 1166
Локхарт Дж.Г. 369
Лоло 463
«Милый мальчик» (1930) 463
Ломаццо Дж.П. 509
Ломбарди Б. 378
«Алхимик» (1583) 378
Ломброзо Ч. 207, 1062
Ломоносов М.В. 31, 44, 127, 129, 179, 231, 253, 258, 334, 336, 364, 431, 474, 477, 500, 537, 685, 698, 717, 718, 739, 741, 789, 830, 846, 877, 904, 934, 974, 975, 1035, 1038, 1058, 1095, 1096, 1098, 1099, 1215, 1259
«Гиме бороде» (1756–57) 179
«Краткое руководство к красноречию» (1748) 477, 500, 877, 934
«Ода... Елисавете Петровне...» (1747) 685
«О пользе книг церковных и российском языке» (1757) 500
«Переложение псалмов 1, 14, 26, 34, 70, 103, 116, 143, 145» (1743–47) 258, 739
«Письмо о пользе стекла... И.И.Шувалову» (1753) 231
«Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» (1758) 1095
«Разговор с Анакреоном» (1758–61) 846
«Российская грамматика» (1757) 500
«Три оды Парафрастические» (1743, с В.К.Тредиаковским и А.П.Сумароковым) 718
«Утреннее размышление о Божием величестве» (1743) 253
Лонг 101, 595, 727, 835, 889, 1011
«Дафнис и Хлоя» (2–3 в.) 101, 595, 727, 835, 889
Лонгин 731, 1021
«О возвышенном» (1 в.) 731
Лонгинов А.В. 904
«Историческое исследование о походе Северского князя Игоря...» (1892) 904
Лонгстрит О. 864, 1156
«Картинки Джорджии» (1835) 1156
Лонгфелло Г.У. 574, 611, 834, 905, 1023, 1091, 1093
«Песнь о Гайавате» (1855) 905, 1023
Лондон Дж. 611, 646, 806, 847, 857
«Железная пята» (1908) 847
«Лунная долина» (1913) 847
«Морской волк» (1909) 646
Лондр А. 708
Л-о Г. 1188
Лопатто М.И. 693
«Введение в теорию прозы» (1918) 693
«Круглый стол. Стихи» (1919) 693
Лопе де Вега см. Вега Карпьо Л.Ф.де
Лопес де Убеда 749
«Плутовка Хустина» (1605) 749
Лопухин И.В. 918, 924
Лопухин П.В. 924
Лоран Ж. 182
Лорд А. 437
Лорд О. 1197
Лоредано Дж.Ф. 56
Лоренс Д.Г. 619
Лосев А.Ф. 27, 47, 61, 62, 127, 132, 136, 189, 336, 342, 341, 559, 599, 860, 978, 986, 1033
«Музыка как предмет логики» (1927) 599
Лосский Н.О. 139, 256, 834, 1183
Лот-Бородина М.И. 908
Лоти П. 530
Лотман Ю.М. 32, 72, 170, 228, 249, 311, 325, 386, 471, 483, 512, 515, 517, 580, 609, 781, 792, 793, 827, 919, 929, 1007, 1050, 1064, 1070, 1089, 1173
«Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий» (1980) 386
Лотреамон 436, 575, 630, 771, 820, 1055, 1067

«Песни Мальдорора» (1868– 69) 575, 630, 1055
Лотце Р.Г. 1183
Лоу Ф. 69
«Моя прекрасная леди» (1956) 69
Лоуренс Д.Г. 33, 167, 292, 489, 570, 612, 619, 657, 660, 981, 1243, 1245
«Любовник леди Чаттерли» (1929) 33, 1245
Лоуренс Дж. 169
«Возвращенный рай, или Искусство садоводства» (1728) 169
Лоусон Т.У. 846
Лоуэлл Дж.Р. 1091
Лоуэлл Э. 146, 292, 293, 1160
Лофер Р. 885
Лохвицкая М.А. 904, 905, 928
«Стихотворения» (1896, 1900, 1904) 904, 905
Лоэнштейн Д.К.фон 973
«Арминит и Туснельда» (1689) 973
«Печальные и веселые стихи» (опубл. 1680) 973
Лу Синь 361
Лубрано Дж. 505, 506
«Поэтические блёстки, или Стихотворения на священные и нравственные темы» (1690) 506
Луве де Кувре Ш.Б. 157, 241, 891
«Любовные похождения кавалера де Фобласа» (1787–90) 157, 241
Лувсандондов 584
Луговой А. 904
«Сочинения» (1895) 904
Луговской В.А. 19, 187, 391, 392, 439, 486, 854, 1057
«Мускул» (1929) 392
«Песня о ветре» (1928) 187
«Страдания моих друзей» (1930) 19, 392
Лугонес Л. 572
Лужановский А.В. 857
Луи П. 206
Лука, св. 55
Лука Жидята 823
«Поучение к братии» 823
Лукас Д. 624
«Звездные войны» (1977) 624
Лукач Г. 332, 481, 507, 508, 528, 612, 863, 986, 1153
«Душа и форма» (1911) 986
«История и классовое сознание» (1923) 507
«К истории реализма» (1939) 612
«Литературные теории XIX в. и марксизм» (1937) 508
«Теория романа» (1916) 986
Лукач Д. см. Лукач Г.
Лукаш И.С. 78, 117
«Вьюга» (1936) 78
Лукиан 225, 527, 601, 736, 935, 945, 947, 948, 987, 988, 1011, 1121, 1247
«Правдивая история» (2 в.) 1121
«Разговоры богов» (2 в.) 225
«Разговоры в царстве мертвых» (2 в.) 225
«Разговоры гетер» (2 в.) 225
Лукин В.И. 382, 541
«Мот, любовью исправленный» (1765) 382, 541
Лукин Е.Ю. 624
Лукницкий П.Н. 282
Лукодьянов И.Б. 624
Лукреций Кар 230, 375
«О природе вещей» (1в. до н.э.) 230
Луначарский А.В. 77, 128, 152, 208, 348, 362, 481, 507, 524, 591, 648, 759, 778, 805, 821, 859, 1002, 1011–1013, 1130, 1189, 1196, 1226, 1247
«Вопросы культуры при диктатуре пролетариата» (1925) 821
«Диалог об искусстве» (1905) 507
«Задачи социал-демократического художественного творчества» (1907) 507
«Классовая борьба в искусстве» (1929) 128
«Ленин» (1932) 1011
«Литературная энциклопедия» (1929–39, ред.) 1002
«Основы позитивной эстетики» (1904) 1011
«Фауст и город» (1916) 1130
Лундберг Е.Г. 138
Лунин М.С. 1234
«Письма из Сибири» (1836–40) 1234
Лунц Л.Н. 139, 282, 311, 313, 964, 965, 1082, 1187
«Бертран де Борн» (1923) 282
«Вне закона» (1921) 965
Лупанова И.П. 459, 1143
Лурье В.И. 236, 281,704
Лурия А.Р. 833
Лурия М. 833
Лурье Я.С. 441
Лус А. 33, 83
«Джентльмены предпочитают блондинок» (1927) 33, 83
Лутохин Ф. 1018
Луфборо Дж. 565
Луци М. 174
Луций Афраний 1075
Луцилий 935, 942, 943, 955, 1047
Луцкий С.А. 514
Лущик С.З. 693
Лызлов А.И. 1173
«Скифская история» (1692) 1173
Львов М.Р. 42
Львов Н.А. 844, 964
Львов-Рогачевский В. 658
«Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин» (1919) 658
Львова А.Д. 904
«Песни и поэмы» (1890) 904
Льдов К. 905
«Отзвуки души. Стихотворения» (1899) 905
Льюиз Д. 156
Льюис К.С. 303, 304, 622, 1162, 1172
«Аллегория любви» (1935) 304
«Космическая трилогия» (1938–45) 622
«Переландра» (1953) 304
«Письма Баламута» (1942) 304
«Проблема боли» (1939–40) 304
«Просто христианство» (1942–43) 304
«Расторжение брака» (1943) 304
«Хроника Нарнии» (1950–56) 304, 1172
Льюис М.Г. 185, 629, 1122, 1245
«Монах» (1796) 185, 1245
Льюис С. 83, 130, 500, 651, 1091, 1156
«Богоискатель» (1949) 1156
«Бэббит» (1922) 83
«Главная улица» (1920) 83
«Додсуорт» (1929) 83
«Королевская кровь» (1947) 83
«Кэсс Тимберлейн» (1945) 83
«Страх американцев перед литературой» (1930) 500
«Элмер Гэнтри» (1027) 83

«Эрроусмит» (1925) 83
Льюис С.Д. 532, 651, 688, 689
«Письмо к молодому революционеру» (1933) 689
Льюис У. 145–148
«Враг звезд» (1914) 147
Льиюс У. 303
Лэм Ч. 369, 532
Лэммерт Э. 883
«Структуры повествования» (1955) 883
Лэнг А. 100, 562, 564
Лэнгер С. 695
Л'Эспина Ж.де 79
Любимов Б.Н. 305
Любимова Т.Б. 1185
Люблинская А.Д. 713
Людвиг II Баварский 206
Людвиг О. 598, 609, 759, 1078
«Шекспировские этюды» (1840–65) 759
Людовик Великий 1020, 1021
Людовик Святой 84, 328, 427, 429
Людовик XII 78
Людовик XIII 505
Людовик XIV 376, 1142
Людовик XV 885
Людовик XVI 885
Люндваль С. 623, 1163
Люнье-По О. 301, 982
Люси-Смит Э. 190, 445
«Антология поэтов Группы» (1963, с Ф.Хобсбаумом, сост.) 190
«Ливерпульская сцена» (1967) 445
Люскюр Ж. 1114
Лютер М. 178, 277, 577, 635, 698, 822, 838, 1084, 1234, 1246
«Наш Бог — твердыня наша» (16 в.) 178
«Речи за столом» (1566) 277
Лютикова Е.В. 512
Люц Э. 1007
Люценко Е.П. 139, 315
«Похищение Прозерпины» (1795, с А.М.Котельницким) 315
Ля Рошель П.Д. 196
Лямина Е.Э. 80
Ляпина Л.Е. 1190
Ляпушкина Е.И. 290
Ляховская Н.Д. 628
Ляцкий Е.А. 78, 676, 1018
«Тундра: Роман из беженской жизни» (1925) 78
Ляшко Н.Н. 416, 421, 422, 648
«Доменная печь» (1925–26) 422

Маас И.Г.Э. 898
«Опыт о воображении» (1797) 898
Мабли Г.Б. 737, 1232
Мабо М.М. (Азовский) 514
Магаршак Д. 34
Магеллан Ф. 589, 840
Магеровский В.Л. 1018
Магрит Р. 1164
Магула Д.А. 759
Магула Ф. 418, 419
«Последние лучи» (1943) 419
Магхи 933
«Смерть Шишупалы» (7–8 в.) 933
Мадач И. 905
«Трагедия человека» (1861) 905
Маджи В. и Р. 1094
«Общепринятые пояснения к книге Аристотеля о поэтике» (1530) 1094
Мадзини Дж. 66, 698
Мажуранич И. 292
Мазад Ф. 1126
«Аполлон» (1913) 1126
«Итальянская элегия» (1933) 1126
«По-осеннему повеяло весной» (1930) 1126
Мазарини Дж. 16
Мазерель Ф. 1222
Мазур С.Ю. 1246
Мазуркевич В.А. 184, 905
«Дышала ночь восторгом сладострастья...» (1900) 184
«Монологи и поэмы» (1904) 905
«Старые боги» (1913) 905
«Стихотворения» (1900) 905
«Трагедия человека» (пер. из И.Мадач) 905
Мазурова А. 461, 465, 466
«Земля» (1929) 461
Май К.И. 549
Майер К. 1211
Майзель М.Г. 1007
«Краткий курс советской литературы. Конспект-тезисы» (1928) 1007
Майков А.Н. 253, 495, 691, 809, 856, 858, 9094, 925
«Два мира» (1882) 904
«Октава» (1841) 691
«Стою пред образом Мадонны» (1859) 253
Майков В.И. 103, 315, 320, 721, 782, 1079, 1210
«Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771) 315, 721, 782, 1079
«Игрок ломбера» (1763) 103, 315
Майков В.Н. 274, 620, 925, 927, 1210
Майков Л.Н. 273, 329, 333, 903, 904
«Великорусские заклинания» (1869) 273
«О былинах Владимирова цикла» (1863) 329
Маймин Е.А. 678
Майн Рид см. Рид Т.М.
Майногашева В.Е. 1110
Майоров Г.Г. 730
Майснер А. 573
«Демос» (1844) 573
«Жижка» (1846) 573
«Новые рабы» (1844) 573
Макагоненко Г.П. 827
Мак-Орлан П. 657, 1130
«Маргарита в ночи» (1955) 1130
Маканин В.С. 37, 39, 1041
«Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) 37
«Лаз» (1991) 39
Макаренко А.С. 149, 783
«Педагогическая поэма» (1933–36) 149
Макарий, митр. 46, 269, 271, 545, 1028
Макаров А.А. 1066
Макаров А.Н. 601
Макбет Дж. 190, 200
Макгаф Р. 445, 446
Макграф М. 590
Макдоналд Г. 222
Макдоналд Дж. 303, 1162
Макензи Г. 963
«Человек чувства» (1773) 963
Макиавелли Н. 328, 380, 381, 383

«Мандрагора» (1518) 380, 381, 383
Маккарти Д. 95
Маккарти М. 84
«Группа» (1963) 84
Маккей К. 626
МакКейб К. 211
Маккеон Р. 1202, 1203
Макклюр С.С. 846
Маклин Н. 1202
Макнис Л. 688
Маковицкий Д.П. 277
«Яснополянские записки» (опубл. 1979–81) 277
Маковский С.К. 77, 90, 117, 198, 513, 514, 550, 737, 913, 966, 971, 1018, 1186, 1249
«На Парнасе Серебряного века» (1962) 966
Маколей Т. 329
Макри О. 174
Макробий 987
«Сатурналии» (5 в.) 987
Макс П. 676
Максим Грек 19, 46, 838
Максим Исповедник 842, 999
Максимилиан II 602
Максимов В.Е. 838, 909, 1065
Максимов Д.Е. 452, 550, 868, 971
Максимов С.В. 108
Максимович М.А. 250, 479
«Малороссийские песни» (1827) 250
Максимович Т.А. 1000
Макута Мбуку М.П. 627, 628
«Изгнанники в священном лесу» (1981) 627
Макферсон Дж. 351, 538, 553, 703, 799, 963
«Отрывки старинных стихотворений, собранные в горной Шотландии и переведенные с гэльского или эрзейского языка» (1760) 351, 703
«Поэмы Оссиана» (1765) 538, 553
«Темора» (1763) 351
«Фингал, древняя эпическая поэма» (1762) 351, 703
Макьюэн И. 186
Маламуд Б. 84
«Мастеровой» (1966) 84
Малашкин С. 691, 734
Малевич К.С. 546, 547, 683, 734
Малерб Ф. 178, 685
Малиновский Б. 565
Малиньян Ж. 1001
Малишевский А. 348
Малишевский М. 1058
«Метротоника: краткое изложение основ метротонической междуязыковой стихологии» (1925) 1058
Малларме С. 208, 286, 293, 299, 319, 436, 432, 506, 514, 588, 642, 682, 720, 819, 902, 978, 979–982, 984, 985, 1045, 1067
«Бросок игральных костей никогда не упразднит случая» (1897) 286
«Книга» (1866) 286
«Кризис стиха» (1895) 985
«Окна» (1866) 720
«Разглагольствование» (1897) 985
«Сонеты к Вагнеру» (1886) 980
«Тайна в поэзии» (1896) 985
Малле П. 799
Малмстад Дж. 21
Малоземова Е. 462
Малышкин А.Г. 176, 416, 486, 857, 929
«Падение Даира» (1923) 416, 857
Мальро А. 646, 1007
Мальчевский А. 67, 1113
«Мария» (1825) 67, 1113
Малявин В.В. 267
Маммат 932
Мамант 508
Мамардашвили М.К. 571, 1213
Мамин-Сибиряк Д.Н. 530, 613, 865
Мамонтов А.И. 1274
Мамонтов С.И. 928
Мамченко В.А. 417, 681, 1014
Ман П.де 211, 212
«Деконструкция и критика» (1979, Ж.Деррида, Х.Блумом, Дж. Хартманом, Дж.Х.Миллером) 211
«Манас» (записан 19 в.) 1108
Манганелли Дж. 192
Мандельштам А.Н. 677
Мандельштам Н.Я. 21, 1184
«Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама: Воспоминания» (1990) 21
«Вторая книга» (1999) 1184
Мандельштам О.Э. 17, 20–22, 92, 99, 237, 238, 416, 420, 592, 638, 648, 703, 733, 797, 862, 928, 967, 1097, 1186, 1191
«Разговор о Данте» (1933) 1191
«Шум времени» (1925) 17
«Утро акмеизма» (1913) 21
«Я не слыхал рассказов Оссиана...» (1914) 703
Мандельштам Ю.В. 718, 737, 738, 913, 1014
Мандзони А. 179, 506, 685, 894
«Обрученные» (1821–23) 506
«Священные гимны» (1812–22) 179
Мане Э. 296, 297, 299, 300, 611, 613
Манн Г. 91, 252, 296, 297, 299, 352, 612, 619, 645, 646, 714, 838, 981, 1247
«Богини, или Три романа герцогини Асси» (1903) 646
«В земле обетованной» (1900) 252
«Ненависть» (1933) 714
«Учитель Гнус, или Конец одного тирана» (1905) 981
Манн К. 635
«Мефисто» (1936) 635
Манн Т. 60, 122, 149, 155, 156, 166, 191, 297, 207, 209, 217, 245, 301, 317, 388, 433, 436, 561, 562, 596, 612, 635, 641, 645, 646, 651, 725, 750, 829, 838, 849, 891, 981, 982, 1074, 1130, 1152, 1239, 1240–1242, 1244, 1247
«Будденброки» (1901) 849
«Волшебная гора» (1924) 149, 209, 388, 829, 981
«Доктор Фаустус» (1947) 166, 217, 317, 635, 1130, 1244
«Избранник» (1951) 725, 750
«Иосиф и его братья» (1933–43) 122, 155, 1074, 1241
«Лотта в Веймаре» (1939) 1241
«Признания авантюриста Феликса Круля» (1954) 149, 1152
«Смерть в Венеции» (1913) 207, 646, 981
Манн Ю.В. 50, 68, 92, 189, 483, 485, 495, 621, 678, 732, 751, 902, 1003, 1120, 1124, 1142
«Карнавал и его окрестности» (1995) 1003
Маноль М. 906
«Ветер с моря» (1941) 906
Манов Э. 623
Ман Рэй (Реденски Э.) 194, 195, 197
Мансырев С.П. 465
Мануил Палеолог 1172
Мануйлов В.А. 1001

«Лермонтовская энциклопедия» (1981) 1001
Манхардт В. 100, 566
Манциарли И.В.де 1006
«Манъёсю» («Мириады листьев», 8 в.) 1266, 1267, 1270, 1271
Маньковская Н.Б. 766
Мао Цзэдун 1068
Мар С. 650
Марат Ж.П. 267, 698, 838, 917
Марбод Реннский 429, 431, 437, 878
«De lapidibus» (11–12 вв.) 429
Марвел Э. 531, 532
Маргарита Валуа 16
Маргарита Кортонская 556
Маргарита Наваррская 94, 674, 857, 922
«Гептамерон» (1558) 674
Маргашак Д. 34
Маре Х.фон 790
Маретт Р.Р. 100
Мари А. 1126
«Аркадия» (1954) 1126
«Лесосеки» (1952) 1126
«Поэмы» (1928) 1126
Мариво П.К.де 157, 504, 803, 886
«Игра любви и случая» (1730) 504
«Сюрприз любви» (1723) 504
Мариенгоф А. 294, 295, 347, 348, 415, 879
«Анатолеград» (1919) 295
«Буян-остров». Имажинизм» (1920) 295
«Витрина сердца» (1918) 295
«Корова и оранжерея» (1922) 295
«Новый Мариенгоф» (1926) 295
«Развратничаю с вдохновеньем» (1919–20) 295
«Роман без вранья» (1927) 295
«Руки галстуком» (1920) 295
Марин С.Н. 739, 924
«Пародия на оду 9-ю Ломоносова, выбранную из Иова» (1801) 739
Маринетти Ф.Т. 99, 146, 294, 498, 499, 985, 1157
«Первый манифест футуризма» (1909) 498
«Политическая программа футуристов» (1913) 499
«Технический манифест футуристической литературы» (1912) 499
«Futurismo e fascismo» (1924) 1157
Маринина А. 223
Марино Дж. 56, 72, 73, 396, 504–506, 725, 973
«Адонис» (1623) 56, 505
«Избиение младенцев» (1632) 505
«Освобожденный Антверпен» (опубл. 1956) 505
«Священные проповеди» (1614) 505
«Сонет» (1611) 72
«Флейта» (1620) 56
Марисель А. 907
Маритен Ж. 345
Мария Стюарт 904
Мария Фёдоровна 725
Мария Французская 422, 427
«Ле о жимолости» (12 в.) 422
«Ле о Ионеке» (12 в.)
Мария-монахиня см. Кузьмина-Караваева Е.Ю.
Марк, св. 723
Марк Аврелий 16, 845
«К самому себе» (2 в.) 16
Маркбрю 728
Маркевич Г. 264, 265, 884
М[аркевич] Н. 286
«Пиитическая игрушка...» (1829) 286
Маркевич Б.М. 37
«Бездна» (1883–84) 37
Марко Поло см. Поло М.
Марков А. 105, 330
Марков В. 686
«Одностроки» (1963) 686
«Роман в одну строку» (1963) 686
Марков В.В. 1096
«Трилистник: Три стихотворения» (1870) 1096
Марков В.Д. 1160
Марков Д.Д. 1013
Марков О. 1018
Марков П.А. 915
Маркова В. 1247
Маркова Е. И. 419, 660
Маркович В.М. 485
Маркс К. 188, 208, 211, 213, 506–508, 534, 536, 614, 618, 707, 778, 826, 1011
«Капитал» (1876) 614
«Манифест коммунистической партии» (1848) 208
«Морализирующая критика и критикующая мораль» (1847) 188
Маркузе Г. 1153, 1154
Марлинский А.А. см. Бестужев (Марлинский)
Марло К. 215, 261, 635, 1083, 1115, 1129
«Мальтийский еврей» (1589) 1083
«Трагическая история доктора Фауста» (1588–89) 215, 635, 1129
Мармонтель Ж.Ф. 827
«Велизарий» (1776) 827
Маро Ж. 115
Маро К. 79, 93, 94, 115, 116, 369, 448, 449, 725, 726, 744, 1128, 1233
«Блазон о прекрасном соске» (1535) 93
«Блазон об уродливом соске» (16 в.) 93
«L'épistre du Coq en l'anse á Lyon Jamet...» (1531) 369
Марриет Ф. 590, 806
«Королевская собственность» (1830) 590
«Морской офицер Френк Милдмей» (1829) 590
«Персивал Кин» (1842) 590
«Приключения Питера Симпля» (1834) 590
«Служба на купеческом корабле» (1832) 590
Марсель Г. 346, 681
Марсо М. 249
Март В. (Матвеев В.Н.) 679, 1159
Мартен дю Гар Р. 651, 891, 1238
«Семья Тибо» (1922–40) 1238
Марти Х. 572
Мартин Э. 351
Мартини Ф.М. 1046
Мартино А. 1126
«Жизнь П.-Ж.Туле» (1921) 1126
Мартино П. 612
Мартинсон Х. 623, 651
«Аниара» (1953) 623
«Мартиролог Беды Достопочтенного» (8 в.) 508
«Мартиролог Блаженного Иеронима» (5 в.) 508
«Мартиролог мучеников всех стран» (16 в.) 508
«Мартиролог Флора Лионского» (830) 508
Мартурель Ж. 920
«Тирант Белый» (1460-е) 920
Мартынов И.И. 894

Мартынов И.Ф. 239
Мартынов Л.Н. 439
Мартынова А.Н. 223
«Детский поэтический сборник» (1997) 223
Мартэн Т. (св. Тереза из Лизьё) 345
«История одной души» (1898) 345
Марулл М. 745
Марциал Марк Валерий 113, 420, 804, 939, 944, 1169, 1233, 1242
«Ксении» (84–85) 420
Марциан Капелла 529
«Свадьба Меркурия и Филология» (5 в.) 529
Марченко А.М. 660
Марш Р. 161
Марш Э. 167
Маршак С.Я. 224, 459
Масаинов А. 461
Масаока Сики 1271
Масанов И.Ф. 85, 830
«Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей» (1956–60) 85
Масанов Ю.И. 63
Масаока Сики 1271
Масарик Т.Г. 677
Масканьи П. 117
Маслин М.А. 884
Маслов В.И. 69
Маслов Д. 1255, 1256
Маслова Е. 35
«Масо-канами» («Чистое зеркало», 13 в.) 1264
Масси Дж. 1193
Массийон Ж.Б. 698, 717
Массо П.де 196
Массон А. 490
Мастеркова Л. 379
Мастерс Э.Л. 1156
«Антология Спун-Ривер» (1915) 1156
Матвеев А.С. 923
Матвей Вандомский 788
Матвей Парижский 121
«Большая хроника» (ок. 1250) 121
«Материалы для библиографии русских научных трудов за рубежом» (1931, 1941) 908
«Материалы по литературоведению» (1952) 86
Матисс А. 1010, 1222
Матузова Н.М. 242
«Матушка-гусыня» (ок. 1765) 631
Матхаузерова С. 736
«Древнегреческие теории искусства слова» (1976) 736
Мать Мария см. Кузьмина-Караваева Е.Ю.
Матье-Кастеллани Ж. 502
Матюшин М.В. 1157
Матюшина И.Г. 729, 971, 989, 1027, 1101
Маутнер Ф. 580
Мах Э. 299, 575
«Анализ ощущений» (1886) 299
«Махабхарата» (4 в. до н.э.) 214, 453, 809, 930, 1121, 1236, 1240
Махал Я. 330, 676, 677
Махов А.Е. 218, 600, 922, 1232
«Сад демонов» (1998) 218, 922
Махфуз Н. 651
Маца Я. 23
Мацуев Н.И. 86
«Советская художественная литература и критика» (1938–65, 1952–72) 86
Мацунага Тэйтоку 1271
Мацуо Басё 1270–1272
Мачадо-и-Руис А. 756, 893, 981
Машковский Л.И. 368
Машо Г.де 432, 517, 518
«Взятие Александрии» (ок. 1370) 518
«Ди о саде» (1360-е) 518
«Любовный фонтан» (1360-е) 518
«Правдивый сказ» (ок. 1364) 518
«Пролог» (1370) 517
«Хвала дамам» (1350-е) 518
Маяковский В.В. 13, 19, 25, 43, 99, 105, 141, 152, 161, 176, 179, 180, 210, 231, 237, 244, 247, 295, 343, 348, 362, 381, 392, 410, 415, 416, 422, 439, 443–445, 494, 533, 536, 537, 553, 591, 592, 639, 650, 685, 696, 698, 715, 722, 740, 756, 779, 797, 854, 860, 862, 866, 880, 916, 928, 929, 936, 954, 968, 1002, 1009, 1013, 1055, 1065, 1124, 1132, 1157–1159, 1179, 1195, 1196, 1224–1226, 1254, 1260, 1261
«Американские русские» (1925) 494
«Баня» (1930) 381, 1124
«Блек энд уайт» (1926) 954
«Вам!» (1915) 99
«Владимир Ильич Ленин» (1924) 231, 444
«Владимир Маяковский» (1913) 1055
«Во весь голос» (1930) 19, 533
«Гимн судье» (1915) 715
«Как делать стихи» (1926) 43
«Капля дегтя» (1915) 1159
«Клоп» (1929) 381, 1124
«Кто он?» (1928) 740
«Мистерия-буфф» (1918) 105, 553, 866
«Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920) 180, 210
«Облако в штанах» (1915) 968
«Ода революции» (1918) 685
«Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» (1926) 916
«Про это» (1923) 439, 444
«Пролетарий, в зародыше задуши войну!» (1924) 1260
«150 000 000» (1921) 237
«Товарищу Нетте — пароход и человеку» (1926) 141
«Хорошо!» (1927) 231
«Я и Наполеон» (1915) 1260
Мевий 187
Мёгель А. 458
Медведев П.Н. 28, 61, 265, 1060, 1180
«Драмы и поэмы Блока: Из истории их создания» (1928) 1060
«Формальный метод в литературоведении» (1928) 28
Медведева Н. 321
«Мама, я жулика люблю!» (1989) 321
Медвин Т. 277
«Разговоры лорда Байрона» (1824) 277
Медичи, династ. 509
Медичи Л. 70, 383
«Аридозио» (1536) 383
Медриш Д.Н. 459, 1143
«Международная немецкая библиография» (1935–37) 86
Межелайтис Э. 819
«Лирические этюды» (1964) 819
«Ночные бабочки» (1966) 819
«Мир Чюрлёниса» (1971) 819
Межов В.И. 85

Мезенин Н.А. 906
Мей Л.А. 253, 959
«Опять, опять звучит в душе моей унылой...» (1851) 959
Мейендорф И. 469
Мейер А.А. 139, 158
Мейер Г. 157, 158
Мейкен А. 1162
Мейлах Б.С. 1062
Мейлах М.Б. 428, 684, 1046, 1101
Мейлер Н. 84, 130, 663, 664, 1221
«Армия ночи» (1968) 663
«История Освальда» (1995) 84
«Майами и осада Чикаго» (1968) 663
«Нагие и мертвые» (1948) 130
«Огонь на луне» (1970) 663
«Песнь палача» (1979) 84, 664
«Святой Георгий и Крестный отец» (1972) 663
Мейринк Г. 793, 794 , 1124, 1162
«Вальпургиева ночь» (1917) 794
«Голем» (1915) 794
Мейерхольд В.Э. 13, 77, 138, 189, 379, 524, 805, 915, 982
Мейнел Э. 343
Мейсон У. 169
«Английский сад» (1772–82) 169
Мейсфилд Дж. 167, 168, 409, 784
Мейчен А. 185
Меланхтон Ф. 1246
Мелвилл Г. 93, 561, 574, 589, 561, 590, 611, 732, 841, 881, 894, 1093
«Белый бушлат» (1850) 590, 611
«Марди» (1849) 589
«Моби Дик, или Белый кит» (1851) 93, 561, 590, 611, 841
«Ому» (1847) 93, 590, 881
«Тайпи» (1846) 93, 590, 881
Мелеагр 42
Мелетий Смотрицкий 540, 1038
Мелетинский Е.М. 15, 60, 267, 561, 639, 750, 920, 993, 1119, 1177, 1238, 1242
Мельгунов Н.А. 678
Мельгунов С.П. 913, 1015
Мельников М.Н. 224
Мельников Н. 418
«В донских степях» (1939) 418
Мельников-Печерский П.И. 46, 260, 810, 434
«В лесах» (1875) 46, 260, 810
Мельникова С.Г. 1009
Мельникова-Папоушкова Н.Д. 678
«Мена всех. Конструктивисты — поэты» (1924) 391
Менандр 23, 177, 375, 1229, 1234
«Брюзга» (4 в. до н.э.) 375
Менгс Р. 127
«Мысли о прекрасном и вкусе в живописи» (1762) 127
Мендельсон М.О. 130
Менедес Пидаль Р. 396, 893
Менедес-и-Пелайо М. 425, 480
Мендес К. 206, 720
Менинни Ф. 505
Менипп (из Гадары) 525, 526–529, 715, 818, 935, 987
«Мениппова сатира о достоинствах испанского Католикона...» («Satire Ménippée»,1594) 529
Менкен Г. 616
«Менологий Василия Македонянина» (10–11 вв.)
Менцель А. 1101
Менцель В. 578
Менцель-Волынец В. 1018
Меран И. фон 159
Мердок А. 636
Мере Ж. 1086, 1094
«Сильванира» (1631) 1094
Мередит Дж. 377, 612
«Этюд о комедии» (1877) 377, 612
Мережковский Д.С. 43, 92, 121, 207, 248, 253, 283, 289, 297, 283, 321, 415, 501, 549, 550, 605, 612, 619, 642, 669, 681, 686, 759, 838, 859, 867, 868, 910–913, 915, 928, 969, 981, 1016, 1017, 1057, 1065, 1150, 1098, 1183, 1247
«Атлантида» (1930) 283
«В тихом омуте» (1908) 686
«Вечные спутники» (1897) 121
«Данте» (1939) 283
«Иисус Неизвестный» (1932–34) 283, 1098
«Испанские мистики» (опубл. 1959–84) 1098
«Лев Толстой и Достоевский» (1901–02) 321, 550
«Леонардо да Винчи» (1899) 550
«Лица святых от Иисуса к нам» (1936–38) 283, 1098
«Неоромантизм в драме» (1894) 642
«Новейшая лирика» (1894) 642
«О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) 207, 501, 605, 669, 859
«Павел I» (1908) 248
«Пророк Иеремия» (1887) 253
«Реформаторы» (1941–42) 1098
«Семейная идилия» (1890) 289
«Тайна Запада: Атлантида — Европа» (1930) 43, 1098
«Тайна трех» (1925) 1098
Мерзляков А.Ф. 249, 604, 924
Мёрике Э. 87–89, 887, 1211
«Покинутая девушка» (1830-е) 887
Мериме П. 121, 240, 323, 329, 629, 849, 857, 1040, 1172
«Венера Илльская» (1837) 1040
«Гузла» (1827) 629
«Двойная ошибка» (1833) 849
«Души чистилища» (1834) 240
«Кармен» (1845) 121
«Хроники царствования Карла IX« (1829) 1172
Меринг Ф. 332, 507, 579
Мерк И.Г. 199
Мерлин 1171
Мерлин Кокайо см. Фоленго Т.
Мерло-Понти М. 1138
Мерль Р. 623
Меррей Г. 831
Мерсье Л.С. 372, 540, 541, 799, 916
«О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве» (1773) 541
Месонеро Романос Р. 410
Мессала Валерий 922
Мест Ж.де 514, 645
Местр К.де 216, 841
«Путешествие вокруг моей комнаты» (1794) 216
Металлиос Т. 83
«Пейтон Плейс» (1956) 83
Метальников С.И. 908
Метастазио П. 57, 58, 157, 235, 886
«Олипиада» (1732) 58
«Покинутая Дидона» (1724) 58
Метеллы 942
Метерлинк М. 23, 122, 229, 243, 247, 248, 301, 640–643, 650, 982, 1124
«Монна Ванна» (1902) 643

«Мудрость и судьба» (1898) 982
«Синяя птица» (1908) 982
«Слепые» (1890) 23, 122
«Сокровища смиренных (1896) 982
Метнер Н.К. 54
Метнер Э.К. 54, 55
Меттер Э.Л. 462
Меттерних К. 573, 1170
Метцель А.Л. 677
Метцлер Й. 1001
Метью Г. 303
Мефодий, св. 484, 829
Мефодий Патарский 45
Мехтель А. 242
Меценат Г.Ц. 922, 942, 943
Мещерская Е.Н. 46
Мещеряков Н.Л. 415
Мидлтон Т. 261
Микеланджело Буонарроти Младший 377
«Ярмарка» (1618) 377
Микеланджело Буонарроти 744
Миклашевский В.А. 237
Миклашевский К. 379, 805
Милицына Е.М. 905
«Рассказы» (1905) 905
Милле Дж.Э. 800, 801
Миллер А. 247, 733, 1047, 1084
«Вид с моста» (1955) 1084
Миллер Б. 156
Миллер В.Ф. 99, 106, 107, 281, 329, 330, 542, 543
«Очерки русской народной словесности. Былины» (1897, 1910, 1924) 329, 330
Миллер Г. 33, 84, 92, 619, 1245
«Тропик Козерога» (1939) 33, 1245
«Тропик Рака» (1934) 33, 84, 1245
Миллер Дж.Х. 211, 212
«Деконструкция и критика» (1979, с Х.Блумом, Ж.Деррида, П.де Манном, Дж.Хартманом) 211
Миллер И.М. 1014
Миллер О.Ф. 542, 566, 1000, 1023
«Илья Муромец и богатырство Киевское» (1869) 566
«О нравственной стихии в поэзии на основании исторических данных» (1858) 1023
Миллер Х. 1156
«Данита из Сьерры» (1877) 1156
«Жизнь среди Модоков» (1873) 1156
«Песни Сьерры» (1871) 1156
«Тихоокеанские стихи» (1870) 1156
Миллер Я.Н. 1193
Миллиген С. 633
Миллиоти Н.Д. 236
Милль Дж.С. 112, 613, 645
«Система логики» (1843) 613
«Принципы политической экономии» (1848) 613
Милн А.А. 1124
Милн М. 48, 459
Милонов М.В. 666
«Ночь на могиле друга» (1816) 666
Милош Ч. 348, 651, 348
Милтон Дж. 45, 79, 91, 93, 98, 145, 154, 158, 179, 215, 364, 366, 387, 431, 496, 511, 521, 558, 686, 714, 726, 782, 834, 838, 872, 905, 1019, 1122
«Ареопагитика» (1644) 714, 838
«Возвращенный рай» (1671) 558, 905, 1122
«Комус» (1634) 511
«О том роде драматической поэзии, которая называется трагедией» (1671) 496
«Потерянный рай» (1667) 45, 93, 98, 215, 387, 558, 782, 872, 905, 1122
«Самсон-борец» (1671) 496
Мильвуа Ш. 887, 893, 1228
«Песнь араба над могилою коня» (1810, пер. В.А.Жуковского) 887
Мильков В.В. 46
Мильчин А.Э. 865
Мильчина В.А. 435, 853
Милюков А.П. 333, 777
Милюков П.Н. 913, 1016, 1018
Милютин Иван 545
Милютин В.А. 927
Мин Д.Е. 905
«Божественная комедия» (1907, пер. из Данте) 905
Минаев Д.Д. 101, 721, 739, 740, 904, 927, 1132, 1233, 1254
«Война и мир» (1868) 739
«Просьба» (1862) 740
«Разоренное гнездо» («Спетая песня», 1863) 904
Минаев Е.Н. 1222
Миндлтон Т. 261
Минеева С.В. 270
Минин Кузьма 124
Минков С. 623
Минский Н.М. 236, 549, 867, 928
Минтурно А. 280, 281
Минц З.Г. 870, 986
Минцлов С.Р. 914, 1017
Мирбо О. 276, 698, 775, 917, 1245
«Дневник горничной» (1900) 276, 1245
«Сад пыток» (1899) 1245
Мирзоев А.М. 157
Миркин Б.С. 677
Миркина Р.М. 758
Миролюбов В.С. 867
Мирон Диас С. 572
Мирский Б.С. 1016
Мистраль Ф. 650, 651
Митрейкин К.Н. 391
Митрофанова В.В. 272
Митчелл А. 190, 436
Митчелл М. 83
«Унесенные ветром» (1936) 83
Михаил Тверской 268, 509
Михаил Черниговский 268, 509
Михаил Ярославич, кн. 440
Михайлов А.В. 71, 73, 88, 89, 177, 325, 471, 502, 605, 902, 1072, 1073, 1154
Михайлов А.Д. 265–267, 428, 885, 887, 892, 920, 1119
Михайлов А.И. 660
Михайлов Г.И. 585
Михайлов О.Н. 915
Михайлова А. 1117
Михайловская Т. 686
«Улей» (1989–94) 686
Михайловский Н.К. 207, 414, 616, 722, 778, 1112
«Русское отражение французского символизма» (1893) 207
Михал К. 1162
Михалков С.В. 224, 459, 1170
«Дядя Стёпа» (1935) 1170
Михаловский Д.Л. 904

«Антоний и Клеопатра» (1890, пер. из У.Шекспира) 904
«Ричард II» (1890, пер. из У.Шекспира) 904
Михальская Н.П. 95
Михаэлис И.Б. 158, 159
Михельсон А.М. 677
Михельсон М.И. 420
Мицкевич А. 67, 69, 111, 114, 302, 335, 433, 894, 904, 1008, 1113, 1155
«Дзяды» (1832) 67
«Книги польского народа и польского пилигримства» (1832) 114
«Крымские сонеты» (1826) 67, 335
«Конрад Валленрод» (1828) 67
Мицунэ 1267
Мичиньский Т. 579
Мишель Ж. 552
«Мистерия о страстях Господних» (15 в.) 552
Мишле Ж. 329
Мишо А. 1052
Млечина И.В. 192
«Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» (1637) 1086
Могилянский М. 99
Могилянский Н.М. 908
Модзалевский Б.Л. 282, 631
«Московский некрополь» (1907–08, с В.И.Саитовым) 631
Можаев Б.А. 220, 1013
«Мужики и бабы» (1977) 220
«Из жизни Федора Кузьмича» (1966) 220
Мой Т. 1135
Мокиенко В.М. 420
Мокульский С.С. 541
«Хрестоматия по истории западноевропейского театра» (1939) 541
Молдавский Д. 488
Молине Ж. 115
«Дамские четки» (ок. 1490) 115
«Искусство риторики» (1493) 115
Молинье Г. 119
«Молниянин» (1922) 1225
«Молоко кобылиц» (1914) 1158
Мольер Ж.Б. 43, 105, 240, 247, 249, 312, 363–365, 371, 372, 376, 377, 381, 383, 445, 494, 496, 540, 595, 606, 803, 812, 904, 1086, 1094, 1125, 1128, 1165, 1206, 1210
«Блистательные любовники» (1670) 376
«Брак поневоле» (1668) 376, 1128
«Докучные» (1661) 376
«Дон Жуан, или Каменный гость» (1665) 240, 377, 445, 812
«Жорж Данден, или Одураченный муж» (1668) 540
«Критика «Школы жен» (1663) 496, 1206
«Лекарь поневоле» (1666) 381
«Мещанин во дворянстве» (1670) 377, 381, 540, 812, 1210
«Мизантроп» (1666) 371, 377, 381, 904, 1086
«Мнимый больной» (1673) 377, 381, 383, 494
«Плутни Скапена» (1671) 312, 1128
«Скупой» (1668) 377, 381, 812
«Смешные жеманницы» («Смешные прециозницы», 1659) 381, 803
«Тартюф, или Обманщик» (1664) 43, 377, 381, 383, 904
«Школа жен» (1662) 496, 904, 1206
Момбелли Н.А. 925
Момберг А. 1166
Момберт Э. 191
Моммзен Т. 651, 942
Монастырский А. 394, 395
«Монашеские шутки» (6–7 вв. до н.э.) 958
Монвель Ж. 523
«Монастырские жертвы» (1791) 523
Моне К. 296, 297
Монтале Э. 174, 651
Монтар Сартр 989
Монтгомери Дж. 409
Монтемайор Х.де 727
«Диана» (1559) 727
Монтень М.де 93, 451, 502, 551, 587, 890, 1247
«О каннибалах» (1580) 93
«Об опыте» (1580) 551
«Опыты» (1571–92) 502, 551, 1247
Монтерлан Л. 646
Монтескьё Ш.Л.де 35, 126, 737, 812, 824, 827, 838, 1232, 1234
«О духе законов» (1748) 827
«Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства» (1757) 126
«Персидские письма» (1721) 812, 1234
Монтескью Р.де 206, 642
Монти В. 66
Моншерон И.М. 749
Монюшко С. 111
Мопассан Г.де 33, 188, 241, 300, 497, 519, 552, 612, 613, 616, 780, 857, 891, 979, 1078, 1206, 1242, 1245
«Милый друг» (1885) 1242
«На воде» (1888) 552, 1206
«Пышка» (1880) 519
«Пьер и Жан» (1887–88) 188, 300, 497
Мор П.Э. 661, 662
«Шелбернские очерки» (1904–21) 661
Мор Т. 431, 589, 623, 841, 1117
«Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» (1516) 589, 1117
Моравиа А. 192, 639, 657, 838
«Равнодушные» (1929) 639
Моргенталер Э 1043
Мореас Ж. 498, 588, 638, 978
«Символизм» (1886) 498, 588
«Литературный манифест. Символизм» (1886) 978
«Манифест французской романской школы» (1891) 588
Морелли 1118
«Кодекс природы» (1755) 1118
Моретти М. 1046
«Поэзия будней» (1911) 1046
Морето-и-Каванья А. 370, 373, 381
«Двойник в столице» (1665, рус. пер. «Живой портрет») 380
«Красавчик дон Диего» (1622) 383
«Лиценциат Видриера» (1653) 383
«Любовь и долг» (1658) 380
«Спесь на спесь» (1654) 383
Мориак Ф. 149, 345, 346, 651
«Агнец» (1952) 346
«Фарисейка» (1941) 346
Мориц К.Ф. 103, 104, 596, 1084
«Андреас Харткнопф» (1786) 104
«Антон Рейзер» (1785–90) 104
Морковин В.В. 677
Морне Д. 798
Моро Г. 206
Морозов А.А. 71, 722, 1232

«Проблемы европейского барокко»(1969) 71
Морозова В.А. 462
Морозова Г. 462
«Лана» (1939) 462
Морозова М.К. 869, 870
Моррас Ш. 638, 645,
Моррис У. 59, 146, 303, 409, 616, 690, 801, 1118, 1162, 1193
«Вести ниоткуда» (1891) 1118
«Воды Дивных Островов» (1897) 1162
«Защита Гиневры» (1858) 59
«История Дома Сынов Волка и всех кланов Чети» (1889) 1162
«Колодец на краю света» (1896) 1162
«Корни гор» (1889) 1162
«Лес за пределами мира» (1894) 1162
«Повесть о Сверкающей Долине» (1891) 1162
«Разлучающий поток» (1897) 1162
Моррис Ш. 588
Моррис Я. 1042
Моррисон Т. 84, 651, 1019
«Джаз» (1992) 84
«Любимая» (1987) 84
«Рай» (1999) 84
Морриссетт Б. 309
Морсон Г.С. 815–818
«Прозаика» (1988) 815
Моруа А. 91, 346, 1247
Морфесси Ю.С. 184
Морцинек Г. 796
Моршен Н. 909
Морштын А. 1155
«Моряк» (975) 589
Мосейко А.Н. 628
Москаленко В.В. 84
Мосх 101, 726, 1221
«Плач о Бионе» (2 в. до н.э.) 726
Мотылева Т.Л. 1024
Моушен Э. 784
Мохнацкий М. 114
Мохой-Надь Л. 197
Моцарт В.А. 235, 240, 436, 666, 971
Мочалов П.С. 888
Мочалова В.В. 658
Мочульский В.Н. 260
Мочульский К.В. 256, 417, 970, 1186–1188, 1202
«Валерий Брюсов» (1962) 970
«Классицизм в современной русской поэзии» (1922) 1187
«Новый Петроградский цех поэтов» (1922) 1187
Мошерон И.М. 749
Моэм С. 380
Мрожек С. 11, 29
Мстислав Владимирович, кн. 440
Мстиславец Петр Тимофеев 1028
Мстиславский С.Д. 486, 996
Муйжель В. 1097
Муза Ф.Ю. 1124
Музиль Р. 166, 580, 793, 794, 1152, 1153, 1165
«Человек без свойств» (1930–43) 166, 794, 1152, 1165
Мукаржовский Я. 475, 1263
Мулярчик А.С. 130, 549, 664
Мундт Т. 577, 578
«Искусство немецкой прозы» (1837) 577, 578
«Мадонна, беседы со святой» (1835) 578
«Памятник Шарлотте Штиглиц» (1835) 578
Мунштейн Л.Г. см. Лоло
Мунье Э. 681
Мур Дж.Э. 95, 351, 569, 612, 660
«Принципы этики» (1903) 95, 569
Мур Н. 660
Мур М. 1160
Мур Э. 540
Муравьёв А.Н. 841
«Путешествие ко Святым местам в 1830 г.» (1832) 841
Муравьёв Н.С. 513
Муравьёв М.Н. 435, 666, 1098
«Ночь» (1785) 666
«Послание о легком стихотворце» (1783) 435
Муравьёв-Апостол И.М. 1234
Муравьёва А.В. 712
Муравьёва Е.Э. 86
«Художественная литература и литературоведение. Австрия. Венгрия. Дания. Ирландия. Исландия. Нидерланды. Норвегия. Финляндия. Швейцария. Швеция. Шотландия: Иностранные справочники и библиографические издания» (1998, с И.И.Дорониной) 86
Мурасака Сикибу 1264
«Гэндзи-монотогари» («Повествование о Гэнзи», 10–11 вв.) 1264
Муратов П.П. 367, 914, 916
«Магические рассказы» (1922) 367
Муратова К.Д. 81, 85
«История русской литературы XIX века» (1962, ред.) 85
«История русской литературы конца XIX — начала XX века» (1963, ред.) 85
Муратори Л. 126
«Размышления о хорошем вкусе» (1708) 126
Мурашкинцева Е.Д. 1010
Муркок М. 623
Мурнер Т. 188, 251
«Заклятие дураков» (1512) 251
«Цех плутов» (1512) 188, 251
Мусин-Пушкин А.И. 43, 712
Мусоргский М.П. 249, 679, 928, 1183
Муссолини Б. 645, 1157
Мэккензи Г. 917
«Человек чувства» (1771) 917
Мэлори Т. 59, 215, 800, 889, 920, 1121
«Смерть Артура» (1469) 59, 215, 889, 920, 1121
Мэнге Ф. 885
Мэррей Г. 563, 564
Мэрфи М. 864
Мэссинджер Ф. 261
Мэтьюрин Ч.Р. 185, 595
«Мельмот-скиталец» (1820) 185
Мэтьюс К. 574
«Отечественные писатели, отечественные книги, отечественная критика» (1845) 574
Мюзарра-Шредер Ю. 610
Мюзелли В. 1127
«Назидательные сонеты» (1934) 1127
«Эпиграммы» (1943) 1127
Мюллер В.К. 511, 742
Мюллер Г. 104, 264
Мюллер М. 99, 560, 566
Мюллер Ф. 103, 918, 1130
«Жизнь и смерть доктора Фауста» (1776–78) 1130
Мюльнер А. 1085
«Вина» (1813) 1085
«29 февраля» (1812) 1085
Мюнхгаузен К.Ф.фон 600

Мюнцер Т. 698, 838
Мюрн Т. 494
Мюссе А.де 66, 68, 149, 240, 320, 485, 504, 551, 842, 895, 901, 1086, 1204, 1245
«Гамиани» (1836) 1245
«Исповедь сына века» (1836) 320, 485
«Комедии и пословицы» (1853) 842
«Любовью не шутят» (1834) 842
«Майская ночь» (1835) 901
«Намуна» (1832) 240
«Ни в чем не надо зарекаться» (1836) 842
«Ролла» (1833) 901
Мьюди И. 225
Мятлев И.П. 494
«Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею дан л'этранже» (1840–44) 494

Набоков В.В. (Сирин) 16, 33, 78, 84, 180, 236, 368, 386, 436, 512, 568, 571, 595, 633, 681, 691, 737, 738, 774, 852, 861, 862, 811, 982, 1018, 1056, 1065, 1184, 1243, 1245, 1250
«Ада, или Страсть (1969) 180, 633, 1245
«Другие берега» (1954) 16
«Защита Лужина» (1929–30) 982
«Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1941) 512, 633
«Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина» (1964) 386
«Лекции по зарубежной литературе» (1980) 436, 774
«Лолита» (1955) 33, 84, 595, 852, 1245
«Машенька» (1926) 78
«Пнин» (1957) 633
«Посмотри на арлекинов!» (1974) 512
«Приглашение на казнь» (1935–36) 1056
«Прозрачные вещи» (1972) 512, 633
Набоков В.Д. 236
Наваджеро А. 744, 745
Навои 157, 1104, 1105, 1107
«Мизан альавзан» (15 в.) 1105
Навроцкий А.А. 905
«Драматические произведения» (1900) 905
Нагарджуна 582
«Капля, питающая людей» (2 в.) 582
Надеждин Н.И. 332, 479, 789
Надаш Й. 24
Надпорожский Н. 467
Надсон С.Я. 77, 253, 470, 904
«Стихотворения» (1884) 904
Наживин И.Ф. 78, 1017
«Среди потухших маяков: Из записок беженца» (1922) 78
«Прорва: Беженский роман» (1928) 78
Назимов В.Я. 1015
Найдёнов С.А. 906
«Дети Ванюшина» (1902) 906
Найт Д. 623
«Наказ Комиссии для составления нового Уложения» (1767) 827
Накано Сигэхару 1272
Наленч Г. (Сахновский) 368
Наливайко Д.С. 885
Налковская З. 796
Нальянч-Шовтенов С.И. 1017
Наполеон I 87, 121, 160, 182, 344, 827, 1170
Наппельбаум И.М. 281, 282
«Мой дом» (1927) 282
Наппельбаум М.С. 281, 282
Наппельбаум Ф.М. 282, 704
«Стихи (1921–1925)» (1926) 282
Нарбут В.И. 21, 22, 99, 1186
Нарежный В.Т. 312
«Гаркуша, малороссийский разбойник» (1825) 312
«Российский Жилблаз, или Похождение князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814) 312
Нарихира 1267
Нароков Н. 462
Нарциссов Б.А. 466, 864, 1255, 1256
Нарциссова О. 1255
Наседкин Б. 734
Насонов А.Н. 441
«Нат Пинкертон» (начало 20 в.) 222
Наталья Алексеевна, сестра Петра I 923
Наталья Кирилловна, царевна 923
Науман М. 1205, 1206
Наумов И.М. 315
«Ясон» (1794) 315
Наумов Н.И. 607
«Деревенский торгаш» (1871) 607
«Сила солому ломит» (1874) 607
«Юровая» (1872) 607
Нахов И.Н. 27
Нацумэ Сосэки 1270
Невежин П. 524
Неверов А.И. 648
Невий Г. 39, 714, 801, 802, 935, 942, 965
«Волчица» (3 в. до н.э.) 802
«Кластидиум» (3 в. до н.э.) 801
«Ромул» (3 в. до н.э.) 801
Невиль Г. 881
«Остров Пайнса» (1668) 881
Невинсон Ч. 146
Невзглядова Е. 814
Невзоров М.И. 513
Невяровский А. 111
«Варшавская цыганерия» (1881–82) 111
Недбайло Н. 1004
Недельская Е. 462
«Белая роща» (1943) 462
«У порога» (1940) 462
Неелов Е. 625
Незвал В. 784, 785
Незнамов П.В. (Лежанкин П.В.) 1159
Неизвестный Э.И. 1213
Нейкирх Б. 157
Неймирок А.Н. 460, 661
Нейрат О. 580
Нейфен Г. фон 729
Некитаев А. 684
Неклюдов С.Ю. 585
«Некоторые поэты-имажинисты» (1915–17) 293
Некрасов А.И. 1029
Некрасов В.Н. 389, 390, 394–396, 547, 548
Некрасов В.П. 909
Некрасов Н.А. 32, 79, 107, 129, 141, 177, 198, 200, 201, 203, 225, 234, 254, 260, 322, 428, 559, 580, 594, 606, 607, 620, 631, 676, 679, 739, 742, 756, 783, 795, 797, 809, 810, 851, 926, 927, 934, 936, 953, 954, 1018, 1022, 1033, 1041, 1087, 1093, 1132, 1141, 1170, 1184, 1185, 1211, 1232, 1243–1245
«Актер» (1841) 129
«Балет» (1866) 428
«Влас» (1854) 254, 260

«Где твое личико смуглое...» (1855) 198
«Долго не сдавалась Любушка-соседка» (1853) 200, 1170
«Железная дорога» (1864) 559
«Кому на Руси жить хорошо» (1863–77) 79, 107, 260, 676, 783, 795, 810, 954, 1033, 1041, 1243
«Коробейники» (1861) 1022
«Мороз, Красный нос» (1863–64) 1244
«Нравственный человек» (1847) 954
«Памяти Добролюбова» (1864) 631, 1245
«Петербургские углы» (1845) 1141
«Поэт и гражданин» (1856) 225
«Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) 225
«Размышления у парадного подъезда» (1858) 934
«Ростовщик» (1844) 954
«Рыцарь на час» (1860) 141, 783, 1184
«Современники» (1875–76) 428, 756
«Тишина» (1857) 580, 783
«Тройка» («Что так жадно глядишь на дорогу...», 1846) 32, 594
«Шила в мешке не утаишь — девушки под замком не удержишь» (1841) 129
Некрасова-Дудкина Н. 466
Нелединский-Мелецкий Ю.А. 742
Нелли Я.А. 373
Нельдихен С. 1186, 1187
Нелюбин Л.Л. 737
Немесиан 101
Немет А. 24
Немирович-Данченко Вас.И. 117, 237, 238, 1017
Немирович-Данченко Вл.И. 152, 229, 304, 524, 591, 906
«В мечтах» (1903) 906
«Новое дело» (1891 906
«Цена жизни» (1897) 524, 906
Немировский Е.Л. 1029
Немояну В. 89
Немухин В. 389
Немцевич Ю. 43
Немцов В.И. 624
Ненцинский А.Д. 760
Непомнящий В.С. 256
Нерадовский П.И. 237
Нерваль Ж.де 514, 630, 960
«Аурелия» (1855) 630
Нерво А. 572
Нерико Ф. см. Детуш
Нерон 206, 910
Неруда П. 651, 819
Несвадба Й. 623
Несмелов Арс.И. 760, 913, 915
Несмелов В.И. 868
Нестеров А.В. 870
Нестор 268, 440, 509
«Чтение о Борисе и Глебе» (11 в.) 268, 509
Нестрой И.Н. 87, 89, 1210
Нетушил И. 566
Нефёдов Н.Т. 1050
Нефёдов Ф.Д. 607
«На миру» (1872) 607
«Наши фабрики и заводы» (1872) 607
Нечаева В.С. 778, 1064
Нечаева Т.В. 124
Нивард Гентский 267, 431
«Изенгрим» (12 в.) 267, 431
Нива Ж. 986
Нигел Вирекер (Нигеллус) 431, 946, 947
«Зеркало глупцов» (12 в.) 431, 946, 947
Нигеллус см. Нигел Вирекер
Низами 199, 1107, 1245
«Лейли и Меджнун» (1188) 199
«Хосров и Ширин» (1181) 199, 1245
Низар Д. 205
«Г-н Виктор Гюго в 1836» (1836) 205
«Этюды о нравах и критика латинских поэтов декаданса» (1834) 205
Никандер К.А. 186
Никанорова Е.К. 48
Никита Евгениан 125
«Дросилла и Харикл» (12 в.) 125
Никитаев А.Т. 650
Никитенко А.В. 479
Никитин Афанасий 441, 840, 1169
«Хожение за три моря» (1468–75) 441, 840, 1169
Никитин А.А. 139, 514
Никитин А.Л. 1169
Никитин А.М. 648
Никитин А.Н. 1193
Никитин И.С. 742, 844, 858
«Ехал на ярмарку ухарь-купец» (1858) 742
Никитин Н.Н. 139, 692, 964 , 965
Никитина Е.Ф. 647–649, 796
Никитина М.И. 408, 409
Никифор, патр. 327
Никифоров-Волгин В.А. 466, 467
Никола М.И. 124
Николаев А.А. 1059
Николаев Д.П. 189
Николаев П.А. 836, 863, 1001, 1002, 1024
«Русские писатели 1800–1917» (1989–99, ред.) 1001
«Русские писатели 20 в.» (2000, ред.) 1002
Николаева Е. 650
Николай I 334
Николай II 460
Никольская Т.Л. 1010, 1227
Николюкин А.Н. 118, 186, 262, 368, 399, 409, 415, 574, 647, 834, 884, 894, 902, 915, 935, 1010, 1193, 1198
«К истории понятия «романтический» (1984) 894
«Писатели русского зарубежья» (1997, ред.) 1001
Никон, патр. 46
Никонов В. 392
Никонова Ры 278, 686
Никсон Р. 548
Нил Л. 1197
Нил Сорский 46
Нил Тверской 46
Нилендер В.О. 139
Нилус Е.Х. 462, 679
«Исторический обзор Китайской Восточной железной дороги» (1896–1923) 679
Нильвич Л. 684
Нимье Р. 182
«Влюбленный д'Артаньян» (1962) 182
«Голубой гусар» (1950) 182
«Шпаги» (1948) 182
Нинов А.А. 857
Нирё Л. 388
Нисияма Соин 1271
«Нихон Сёки» («Хроника Японии», 8 в.) 1264
Ницше Ф. 46, 47, 119, 120, 176, 178, 204, 206–209, 212, 232, 264, 339,

342, 386, 481, 502, 538, 561, 562, 612, 616, 639, 641–643, 645, 646, 682, 767, 770, 771, 979–982, 1003, 1088, 1090, 1153, 1218
«Антихристианин» (1888) 1003
«Веселая наука» (1882) 119, 645
«Казус Вагнера» (1888) 206
«По ту сторону добра и зла» (1886) 120
«Польза и вред истории для жизни» (1874) 645
«Рождение трагедии из духа музыки» (1872) 46, 47, 481
«Так говорил Заратустра» (1883–83) 538, 1090
«Esse Homo» (1888) 207
Нобель А.Б. 656
Новалис Ф. 49, 148, 150, 165, 176, 178, 182, 291, 433, 538, 559, 580, 599, 645, 868, 891, 894–899, 901, 1086, 1093, 1122, 1152
«Генрих фон Офтердинген» (опубл. 1802) 148, 182, 291, 897, 1122
«Гимны к Ночи» (1800) 178, 897
«Ученики в Саисе» (1800) 538
«Фрагменты» (опубл. 1929) 1086
«Христианство и Европа» (1799) 898
«Цветочная пыльца» (1798) 894, 896, 1152
«Новая страна» (1933) 689
Новгород-Северский Н.И. 253
«Чудны лики Твои, Преблагая» (1969) 253
Новий 62
«Андромаха» (1 в. до н.э.) 62
Новиков В.И. 103, 740, 1081
Новиков Н.В. 993, 994
«Сравнительный указатель сюжетов» (1979, с Л.Г.Барага, И.П. Березовским, К.П.Кабашниковой) 993, 994
Новиков Н.И. 85, 91, 332, 513, 708, 709, 826, 827, 838, 924, 952, 1132
«Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772) 85, 91, 332
Новиков-Прибой А.С. 416, 590, 648
«Цусима» (1932) 590
Новицкий Б.Е. 956
Новомирский Я.И. 139
Новоселов М.А. 867
Новотный И. 458
«Новые подписи» (1032) 688
«Новый брэйский викарий» (1794) 409
Новый Завет 44, 46, 214, 254, 255, 258, 712, 717, 726, 736, 763, 808, 958, 1028, 1234
Нодье Ш. 555. 628, 629, 959
«Жан Сбогар» (1818) 629
Нойберт Ф. 885
Нойман Й.Г. 1129, 1130
«Первая историческая анкета чародея Фауста» (1683, с К.К.Кирхнером) 1130
Нокс Дж. 698
Нокс Р. 343
Нола Дж.Д.да 125
Нольде Б.Э. 677, 1223
Норвид К.Ц. 114, 349
Нордау М. 207, 612, 801, 1062
«Вырождение» (1892–93) 207, 612
Норов А.С. 514
Норрис Ф. 498, 548, 612, 847, 1091
«Ответственность романиста» (1903) 498
«Спрут» (1901) 847
Нортон А. 1162
Нортон Т. 1083
«Горбодук» (1561, с Т.Сэквиллом) 1083
Носов Е.И. 220
«Усвятские шлемоносцы» (1977) 220
Носов Н.Н. 459, 1124
Носсак Г.Э. 252
«Дело д'Артеза» (1968) 252
Нострдам Ж. 1046
Нотгафт Ф.Ф. 237
Ноткер Заика 81, 224, 430
«Деяния императора Карла Великого» (885) 224
«Нравоучительный бестиарий» (13 в.) 81
Нувель В.Ф. 549
Нурисье Ф. 182
Нурок А.П. 549
Нусинов И.М. 123, 241
Ньюмен Дж.Г. 343, 690
«Апология своей жизни» (1864) 690
«Каллиста» (1856) 690
«Потеря и выигрыш» (1848) 690
«Сон Геронтия» (1866) 690
Ньюнай Ж.П. 627
Ньютон И. 431
Нэш О. 82
«Избранное» (1955) 82
Нэш Т. 1115

«О граде-Китеже» (13 в.) 433
«О камнях» («Литика», 4–6 вв.) 429, 702
«О разумном и неразумном» (1439) 587
Обинье А.де 328
Оболенский Л.Е. 414
Обломиевский Д.Д. 366, 902, 986
Обрадович С. 411
О'Брайен Г. 84
«На Лесном озере» (1994) 84
«Обращение Картли» (9 в.) 327
Обризиус Р. 725
Обухов В. 1207
«Обычные обстоятельства» (16 в.) 1086
Овербери Т. 1166
«Характеры» (1614) 1166
Овечкин В.В. 219
«Районные будни» (1952) 219
Овидий 48, 109, 183, 263, 302, 314, 431, 522, 713, 763, 840, 887, 909, 922, 939, 973, 1027, 1121, 1228, 1242
«Героиды» (ок. 20–1 до н.э.) 887
«Метаморфозы» (ок. 8 — 1 до н.э.) 522, 1121
«Наука любви» (ок. 20 до н.э.) 713, 1228, 1242
«Скорбные элегии» (8–1 до н.э.) 263
«Средство от любви» (1 в. до н.э.) 713
«Фасты» (1–8 до н.э.) 939
Овсянико-Куликовский Д.Н. 333, 481, 485, 790, 836, 1045, 1062
«История русской интеллигенции» (1906-07) 836
Овчинникова Л.В. 459
«Общество в саду» (1557) 634
Огарёв Н.П. 274, 925, 926, 954
О.Генри 633, 857, 1240
Огнёв Н. 391, 734
Оден У.Х. 409, 532, 660, 688, 689, 984, 1082
«1 сентября 1939 года» (1939) 689
Одиберти Ж. 267
Одиозно Г. 907
«Каменный век» (1942) 907
Одоевский А.И. 202
«Василько» (1829–30) 202
«Струн вещих пламенные звуки...» (1827) 202

Одоевский В.Ф. 459, 559, 624, 678, 866, 867, 896, 897–899, 901, 925–927, 999, 1120, 1123, 1141, 1163, 1190
«Женские слезы» (1820-е) 1141
«Косморама» (1840) 1120
«Невеста» (1820-е) 1141
«Русские ночи» (1844) 866, 867, 898, 899, 901
«Сборы на бал» (1820-е) 1141
«4338-й» (1840) 624
Одоевцева И.В. 22, 282, 525, 914, 1186–1188
«На берегах Невы» (1967) 525
«На берегах Сены» (1983) 525
Ожешко Э. 112, 579
«Над Неманом» (1887) 112
«Несколько слов о романе» (1866) 112
Ожье Ф. 1085
Озеров В.А. 924
«Фингал» (1805) 703
Ознобишин Д.И. 418, 896
«Моя служба в казаках и с казаками» (1939) 418
Ознобишин Д.П. 217, 896
«Степь» (1831) 217
Ойунский П.А. 972
«Окагами» («Великое зерцало», 13 в.) 1264
«Окассен и Николет» (13 в.) 811, 818
О'Кейси Ш. 247, 351, 819, 1086
«Плуг и звезды» (1926) 1086
«Юнона и Павлин» (1925) 1086
Окен Л. 678
Окками У. 1047
«Сумма логики» (1320) 1047
Окснер В. 467
Окуджава Б.Ш. 184, 742, 1213, 1217
Окунев Я. 1118
«Грядущий мир» (1923) 1118
Окуни 1273
Олби Э. 11, 96, 247
«Смерть Бесси Смит» (1960) 96
Олег, кн. 30, 440
Олдингтон Р. 292, 772
«Смерть героя» (1929) 772
Олдис Б. 623
Олдрич Т.Э. 1091
«Реализм» (1883) 1091
Олеарий А. 840
«Описание путешествия в Московию...» (1647) 840
Олейников Н.М. 10, 13, 683
Оленин А.Н. 711, 924
Олеша Ю.К. 410, 1112, 1133, 1152, 1247
«Ни дня без строчки» (1956) 1112, 1152
Олизаровский Т. 1113
«Смута» (1852) 1113
Олимпов К.К. 928, 1158
Олкотт Б. 1092
Олридж Дж. 130, 708
Олсон Э. 1202
Ольга, кн. 1168
Ольденбург С.Ф. 237, 543
Ольховый Б. 484
Оман Р. 1043
Оман Э. 908
Омар Хайам 907
«Омфалический Олимп (Забытые поэты)» (1918) 693
Омельченко А. 250
О'Недди Ф. 960
О'Нил Ю. 33, 82, 155, 247, 618, 651, 1023, 1086, 1224
«За горизонтом» (1920) 1224
«Косматая обезьяна» (1922) 1224
«Странная интерлюдия» (1928) 33, 82
«Страсти под вязами» (1925) 618
Онучков Н.Е. 105, 993
Опиц М. 263, 281, 364–366, 428, 496, 727, 745, 748, 973, 975, 1228
«Дафна» (1627) 727
«Книга о немецкой поэзии» (1624) 281, 366, 428, 496, 745, 1228
«Пастораль о нимфе Герцинии» (1630) 727
«Опыт литературного словаря» (1831) 332
Ордин-Нащокин А.Л. 923
Оречкин Б.С. 1015
Орешин П.В. 137, 591, 658, 659, 995
«Под счастливым небом» (1937) 659
Орлан П.М. 1127
Орлеанский Ш. 1125
Орловский В.Е. 624
«Бунт атомов» (1928) 624
Ормуа М. (Пруй М.) 1126
«День и тень» (1912) 1126
«Незнакомое лицо» (1925) 1126
«С тяжелым сердцем» (1926) 1126
Ориген 214
Орлицкий Ю.Б. 538, 539, 814
Орлов Г.Г. 918
Орлов М.Ф. 55
Орлов Н.П. 462, 463
Орлов П.А. 140
Орлова Р. 130
«Орлы над пропастью» (1912) 1158
Орсини Ч. 494
«Макаронический каприз» (1638) 494
Ортега-и-Гассет Х. 73, 207, 302, 489, 533, 838, 983, 1078, 1079, 1114
«Две великие метафоры» (1925) 533
«Дегуманизация искусства» (1925) 207, 533, 1114
Оруэлл Дж. 27, 81, 1077, 1078
«Литература и тоталитаризм» (1941) 1077
«Скотный двор» (1945) 27, 81
«Осада Орлеана» (1429) 553
Осборн Дж. 36, 855, 856, 923
«Оглянись во гневе» (1957) 855
Осетров Е.И. 884
Осипов И.П. 600
«Не любо не слушай, а лгать не мешай» (1791) 600
Осипов Н.Е. 833, 834
«Страшное у Гоголя и Достоевского» (1935) 833
Осипов Н.П. 315, 685, 721, 1262
«Вергилиева Енейда, вывороченная наизнанку» (1791–96, 1802–08, с А.М.Котельницким) 315, 685, 721
Осипова Э.Ф. 1093
Осовский О.Е. 97
Осоргин М.А. 77, 367, 513, 514, 641, 916, 1018
«Сивцев Вражек» (1928) 77
Осорина М.В. 224
Осповат А.С. 573, 1252
Оссиан (Ойсин) 351, 530, 538, 553, 703, 1023
«Картон» (3 в.) 703
Остин А. 784
Остин Дж. 185, 767, 1044
«Нортенгерское аббатство» (1798) 185
Остолопов Н.Ф. 140, 332, 1001

«Словарь древней и новой поэзии» (1821) 332, 1001
Островский А.Н. 72, 124, 243–245, 247, 342, 372, 377, 381, 382, 495, 524, 542, 620, 676, 679, 700, 733, 773, 778, 842, 850, 870, 904, 906, 928, 1086, 1088, 1141, 1147, 1206
«Бедность не порок» (1854) 382, 842
«Без вины виноватые» (1884) 372, 524, 1086
«Бесприданница» (1879) 243
«Горячее сердце» (1869) 524
«Грех да беда на кого не живет» (1863) 842, 904
«Гроза» (1859) 244, 342, 700, 773, 778, 904, 1088
«Записки замоскворецкого жителя» (1847) 1141
«За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» (1861) 850
«Козьма Захарьич Мимин-Сухорук» (1862) 124
«Красавиц-мужчина» (1883) 906
«Лес» (1871) 733
«На всякого мудреца довольно простоты» (1868) 842, 1206
«Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872) 842
«Не в свои сани не садись» (1853) 842
«Не от мира сего» (1885) 906
«Не так живи, как хочется» (1855) 842
«Поздняя любовь» (1874) 524
«Правда — хорошо, а счастье лучше» (1877) 842
«Пучина» (1866) 524
«Свои люди — сочтемся» (1850) 842
«Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861) 842
«Снегурочка» (1873) 676
«Старый друг лучше новых двух» (1860) 842
«Таланты и поклонники» (1882) 72, 524
Островский Н.А. 79, 231, 1013
«Как закалялась сталь» (1932–34) 79, 231
«Осуждение пиршеств» (16 в.) 587
Осьмаков Н.В. 836
Осьмухина О.Ю. 512
Отран Ш. 907
«Речные воды» (1943) 907
Отон М.Х. 572
Оттон I 136, 224
Оттон II 136
Оттон III 136
Оттон Фрейзингенский 224, 431
«Деяния императора Фридриха I» (1157–58) 224
Оулд Дж. 574
Оутс Дж.К. 185, 636
Оуэн У. 168
Офросимов Ю.В. (Росимов) 460
О'Хара Дж.Г. 83
«Жажда жить» (1949) 83
Охотин Н.М. 35
Оцуп Н.А. 22, 237, 282, 718, 911, 914, 966, 967, 1014, 1017, 1186–1188
«Литературные очерки» (1961) 967
«О Гумилеве и классической поэзии» (1922) 1187
«Серебряный век» (1933) 966
«Современники» (1961) 966, 1014
Очеретянский А. 686
«Все это мелочи» (1970–72) 686
«Очи палейныя» 712
Оэ К. 651, 871
«Обращаясь к современникам» (1987, пер.) 871

П.Я. (Якубович) 905
«Стихотворения» (1898) 905
Пабст Г.В. 1223
Павел Диакон 136, 420, 922
Павел I 248, 739, 826
Павел IV, папа 1182
Павезе Ч. 639
Пави Л.П. 248, 1083
Павич М. 217, 287, 809, 1180
«Хазарский словарь» (1983) 217, 287
Павленко П.А. 735, 1077
Павлов К. 926
Павлов Н.Ф. 925, 926
Павлова К. К. 537, 693, 926
Павлова М.Г. 678
Павлова Р. 926
Павлович Н.А. 282, 254
«Старец Иеросхимон Нектарий» (1937) 254
Павсаний 938
Павский Г.П. 903
Падва М.И. 465
Падни Дж. 633
Падурра Т. 1113
Пайман А. 77, 986
Пай Г.Дж. 784
Пайно М. 410
Пайпер Т. 411
Паисий Величковский 556
«Добротолюбие» (18 в., пер.) 556
Пазолини П. 192
Паклина Л.Я. 1218
Пакман Дж. 86
«Путеводитель» (1932, с Э.Бекером) 86
«Палатинская антология» (3 в. до н.э. — 1 в. н.э.)
Палиевский П.В. 235, 1180
Палей М. 1142
Паллавичино Ф. 56
Палладий, епископ Еленопольский 729
«Лавсаик» (5 в.) 729
Пальм А.И. 925
Пальма Р. 410
Пальмблад В.Ф. 1151
Пальмин Л.И. 927
Палья К. 219
Пальярани Э. 192
Пан И. 24
Панаев В.И. 290, 924
«Идиллии» (1820) 290
«Обманутая» (1822) 290
Панаев И.И. 274, 620, 721, 926, 1132
Панин Л.Г. 1077
Панин Н.И. 826
Панин П.И. 1234
Панина В.В. 184
Паннвиц Р. 1166
Панова-Рихтер В.В. 1168
Пансаэрс К. 197
Пантелеев Арк. 760
Пантормо Я. 502
Панферов Ф.И. 854
Панфилов Е. 282
Панч П. 250
«Клокотала Украина» (1954) 250
«Панчатантра» (3–4 вв.) 48, 74, 99, 230, 480, 542, 674, 992, 1023
Панченко А.М. 386, 468, 955, 1001, 1003, 1004

«Словарь русских писателей XVIII века» (1988–89, ред.) 1001
«Топика и культурная дистанция» (1986) 468
Панченко О. 697
Панэтий 1047
Панюшева М.С. 722
Папаян Р.А. 1038
Паперный З.С. 722, 1061
Парамонов С.С. 973
Парацельс 556, 557, 641
Парин А.В. 241
Парис Г. 543
Паркау А. 679
Паркер Т. 1092
«Немецкая литература» (1840–41) 1092
Парланд О.Г 956
Парменид 1214
Парнах В.Я. 711, 1196
Парнелл Т. 361, 362, 666, 998
«Ночная пьеса на смерть» (1718) 666
«Ночные стихи о смерти» (1721) 361
Парни Э.Д. 31, 434, 435, 886, 893, 1228
«Эротические стихотворения» (1778) 434
Парнис А.Е. 99
Парнов Е.И. 624
Парнок С.Я. 648
Парре Э. 1044
Парронки А. 174
Парфёнов А.Т. 261, 503
Парчевский К.К. 1016
Пас О. 651, 1052
Паскаль Б. 35, 64, 72, 225, 334, 451, 494, 999, 1234
«Мысли» (опубл. 1669) 35
«Письма к провинциалу» (1656–57) 225, 1234
Пасколи Дж. 431, 981, 1046
Пассаванти Я. 284
«Зерцало истинного покаяния» (14 в.) 284
Пассек В.В. 925
Пассер Ж. 125
Пастернак Б.Л. 17, 30, 82, 83, 118, 152, 155, 253, 256, 282, 348, 416, 434, 444, 591, 592, 638, 651, 691, 717, 850, 862, 928, 929, 980, 981, 984, 985, 1013, 1097, 1158, 1159, 1196, 1207, 1225
«Август» (1953) 691
«Гамлет» (1940, пер. из У.Шекспира) 118
«Девятьсот пятый год» (1925–26) 434
«Доктор Живаго» (1957) 82, 256, 929, 981
«Лейтенант Шмидт» (1926 — 27) 444
«Люди и положения» (1957) 17
«Охранная грамота» (1931) 17
«Поль-Мари Верлен» (1944) 985
«Символизм и бессмертие» (1913) 985
Патмор К. 343
Патрикеев Вассиан 763
Патрици Ф. 502, 503, 726
«О поэтике» (1586–88) 502
«Рождение Христа» (1460) 726
Паттенхэм Дж. 142, 596
«Искусство английской поэзии» (1589) 142, 596
Патуйе Ж. 908
Паулсен Р. 1166
Паунд Э. 145–148, 167, 292, 293, 369, 388, 596, 569, 645, 682, 981, 984, 985
«Песни» (1917–68) 147
«Плотин» (1909) 145
«Провокация» (1920) 985
«Ретроспектива» (1918) 985
«Серьезный художник» (1913) 985
«Шахматная игра» (1915) 147
«Я собираю члены Осириса» (1911–12) 596
«Gaudier-Brzeska: A Memoir» (1970) 146
Паустовский К.Г. 459, 708, 857, 1247
Паушкин М. 130
Пауэлл К., мл. 1197
Пахомов А. 1004
Пахсарьян Н.Т. 728, 885, 887
Пеги Ш. 345, 346
Пейн Т. 838, 917
«Права человека» (1791) 917
Пейро Ж.К. 170
«Лангедокские георгики» (1781) 170
Пейтер У. 206, 682, 801, 1247, 1248
«Воображаемые портреты»(1887) 1248
«Марий-Эпикуреец» (1885) 1248
«Очерки по истории Ренессанса» («Ренессанс», 1873) 1247
Пекарский П.П. 425, 903
Пеладан Ж. 206
Пелевин В. 15, 512
Пеленягре В. 701, 702
Пелетье дю Ман Ж. 281
Пелиссон П. 803
Пеллегрини К. 503
«Каррафа, или Об эпической поэзии» (опубл. 1584) 503
«О поэтическом concetto» (1598) 503
Пеллерен Ж. 1124–1126
«Малый колчан» (1913) 1125
Пеллерен Ж.В. 1127
«За и против» (1967) 1127
«Зеленщик» (1957) 1127
«Отрешенные строки» (1935) 1127
Пеллико С. 66
Пеллицца П. 117
Пеньковский А.Б. 44
Первенцев А.А. 1077
Пере Б. 196, 1051, 1053
«Галантная овца» (1925) 1053
«Смерть подлецам и долой поля сражений» (1922–23) 1053
«152 пословицы на потребу дня» (1925, П.Элюаром) 1051
Переверзев В.Ф. 153, 618, 854, 1070
Перек Ж. 1053, 1114
Перелешин В.Ф. 913, 915, 1207, 1208
«Два полустанка» (1987) 1208
«Переписка Ивана Грозного с турецким султаном» (17 в.) 554
Перетц В.Н. 904, 1072
«Краткий очерк методологии истории русской литературы» (1922) 1072
«Периодическая печать СССР. 1917–1949» (1958) 86
Перкинс М. 865
Пермяков Г.Л. 272
Перри М. 437
Перро Ш. 162, 459, 993, 1020, 1021
«Век Людовика Великого» (1687) 1020, 1021
«Параллели между древними и новыми в вопросах искусства и наук» (1688–97) 162, 1021
Перрон-Муазес Л. 308
Перси Т. 69, 351, 799
«Памятники старинной английской поэзии» (1765) 69, 351, 799
«Пять образцов рунических поэм» (1763) 351
Персий Флак Авл 935, 955

Персио А. 706
«Трактат об остроумии человека» (1576) 706
Перуц Л. 793, 794
Перцов П.П. 549, 550, 867, 868
Перье Б.де 94
«Блазон о пупке» (16 в.) 94
«Песенник романсов» (ок. 1548) 893
Песков А.М. 955
«Песнь о моем Сиде» (ок. 1140) 893
«Песнь о Нибелунгах» (13 в.) 14, 595, 647, 741, 904, 1023, 1236
«Песнь о Роланде» (12 в.) 62, 175, 266, 337, 595, 741, 904, 1023, 1236, 1237
«Песнь о Сигурде» (1912, рус. пер.) 905
«Песнь о смерти Михаила Васильевича Скопина-Шуйского» (1610) 742
«Песнь о Хильдебранте» (ок. 800) 27, 1152
«Песнь о царевне Ксении Годуновой» 742
«Песнь об Авдотье-Рязаночке» 742
«Песнь песней» 93, 1242
Песталоцци И.Г. 918
«Лингарда и Гертруда» (1781–87) 918
Пестрей А. 1246
Петен А.Ф. 906
Петерец Н. 1207, 1208
Петерсон М.Н. 592, 928
Петёфи Ш. 894
Петефи Я. 1043
Петр, болг. царь 45
Петр Альфонс 674
«Наставления клирикам» (12 в.) 674
Петр I Великий 48, 274, 284, 334, 754, 776, 782, 795, 813, 845, 915, 923, 951, 1000, 1029, 1215, 1222, 1231
Петрарка Ф. 48, 57, 70, 94, 132, 133, 135, 279, 337, 338, 396, 431, 448, 506, 666, 725, 732, 736, 743–745, 783, 959, 1008, 1157
«Африка» (1339–42) 135
«Буколики» (1346–57) 725
«Инвектива против врача» (1352–53) 279
«Канцоньере» («Книга песен», 1336–73) 338, 743, 745
«Книга писем о делах повседневных» (1360–66) 279
Петрашевский М.В. 927
Петрашкевич К. 335
Петриковский А.С. 225
Петрищев В.Б. 238
Петров А.В. (Петров-Полишинель) 1168
Петров В. 1208
Петров Е. 15, 954, 1133
Петров Е. см. Ильф И. и Петров Е.
Петров С.С. см. Грааль-Апрельский
Петров-Водкин К.С. 138, 237, 996
Петрова Н.А. 783
Петровский А.С. 54, 55, 139
Петровский Д. 734
Петровский Ф.А. 125, 437, 878
Петроний А. 148, 529, 595, 889, 935, 939, 945, 947, 948, 955, 987, 1241, 1242
«Сатирикон» (1 в.) 148, 529, 595, 889, 935, 1241, 1242
Петрушевская Л.С. 248, 1041, 1142
Пехштейн М. 1223
Печерский В. 1097
Печковский А.П. 54
Пешков А.С. 465
Пешковский А.М. 592
Пиа Ф. 523
Пиаже Ж. 1043
Пигафетта А. 840
Пий IX 343, 344
Пик В. 206
Пик М. 186, 1162
«Горменгаст» (1950) 186
«Тит Гроун» (1946) 186
«Тит один» (1956) 186
Пикабиа Ф. 192–197
«Иисус Христос — авантюрист» (1920) 196
«Стихотворения и рисунки девицы, рожденной без матери» (1918) 196
«Ясли нежных чувств» (1918) 196
Пикар Э. 575
Пикассо П. 391, 1010, 1052
Пико делла Мирандола Дж. 56
Пикок Т.Л. 185
«Найтмерское аббатство» (1818) 185
Пикон Г. 1053
Пиксанов Н.К. 111, 425, 512, 514, 753, 1060, 1061, 1064
Пиксерекур Г.де 523
«Виктор, или Дитя леса» (1798) 523
«Селина, иля Дитя танца» (1801) 523
«Христофор Колумб» (1815) 523
Пикте А. 566
Пикуль В.С. 313
«Пименово хождение в Царьград» (14–15 вв.) 1168
Пиль Дж. 261, 510, 511, 726, 1115
«Жалоба на Париса» (1581) 510
«Суд Париса» (1581) 726
Пильняк Б.А. 117, 416, 452, 463, 467, 591, 648, 692, 733, 877, 884, 891, 1097
«Заволочье» (1925) 416
«Мать сыра земля» (1925) 416
«Третья столица» (1923) 416
Пильский П.М. 465, 913, 914, 1014, 1017
Пиндар 164, 232, 450, 521, 684, 685, 745, 1047
Пиндемонте И. 362
«Гробницы» (1805) 362
Пинес Д.М. 138
Пинкертон А. 746
Пинс П.А.О. 129
Пинский Л.Е. 324, 386, 707, 750, 1004, 1165
«Реализм эпохи Возрождения» (1961) 1165
Пинтер Г. 11, 229, 247
Пинус Е.М. 1274
Пинчон Т. 568, 1199
«Радуга земного притяжения» (1973) 1199
Пиотровский А.И. 486, 1186, 1226
«Падение Елены Лей» (1923) 1226
Пиотровский В.Л. (Корвин-Пиотровский) 117, 1150, 1151, 1202
Пипин Короткий 265
«Пир во время чумы» (1913) 1158
Пира И. 157, 158
«Песни дружбы Тирсиса и Дамона» (1747, с С.Г.Ланге) 158
Пиранделло Л. 18, 247, 646, 651, 857, 982, 1086
«Генрих IV» (1922) 1086
«Шестеро персонажей в поисках автора» (1921) 18, 1086
Пирмез О. 575
Пирон А. 184, 804, 1243, 1244
«Ода Приапу» (1753) 804, 1243
«Метромания» (1738) 184
Пирс Ч. 1042
Пирютко Ю.М. 631

«Исторические кладбища Петербурга» (1993, с А.В.Кобак) 631
Писарев А.И. 129
«Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье» (1824) 129
«Хлопотун, или Дело мастера боится» (1825) 129
Писарев Д.И. 319, 333, 414, 616, 673, 700, 778, 858, 1184, 1211, 1251
«Разрушение эстетики» (1865) 1184
Писахов С.Г. 459
Писемский А.Ф. 37, 513, 904
«Взбаламученное море» (1863) 37
«Горькая судьбина» (1859) 904
«Масоны» (1880, с участием В.С.Соловьёва) 513
Писистрат 1010
Писсаро К. 296
Пистрак С.М. 236
«Письма темных людей» (1515–17) 350, 494, 715, 947, 937, 948, 1234, 1246
Питт У. 698
Пифагор 554
«Плавание Брана, сына Фебала» (7 в.) 1121
Плавильщиков В.А. 85
Плавильщиков П.А. 382, 541, 953
«Бобыль» (1790) 382, 541
«Сиделец» (1803) 382, 541
Плавт Тит Макций 41, 246, 251, 312, 376, 382, 383, 595, 714, 1085, 1210
«Амфитрион» (3–2 вв. до н.э.) 376, 1085
«Менехмы» (3–2 вв. до н.э.) 383
Плано де Карпини 840
Платен А.фон 178, 1085, 1101
«Роковая вилка» (1826) 1085
Платон 46, 58, 60, 61, 94, 141, 142, 154, 204, 207, 225, 233, 279–281, 316, 375, 385, 438, 450, 476, 534, 544, 554, 556, 585, 589, 736, 757, 788, 837, 842, 882, 922, 977, 987, 988, 1011, 1047, 1061, 1093, 1117, 1181, 1182, 1214
«Государство» (5–4 вв.) 141, 279, 450, 1117
«Законы» (5–4 вв.) 279, 585
«Ион» (5–4 вв.) 279, 842, 1061
«Критий» (5–4 вв.) 589, 1117
«Пир» (5–4 вв.) 94, 987, 1011
«Политик» (5–4 вв.) 1117
«Тимей» (5–4 вв.) 589, 1117, 1214
«Федр» (5–4 вв.) 94
Платон-комик 375
Платонов А.П. 38, 92, 156, 255, 415, 459, 470, 491, 495, 571, 734, 735, 862, 1013, 1078, 1088, 1217
«Город Градов» (1928) 156
«Котлован» (1930) 38, 491
«Чевенгур» (1926–29) 38, 491
Платонов С.Ф. 239
«Плач о взятии Царьграда» (15 в.) 747
«Плач о пленении и о конечном разорении Московского государства» (17 в.) 747
«Плач о Псковском взятии» (16 в.) 747
«Плач о разрушении города Лагаша» (3 тысячелетие до н.э.) 263
Плевицкая Н.В. 184
Плейне М. 1067
Плетнёв В.Ф. 820, 821
«Верхарн и Гастев» (1919) 821
Плетнёв П.А. 924, 925, 927
Плетнёв Р.В. 460, 676, 677
«Словарь личных имен у Достоевского. Ч.1. Произведения художественные» (1933, с А.Л.Бемом, С.Завадским, Д.И.Чижевским) 676
Плеханов Г.В. 208, 276, 332, 481, 507, 778, 820
«Искусство и общественная жизнь» (1912) 208
Плещеев А.А. 463
Плещеев А.Н. 620, 925
Плиний Младший 287, 716, 1234
«Панегирик Траяну» (1–2 вв.) 716
«Письма» (61/62 — ок. 114) 287
Плиний Старший 429
«Естественная история» (27–79) 429
Плотин 145, 977
Плутарх 48, 91, 92, 268, 322, 326, 387, 715, 736, 938, 1011
«Сравнительные жизнеописания» (1 в.) 91, 322
Пнин И.П. 140, 924
«Вопль невинности, отвергаемой законами» (1802) 140
По Д. 885
По Э.А. 49, 155, 175, 185, 206, 221, 222, 298, 299, 338, 504, 559, 574, 642, 647, 688, 717, 783–785, 794, 820, 831, 834, 857, 894, 980, 993, 1097, 1123, 1162, 1164, 1205, 1227
«Ангел необъяснимого» (1844) 1227
«Ворон» (1845) 783
«Гротески и арабески» (1840) 49, 338
«История Артура Гордона Пима» (1838) 1123
«Литераторы Нью-Йорка» (1846) 647
«Низвержение в Мальстрем» (1841) 1123
«Тень» (1835) 717
«Убийство на улице Морг» (1841) 221
«Marginalia» (1844–49) 504
Победоносцев К.П. 867
«Повести малороссийские числом 16. Списаны из уст слепца Ивана, лучшего рапсодия, которого застал я в Малороссии в начале XIX в.» (опубл. 1822–93) 250
«Повесть временных лет» (12 в.) 45, 440, 453, 630, 752, 753, 808, 829, 1168
«Повесть о Бигирмиджид-хане» (13 в.) 582
«Повесть о Бове королевиче» (17 в.) 754
«Повесть о бражнике» (17 в.) 754, 951
«Повесть о Брунцвике» 754
«Повесть о Варлааме и Иоасафе» (11 в.) 124, 808
«Повесть о видении от старчества к пастырям» 124
«Повесть о Горе-Злочастии» (17 в.) 754
«Повесть о двух посольствах» (17 в.) 554
«Повесть о Евфросине Псковском» 124
«Повесть о Еруслане Лазаревиче» (17 в.) 754
«Повесть о Ерше Ершовиче» (17 в.) 951
«Повесть о Зеленой Дара-эхэ» (17 в.) 582
«Повесть о Карпе Сутулове» 754
«Повесть о Мартирие, основателе Зеленой пустыни» 124
«Повесть о Михаиле Тверском» 509
«Повесть о Михаиле Черниговском» 509
«Повесть о небесной деве Нарангэрэл» (17 в.) 582
«Повесть о Новгородском белом клобуке» 124
«Повесть о Петре и Февронии» (15 в.) 272, 1049
«Повесть о разорении Рязани Батыем» (14 в.) 747, 753, 775
«Повесть о Савве Грудцыне» (1660-е) 176, 754, 1129, 1242
«Повесть о том, како бражник вниде в рай» (17 в.) 433
«Повесть о Фроле Скобееве» (18 в.) 754
«Повесть о Шемякином суде» (17 в.) 754, 951
«Повесть об Азовском сидении донских казаков» (17 в.) 754
«Повесть об Акире Премудром» 808
«Повесть об Ахикаре» 697
«Повесть об Ульянии Осорьиной» (17 в.) 91
«Повесть об Эндурэл-хане» (17 в.) 582
Поволоцкий Я.Е. 677

Погодин Н.Ф. 247, 783, 1013
Погодин М.А. 460
Погодин М.П. 678, 903, 904, 925, 926
Погорельская Е. 445
Погорельский А. 459, 1123, 1163
Подвойский Н.И. 909
Подгаецкая И.Ю. 748
Подгорский Б. 467
Подгорский Л. 1057
Поджо см. Браччолини Д.Ф.П.
Подсеваткин С. 830
Подскакальски Г. 823
Позднеев А.В. 513, 514
Позднеев О.А. 513
Позднышев С.Д. 418
Познанский Н.Ф. 273
Познер В.С. 159, 237, 711, 1196
Познер С.В. 514
Познер Р. 1043
Пойриер Р. 724
Покровский Е.А. 223
Пол Л.А. 855
«Рассерженный молодой человек» (1951) 855
Полдинг Дж.К. 647, 1155
«Лесной житель» (1818) 1155
Полевой Кс.А. 605
«О направлениях и партиях в литературе» (1833) 605
Полевой Н.А. 118, 332, 552, 611, 721, 900, 1141
«Гамлет» (1837, пер. из У.Шекспира) 118
«Клятва при гробе Господнем» (1833) 900
«Новый живописец общества и литературы» (1832) 1141
«Очерки русской литературы» (1839) 552, 900
Полежаев А.И. 68, 203, 253, 805, 896, 1245
«Сашка» (1825) 805
Поленц В.фон 458
«Брейтендорфский пастор» (1893) 458
«Крестьянин» (1895) 458
«Помещик из Грабенхагена» (1897) 458
Полетаев Н. 421, 821
Полибий 326, 1047
Поливанов Е.Д. 592, 696
Поливанов К.М. 406
Поливанов Л.И. 904
«Гофолия» (1892, пер. из Расина) 904
«Мизантроп» (1893, пер. из Ж.Б.Мольера) 904
«Федра» (1895, пер. из Расина) 904
Поливка Й. 543
Полилов-Северцев Г.Т. 905
«Наши деды — купцы. Бытовые картины начала XIX столетия» (1909) 905
Полициано А. 56, 70, 168, 438, 726, 744
«Деревенщина» (1483) 168
«Сильвы» (1482–86) 438
«Сказание об Орфее» (1480) 726
Поллукс Ю. (Полидевк) 376
«Полное собрание русских летописей» (1841–2000) 441
Поло М. 840
«Книга» (13 в.) 840
Половцев А.П. 91
«Русский биографический словарь» (1896–1913) 91
Половцев Я. 391
Полонская Е.Г. 416, 705, 964
Полонский В.П. 347, 348, 445, 855, 965
«Леф или блеф?» (1927) 445
«Очерки литературного движения революционной эпохи» (1928) 347
Полонский Я.Б. 677
Полонский Я.П. 184, 253, 606, 699, 742, 904, 926–928, 1062
«Вечерний звон. Стихи 1887–1890» (1890) 904
«На закате. Стихотворения 1877–1880» (1881) 904
«Песня цыганки» («Мой костер в тумане светит...», 1853) 184, 742
Полоцкая Э.А. 1061
Полторацкий Н.П. 719, 911
Поляков В. 1160
Поляков С.Л. (Литовцев) 514, 1016
Полякова С.В. 125, 270
Померанц Г.С. 336, 470
Померанцева Э.В. 108, 459, 993
Помиан-Пезаровиус П.П. 514
Помпей 1095
Помпоний Луций 62
«Братья» (1 в. до н.э.) 62
«Свадьба» (1 в. до н.э.) 62
«Сводник» (1 в. до н.э.) 62
Помяловский И.В. 529
Помяловский Н.Г. 708, 1141, 1211, 1212
«Очерки бурсы» (1862–63) 708, 1141, 1212
«Мещанское счастье» (1860) 1212
«Молотов» (1861) 1142, 1212
Понж Ф. 1066
Пономарева С.Д. 924
Понсон дю Террайль П.А. 222
«Похождения Рокамболя» (1859) 222
Понтоппидан Х. 651
Понтормо Я. 502
Понырко Н.В. 386, 955, 1004
Поплавский Б.Ю. 159, 410, 417, 681, 688, 711, 718, 719, 737, 911, 1056, 1189, 1196
«Домой с небес» (опубл. 1936–38) 417
Попов В.Г. 733
Попов М.И. 685
Попов Ю.И. 882
Попова Л. 444
Попова М.К. 27, 588
Попова Т.В. 101, 270, 555
Попугаев В.В. 140, 924
«Негр» (1804) 140
«О рабстве и его начале и следствиях в России» (1815–16) 140
Порембович Э. 70
Порсон Р. 1064
Порта А. 192
Портер К.Э. 84, 1124
«Корабль дураков» (1962) 84, 1124
Портер П. 190
Портер Т. 565
Портер Э.С. 1156
«Большое ограбление поезда» (1903) 1156
Порфирий Оптациан 1140
Порфиров П.Ф. 905
Порфирьев И.Я. 46
Порше Ж. 677
Посидоний 1214
Поснетт Г.М. 1023
«Сравнительное литературоведение» (1886) 1023
Поспелов Г.Н. 31, 264, 265, 333, 450, 470, 471, 536, 606, 1032, 1033, 1049, 1070, 1073, 1100

Постников С.П. 198, 199, 236, 450
«Русские в Праге. 1918–1928» (1928, ред.) 198, 199
Постников Ф.А. 461
Потанин Г.Н. 543
Потапенко И.Н. 904
«Повести и рассказы» (1891) 904
Потебня А.А. 61, 480, 566, 672, 696, 781, 789–792, 836, 904, 1045, 1048, 1062, 1069, 1235, 1238, 1257, 1258
«Из записок по теории словесности» (1905) 480, 1235
«Мысль и язык» (1892) 1062
«Основы поэтики» (1910) 1062
Потемкин Г.А. 918
«Новая Элоиза» (1768 –70, пер. из Руссо) 918
Потемкин П.П. 1018
Потоцкий В. 1155
Поуп А. 170, 277, 315, 331, 354, 478, 496, 514, 532, 637, 686, 726, 727, 732, 763, 824, 886, 998, 1167
«Виндзорский лес» (1713) 170, 732
«Дунсиада» (1728) 998
«Опыт о критике» (1711) 331, 478, 496
«Опыт о человеке» (1732–34) 824
«Пасторали» (1709) 726
«Похищение локона» (1712) 315
«Поучения Чингис-хана» (13–14 вв.) 581
«Похвалы Ростиславу Мстиславовичу Галицкому» (12 в.) 775
Похитонов Г.Д. 458
«Похождение о Носе и сильном Морозе» 845
Почич С.С. 908
«Пощечина общественному вкусу» (1912) 501, 1157
«Поэзия с берегов Мерси» (1967) 445
Правдин Б. 1255, 1256
«Правила второй риторики» (ок. 1430) 115
Прайор Г. 886
Прайс Р. 917
Прассинос Ж. 1053
«Артритический кузнечек» (1935) 1053
«Безумное пламя» (1935) 1053
Пратин из Флиунта 955
Пратолини В. 639
Пратт М.Л. 610, 1044
Превер Ж. 1052
Прево д'Экзиль А.Ф. (Аббат Прево) 320, 514, 702, 780, 799, 812, 886, 890, 903
«Записки и приключения знатного человека, удалившегося от света» (1728–31) 320
«История Манон Леско и кавалера де Гриё» (1731) 702, 890, 903
Прегель С.Ю. 681
Прейсман В.А. 514
Прерадович П. 292
Прескот Ф. 831
Пресняков О.П. 836
Прети Дж. 505, 506
«Приапейские стихи» (2–1 вв. до н.э.) 804
Прибыткова З.А. 1168
Пригов Д.А. 394, 395, 1259, 1260
«Гибралтарский перешеек...» (1978) 1260
Принс Дж. 610, 1042
Приселков М.Д. 441
Присманова А.С. 681, 1150, 1151, 1202
Приставкин А.И. 1013
Пристли Дж. 247, 917
Пришвин М.М. 254, 255, 321, 416, 452, 734, 735, 860, 929, 995, 996, 1005, 1078, 1179
«Дневники» (опубл. 1995) 254
«Фацелия» (1940) 321
Проба 1185
«Провинциальная жеста» (12–13 вв.) 266
Прозоров В.В. 415, 1205, 1206
Прозоров П. 460, 1017
Прокл 977
Прокопий Кессарийский 34
«Anecdota» (ок. 550) 34
Прокопович С.Н. 686
Прокопович Феофан 698, 717, 789, 823, 1086, 1099
«Владимир» (1705) 1086
«De arte poetica» (1705) 789
Прокофьев А.А. 484
Прокофьев Н.И. 124, 809, 841, 1169
Прокофьев С.С. 571
Прокофьева Д.С. 335
Пронашко З. 1193
Пронин Б.К. 99, 805
Проперций 113, 922, 1228
Пропп В.Я. 100, 107, 154, 325, 386, 609, 676, 792, 990, 993, 989, 1004, 1177, 1238, 1262
«Фольклор и действительность» (1976) 154, 989
Проскурин О.А. 55
Проскурникова Т. 11
Протагор 1010
Протазанов Я.А. 624
Прохоров Г.М. 469, 484
Прохоров Е.В. 838
Прохоров Е.И. 1064, 1066
Прохорова И. 549
Пруденций 26
«Психомахия» (4–5 в.) 26
Прус Б. 112, 579
«Кукла» (1887–89) 112
Пруст М. 90, 301, 436, 451, 568, 704, 725, 832, 891, 892, 981, 982, 928, 985, 1170, 1240, 1241
«В поисках утраченного времени» (1913–27) 301, 436, 451, 892, 982
«Пастиш и смесь» (1914) 725
«Подражания и смерть» (1919) 985
«Против Сент-Бёва» (опубл. 1954) 985
Пруцков Н.И. 1252
Псевдо-Дионисий Ареопагит 214, 917
Псевдо-Лонгин 142
«О возвышенном» (1 в.) 142
«О божественных именах» (4 в.) 214
Псишари Ж. 882
«Отшельник Тихого Океана» (1921) 882
Пу Сунлин 1121
«Рассказы о чудесах из кабинета Ляо» (17 в.) 1121
«Публикации американской ассоциации новых языков» (с 1884) 86
Публилий Сир 543
Пугачёв Е.И. 235, 328, 762, 795, 827
Пузиков А.И. 519
Пул Э. 83
«Гавань» (1915) 83
Пулен 34
«Анекдоты любопытные о любви супружеской» (1790, пер.) 34
Пуллай А. 761
Пульезе Дж. 989
Пульчи Л. 135, 314, 721

«Морганте» (1478–80; «Большой Морганте», 1483) 135, 314, 721
Пумпянский Л.В. 253, 289, 693, 759, 1032
«К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова)» (опубл. 1982) 253
Пуни И.А. 236
Пунин Н.Н. 237
Пуришев Б.И. 549
Пуришкевич В.М. 233
«Дневник члена Государственной думы Владимира Митрофановича Пуришкевича» (1916) 233
Пурра А. 761
Путтенхем Д. 281
«Искусство английской поэзии» (опубл. 1589) 281
Пухов И.В. 1110
Пуччини Дж. 117
Пушкин А.С. 15, 16, 18, 23, 28, 30, 31, 34, 35, 38, 41–43, 55, 67–69, 79, 91, 93, 107, 108, 139, 140, 141, 155, 162, 170, 179, 187, 200, 202, 203, 216, 217, 229, 235, 239, 241, 243–245, 247, 248, 253, 254, 258, 263, 274, 277, 282, 289, 292, 302, 303, 311, 318, 319, 322, 323, 325, 328, 332, 334–336, 352, 386–388, 415, 419, 420, 422, 423, 434, 435, 438, 441, 452, 454, 455, 464, 467, 479, 485, 494, 495, 511, 513, 520, 523, 533, 536, 537, 539, 550, 551, 553, 566, 589, 591, 594, 598, 600, 603, 608, 631, 667, 671, 673, 676, 678–680, 687, 690, 691, 693, 694, 700, 703, 709, 713, 721, 723, 728, 731–733, 738, 740–742, 746, 748, 750–752, 759, 762, 763, 778, 782, 789, 797, 805, 809, 810, 813, 815, 818, 823, 833, 834, 841, 845, 850, 851–853, 856, 858, 861, 866, 870, 877, 887, 888, 893, 894, 896, 897, 899, 904, 905, 914, 924, 926, 927, 935, 957, 966, 967, 972, 975, 993, 995, 1000, 1002, 1022, 1023, 1027, 1030, 1038, 1040, 1041, 1049, 1058, 1068, 1074, 1076, 1080, 1082, 1087, 1088, 1095, 1100, 1120, 1123, 1132, 1144–1146, 1151, 1152, 1157, 1165, 1170, 1175, 1179, 1181, 1183, 1184, 1189, 1206, 1210, 1227, 1228, 1231, 1233, 1234, 1239, 1242, 1243, 1245, 1247, 1251, 1259, 1260, 1263
«Ангел» (1827) 740
«Андрей Шенье» (1825) 162
«Бахчисарайский фонтан» (1821–23) 68, 438, 853
«Безумных лет угасшее веселье...» (1830) 1228
«Бесы» («Мчатся тучи, вьются тучи...», 1830) 594, 1170
«Борис Годунов» (1824–25) 23, 79, 243, 245, 328, 759, 818, 888, 896, 1082, 1087, 1095
«Братья-разбойники» (1821–22) 420
«Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829) 520, 1144
«Будрыс и его сыновья» (1833) 1181
«Была пора: наш праздник молодой...» (1836) 216
«В зрелой словесности приходит время...» (1828) 687
«В молчаньи пред тобой сижу...» («Экспромт на Огареву», 1819) 1227
«В начале жизни школу помню я...» (1830) 1074
«В часы забав иль праздной скуки...» (1830) 713
«Вновь я посетил...» (1835) 79
«Во глубине сибирских руд...» (1827) 763, 1041
«Воспоминания в Царском Селе» (1814) 170
«Восстань, о Греция, восстань...» (1829) 68
«Гавриилиада» (1821) 782, 1080, 1210
«Генералу Пущину» (1821) 513
«Гляжу, как безумный, на черную шаль...» («Черная шаль», 1820) 30
«Гости съезжались на дачу» (1928–30) 274
«Граф Нулин» (1825) 68, 438
«Гроб юноши» (1821) 1152
«Дар напрасный, дар случайный...» (1828) 713
«Демон» (1823) 216, 740
«Деревня» (1819) 38
«Дионея» (1824) 1152
«Домик в Коломне» (1830) 68, 239, 691
«Дорожные жалобы» (1830) 263
«Дубровский» (1832–33) 494
«Евгений Онегин» (1823–31) 18, 42, 43, 68, 179, 229, 289, 386, 388, 422, 438, 452, 485, 533, 673, 676, 694, 738, 782, 850, 899, 1022, 1049, 1184, 1206, 1242
«Египетские ночи» (1835) 302, 762, 834
«Заметки по русской истории XVIII в.» (1822) 254
«История Пугачева» (1834) 235, 328
«История села Горюхина» (1830) 441
«К вельможе» (1830) 598
«К морю» (1824) 589
«К портрету Жуковского» (1818) 603
«К Родзянке» (1825) 899
«К Чаадаеву» (1818) 1245
«Кавказ» (замысел) 170
«Кавказский пленник» (1820–21) 68, 170, 335, 594, 752
«Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826) 108
«Каменный гость» (1830) 241, 671, 834, 1259
«Капитанская дочка» (1836) 751, 762, 834, 1239
«Кинжал» (1821) 68
«Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836) 352
«Когда порой воспоминанье...» (1830) 520
«Кольна» (Подражание Оссиану) (1814) 703
«Маленькие трагедии» (1830) 23, 248, 833, 1189
«Марья Шонинг» (1834) 1234
«Медный всадник» (1833) 30, 38, 311, 420, 438, 455, 536, 733, 752, 1088, 1170
«Моцарт и Сальери» (1830) 1259
«Надпись на стене больницы» (1817) 1231
«На перевод Илиады» (1830) 1228
«На статую играющего в бабки...» (1836) 603
«На статую играющего в свайку...» (1836) 1228
«На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829) 690
«Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» (1824) 1152
«О народной драме и драме «Марфа Посадница» (1830) 245
«О поэзии классической и романтической» (1825) 1023
«О трагедии» (1825) 244
«Осень» (1833) 690, 815, 1100, 1152
«Оставя честь судьбе на произвол...» («Эпиграмма на А.А.Давыдову», 1821) 1243
«Отцы пустынники и жены непорочны» (1836) 253
«Песни западных славян» (1834) 608, 1038, 1058
«Песнь о вещем Олеге» (1822) 30, 741
«Пиковая дама» (1833) 728, 750, 1040, 1120, 1175
«Пир во время чумы» (1830) 179
«Повести покойного Ивана Петровича Белкина» (1830) 511, 553, 752, 851, 852, 1189
«Погасло дневное светило...» (1820) 141, 1228
«Под вечер осенью ненастной...» (1814) 893
«Подражания Корану» (1824) 896, 1189
«Полтава» (1828) 68, 742, 1234
«Пора, мой друг, пора...» (1934) 28
«Послание цензору» (1822) 763
«Поэт» (1827) 319
«Поэт и толпа» (1828) 319
«Поэту» (1830) 319
«Пророк» (1826) 253, 1030
«Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» (1835) 709, 841

«Путешествие из Москвы в Петербург» (1833–35) 1247
«Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) 1068
«Редеет облаков летучая гряда...» (1820) 1228
«Роман в письмах» (1829) 1234
«Рославлев» (1831) 274
«Русалка» (1829–32) 553
«Руслан и Людмила» (1820) 107, 703, 742, 782, 834, 1123
«Свободы сеятель пустынный...» (1823) 551
«Сказка о медведихе» (1830) 810
«Сказка о попе и работнике его Балде» (1830) 845, 1076
«Сказка о рыбаке и рыбке» (1833) 187
«Сказки. Noël» (1818) 667
«Скупой рыцарь» (1830) 420, 423
«Слышу умолкнувший звук...» (1830) 41
«Стансы» («В надежде славы и добра...», 1826) 1027
«Станционный смотритель» (1830) 495
«Сцены из Фауста» (1825) 1170
«Таврида» (замысел) 170
«Тень Баркова» (приписывается) 805
«Труд» (1830) 1228
«Узник» (1822) 887
«Царь Никита и сорок его дочерей» (1822) 834
«Цыганы» (1824) 68, 303, 1260
«Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1830) 323
«Я здесь, Инезилья...» 1830) 972
«Table-talk» (опубл. 1937) 277, 1165 пров
Пушкин В.Л. 55, 101, 276, 315, 1080
«Записки в стихах» (1834) 276
«Опасный сосед» (1811) 315, 1080
Пушкина Н.Н. 43
Пущин Б.Н. 159, 513
Пфайфер Дж. 1138
Пфемферт Ф. 25, 498
Пфефферкорн И. 350
«Еврейское зерцало» (1507) 350
«Ручное зерцало» (1511) 350
Пфитцерн Н. 1129
Пшесмыцкий З. 579
Пшецлавский Ю. 743
Пшибось Ю. 411
Пшибышевский С. 411, 579, 641, 646, 981
«Исповедаюсь» (1899) 579
Пыпин А.Н. 99, 276, 333, 424, 425, 480, 513, 542, 566, 903
«История немецкой литературы» (1893, пер. на рус. яз. кн. В.Шерера) 424, 425
«История русской литературы» (1903) 425
«Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» (1857) 542
Пьюджин О.У.Н. 690
Пьюзи Э.Б. 690
Пьюзо М. 83
«Крестный отец» (1969) 83
Пэлтон Р. 881
«Жизнь и приключения Питера Уилкинса» (1751) 881
Пэттен Б. 445, 446
«Фокус исчезновения» (1976) 446
Пюр де (аббат) 803
«Прециозница» (1656–58) 803
Пяст В.А. 77, 237, 238, 1185, 1186
Пятый Джебдзундамба-хутухта 583
«Песня о вселенной» (17 в.) 583
Раабе В. 457, 865
Раан Барондес Р.де 922
«Сад богов» (1998) 922
Рабан Мавр см. Храбан Мавр
Рабенер Г.В. 98, 951
«Памятное известие о завещании доктора Джонатана Свифта» (1749) 98
«Сатирические письма» (1751) 98
Рабин О. 389, 395
Рабле Ф. 9, 21, 79, 94, 96, 97, 135, 148, 155, 189, 201, 309, 338, 340, 494, 528, 589, 631, 721, 736, 811, 817, 841, 851, 860, 935–937, 945, 947, 948, 1117, 1122, 1128, 1210, 1213, 1216, 1237
«Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533–64) 9, 79, 94, 135, 148, 309, 589, 631, 721, 736, 811, 817, 935, 936, 945, 947, 1117, 1122, 1128
Равель М. 296
Рагинский-Карейво Т. 281
Радимов П.А. 658
Радищев А.Н. 35, 127, 140, 813, 827, 832, 838, 841, 918, 924, 953, 964, 1132, 1183
«Вольность» (ок. 1783) 827
«Памятник дактилохореическому витязю» (1801) 127
«Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) 35, 813, 827, 838, 841, 953, 964
Радищев Н.А. 140
Радищевы, сыновья 924
Радклиф А. 15, 185, 595, 629, 799, 963, 1122
«Итальянец» (1797) 185
«Удольфские тайны» (1794) 185
Радлов К. 1225
Радлов Н.Э. 238, 282, 693
Радлов С.Э. 58, 282, 693, 1186, 1226
«Убийство Арчи Брейтона» (1923) 1226
Радлов Э.Л. 139
Радлова А.Д. 282, 1186, 1125, 1126
«Крылатый гость» (1922) 1226
Раевский В.Ф. 202
Раевский Г.А. 681, 737, 738
«Развороченные черепа» (1913) 1158
Разин А.Е. 882
«Настоящий Робинзон» (1860) 882
Разин С.Т. 735, 795
Разоренов А.Е. 742
«Песня» («Не брани меня, родная...»; 1840–50-е) 742
«Разрушение великой Трои» (ок. 1450) 553
Разумова И.А. 108
Разумовская М.В. 377, 826
Разумовский К.Т. 918
Раих С. 546
Раич С.Е. 924
Райли Т. 546
Раймунд Ф. 87, 89
Райнов Т. 836
Райс Э. 636
Райт Р. 83, 1019, 1020
«Программа негритянской литературы» (1937) 1019
«Протяжная негритянская песня» (1938) 1019
«Хижина дяди Тома» (1938) сб. 1019
«Черный мальчик» (1945) 83
Ракан О. 726
«Пастушеские сцены» (1625) 726
Ракитин Ю.Л. 460, 909
Ракицкий И.Н. 915
Раков В.П. 701
«Рамаяна» (4 в. до н.э.) 309, 840, 930, 1121
Рамбуйе К.В.де 803
Рамбуйе Ю.де 923

Рамзей А. 726
«Благородный пастух» (1725) 726
Рамлер К.В. 337
Ранк О. 831
Ранке К. 993
Ранов А. 649, 650, 1056
«Прелюдия к «Мертвому человеку» (1922) 649
Ранович А.Б. 1230
Ранчин А.М. 441, 870
Рапен Н. 1020
Рапен Р. 168, 726, 727
«Сады» (1665) 168
«Священные эклоги» (1659) 726, 727
Расин Ж. 247, 298, 322, 363–365, 496, 497, 595, 606, 875, 904, 1021, 1088, 1094, 1125
«Андромаха» (1667) 496
«Британник» (1669) 496
«Береника» (1670) 496
«Гофолия» (1690) 904
«Федра» (1677) 904
Распе Р. 349, 350
«Неудачный сын» (1967) 350
Распе Р.Э. 600, 601
«Возрожденный Гулливер» (1786) 600
«М-х-з-новы истории» (1781, 1788) 600
«Удивительные приключения и похождения барона Мюнхгаузена в России» (1785) 600
Распутин В.Г. 220, 305, 753
«Живи и помни» (1974) 305
«Последний срок» (1970) 220
«Прощание с Матерой» (1976) 220
Рассел Б. 48, 95, 499, 500, 651
Растопчина Е.П. 925, 926
Рауль де Уданк 427
Раунер Л. 242
Рафальский С. 995
Рафаэль 188, 747, 800, 923
Рахилло И.С. 577
Рацевич С.В. 466
Рацкий И. 1087
Рачинская Е. 1207
Рачинский Г.А. 47, 591, 869
Рашпунцаг 581
«Хрустальные четки» (18 в.) 581
Реваи Й. 24
Ревальд Дж. 302
Реверди П. 906
Реветт Д. 532
Ревич А.М. 625
Ревякина И.А. 916
Реда Ж. 907
Редгроув П. 190
Реддинг Дж.С. 1198
Редерер, барон 842
Редершайдт А. 196
Рединг Й. 242
Редон О. 206
Редфорд Дж. 587
«Ум и Наука» (16 в.) 587
Редько А.М. 328
Реес А.ван 194
Реес О. ван 194
Резанов В.И. 1215
Резникова Н. 1207
Реизов Б.Г. 58, 329, 630, 902
Рей М. 284, 155
«Зерцало, или Образ, в котором человек каждого состояния легко может, как в зеркале, увидеть свои поступки» (1567) 284
Рейган Р. 34
Рейзен С. 486
Реймонт В. 579
Реймонт Р. 651
Рейналь Г. 1232
Рейнах С. 100, 938
«Рейнике-Лис» см. «Роман о Лисе»
Рейно Э. 588
Рейнхард М. 301, 982
Рёйсбрук Дивный 431
Рейсер С.А. 712, 929, 1064, 1066
Рейске И. 1064
Рейснер Л.М. 871
Рейтер Х.
«Шельмуфский» (1669) 601
Рейф Ф.И. 903
Рейхардт И.Ф. 1170
Рейхлин И. 350, 838, 1234, 1246
«Письма светлых людей» (1514) 1234
Рейч Ч. 84
«Зеленеющая Америка» (1976) 84
Реканати Ф. 1044
Ремарк Э.М. 82, 772
«Возвращение» (1931) 772
«На Западном фронте без перемен» (1929) 82, 772
«Три товарища» (1938) 772
«Триумфальная арка» (1946) 82
Рембо А. 206, 295, 298, 442, 498, 566, 588, 642, 666, 721, 771, 784, 819, 981, 1004
«Вульгарный ноктюрн» (1872–73) 666
«Гласные» (1872) 298, 498
«Озарения» (1872–73) 498
Рембрант ван Рейн 671
Реми Т. 761
Реми Ф.де 1128
Ремизов А.М. 77, 78, 111, 117, 138, 236, 238, 367, 410, 459, 512, 538, 679, 910–912, 995–997, 1015–1017, 1030, 1065
«Взвихренная Русь» (1927) 77, 996
«Пруд» (1905) 111
«Слово о погибели Русской земли» (1917) 997
«Учитель музыки» (опубл. 1983) 78
Ремизова С.П. 236
Ремник Д. 83
«Могила Ленина» (1993) 83
Ренан Э.С.Э. 329, 614
«Жизнь Иисуса» (1863) 614
Ренгар Ж.П. 72
Ренар Ж. 81, 234, 414
«Дневник» (опубл. 1925–27) 234
«Естественные истории» (1896) 81
Ренн Л. 423
Ренн Ч. 303
Ренников А. 78
«Диктатор мира» (1925) 78
«Души живые» (1925) 78
«За тридевять земель» (1926) 78
Рено де Монтобан 265
Ренуар О. 296

Ренуар Ф. 1046
Ренье А.де 302
«Силуэты и характеры» (1901) 302
Ренье М. 369, 948, 935, 1125
Реньяр Ж.Ф. 129
Репин И.Е. 867, 928
Рерих Е.И. 688
Рерих Н.К. 688, 913, 1207
Рёскин Дж. 65, 690, 800, 838, 1247
«Республика» (16 в.) 587
Рёттер К. 1166
Ретиф де ла Бретонн Н. 916
Реутин М.Ю. 252
Реформатский А.А. 696
Рец Ф.П.де 16
«Речи царств» (4 в. до н.э.) 697
Решетников Ф.М. 606, 865, 1195, 1211, 1212
«Горнорабочие» (1866–68) 1212
«Подлиповцы» (1864) 1212
Ржевская Н.Ф. 1068
Ржевский А.А. 286, 728
«Сонет, заключающий в себе три мысли...» (1761) 286
Ржевский Л. 909
Риббек О. 943
Рибмон-Дессень Ж. 1053, 1196
Ривуар К.де 182
Ривэ Ж. 1191
«Барышни из А.» (опубл. 1979) 1191
«Ригведа» (1 в. до н.э.) 177, 930
Ригоренко Н. 250
Рид Г. 147, 660, 831
Рид Дж. 235, 387, 871
«Восставшая Мексика» (1914) 871
«Десять дней, которые потрясли мир» (1919) 235
Рид Т.М. 15, 806
Ридель Ф. 731
«Теория изящных искусств и наук» (1774) 731
Рижский И.С. 1099
«Опыт риторики» (1796) 1099
Ризер Х. 1043
Рииль В.Х. 602
Рикар Л.Х.де 720
Рикарду Ж. 664, 1067
Рикёр П. 306, 311, 313
Риккерт Г. 1072, 1183
Рильке Р.М. 179, 298, 520, 641, 645, 646, 779, 793, 794, 980, 981, 985, 1008, 1229
«Дуинские элегии» (1923) 520, 1229
«Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) 794
«Огюст Роден» (1902) 985
«Римские деяния» (13 в.) 224, 431, 674
Римский-Корсаков Н.А. 434, 957
Ринтон из Тарента 366
Ринуччини Ч. 744
Рискин И. 1196
Рист И. 846
«Ежемесячные разговоры» (1663–68) 846
Риттер И.В. 896
Рифтин Б.Л. 361, 762
Риффатерр М. 308, 610, 872, 1042
«Рецептивная эстетика: теория и практика» (1975, с Р.Варнингом, В.Изером, Х.Р.Яуссом) 872
Рихтер Г. 194, 195
Рихтер Л. 87
Рихтер Х.В. 191
Ричард III 1171
Ричардс А. 652, 654–656, 1130, 1161
«До завтрашнего утра, Фауст» (1961) 1130
Ричардсон А. 807
«Практическая критика» (1929) 807
«Принципы литературной критики» (1924) 807
Ричардсон С. 98, 241, 793, 799, 824, 891, 963, 1234
«Кларисса» (1747–48) 241, 793, 963, 1234
«Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740) 98, 799, 963, 1234
«История сэра Чарльза Грандисона» (1754) 963
Ришелье А.Ж. 16
Ришле С.П. 353
«Словарь» (1680) 353
Ришпен Ж. 642
Роб-Грийе А. 309, 499, 664–666, 765, 771
«Будущее романа» (1956) 499
«В лабиринте» (1959) 665
«За новый роман» (1963) 664
«Природа, гуманизм, трагедия» (1958) 499
«Проект революции в Нью-Йорке» (1971) 665
Робакидзе Г. 1009
Робертин Р. 362
Робертс М. 689
Робеспьер М. 698, 838, 917
Робинсон А.Н. 1027
Робинсон Э.А. 59
«Мерлин» (1917) 59
«Ланселот» (1920) 59
Робортелло Ф. 280, 360
«О комедии» (1548) 360
Рогачевская Е.Б. 484
Рогов М. 923
Рогозин С.С. 592
Родари Дж. 156, 459
Роден О. 296, 985
Роденбах Ж. 298, 575
Роджерс У. 881
«Кругосветное путешествие» (1712) 881
Родзянко С.Е. 249
Роднянская И.Б. 781, 811
Родо Х.Э. 572
«Аризель» (1900) 572
Родов С.А. 110, 484, 504, 691, 692, 853, 854, 929
«Коммунэра о продавщице газет» (1923) 692
Родченко А.М. 444
Рождественский Вс.А. 237, 238, 282, 1186, 1187
Рождественский Р.И. 439
Розанов В.В. 76, 77, 92, 138, 171, 174, 209, 283, 414, 415, 470, 549, 550, 559, 612, 619, 701, 722, 746, 759, 761, 776, 820, 833, 867, 868, 884 , 928, 1003, 1092, 1111, 1112, 1132, 1183, 1210, 1211, 1246, 1247
«Апокалипсис нашего времени» (1917–18) 1112
«Героическая личность» (1909) 1211
«Декаденты» (1896) 820
«Люди лунного света» (1911) 1003
«Мимолетное» (1914–15) 1112
«О понимании» (1886) 171
«Опавшие листья» (1913–15) 746, 1111, 1112
«Писатель-художник и партия» (1904) 722
«Последние листья» (1916–17) 1112
«50 лет влияния» (1898) 761
«Сахарна» (1913) 1112

«Темный лик» (1911) 1003
«Уединенное» (1912) 884, 1111, 1112
Розанов М.Н. 68, 425, 918
Розанова О. 278
«Тэ ли лэ» (1914) 278
Розенберг И. 167, 168
Розенберг Л.С. см. Бакст Л.С.
Розенблюм Л.М. 234
Розенблют Г. (Шнепперер) 804, 1128
«Турецкий фахтнахшпиль» (1456) 1128
Розенкранц К. 897
«Эстетика безобразного» (1853) 897
Розенов Э.К. 600
Розенталь Д.Э. 839
Розенталь Т.К. 834
Розов В.С. 248, 305, 1047
Розов Н.Н. 254
«Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в.» (1936) 254
Розовский М.Г. 304
Рок Р. (Геринг Р.Ю.) 649, 650, 1056
«Сорок сороков» (1923) 649
«Чаплиниада» (1923, пер. из И.Голля) 650
Ролан Ж. 917
Роллан Р. 91, 149, 235, 247, 499, 524, 650, 838, 891, 892, 981, 1241, 1247
«Декларация независимости духа» (1919) 499
«Жан-Кристоф» (1904–12) 892, 981, 1241
«Над схваткой» (1915) 499
«Народный театр» (1903) 524
«Очарованная душа» (1922–33) 892
«Прощание с прошлым» (1931) 499
Ролленхаген Г. 1231
«Избранные эмблемы» (1611) 1231
Роллет Х. 573
«Немецкая весна» (1848) 573
Ролли П. 157, 886
«Роман о Лисе» (13 в.) 267, 946, 947, 1210
«Роман о Трое» (12 в.) 919
«Роман о Фивах» (12 в.) 919
«Роман об Александре» (12 в.) 919
Роман Сладкопевец 178, 484
Романов К.К. см. К.Р.
Романов П. 467
Романчуков А. 923
Ромашко С.А. 1263
Ромен Ж. 9, 498, 733, 892, 1128
«Душа людей « (1904) 9
«Единодушная жизнь» (1908) 498
«Люди доброй воли» (1932–46) 9, 892
Ромов С. 1195
«Ромул» (5 в.) 74
Ронен О. 21, 971
Рони Старший Ж. 623
Ронсар П.де 116, 178, 179, 263, 427, 450, 685, 725, 744, 748, 922, 1228, 1237
«Краткое изложение поэтического искусства» (1565) 1228
«Лягушка» (16 в.) 179
«Муравей» (16 в.) 179
«Франсиада» (1572) 748
Роо Ф. 489
«Постэкспрессионизм. Магический реализм» (1925) 489
Роос Е. см. Базилевская Е.А.
Роос М. 864
Роот Н.Ф. 466
Ропс Ф. 1250
Рорти Р. 986
«Прагматизм, релятивизм и иррационализм» (1980) 986
Росимов Г.В. 117
Росселевич А.М. 159
Росселлини Р. 639
Россетти Д.Г. 206, 800, 801, 923, 1249
«Ранние итальянские поэты» (1861, пер.) 801
Россетти К. 690, 801
Россетти У.М. 800, 801
Россини Дж. 235, 981
Ростан Э. 220, 643, 971, 982
«Орленок» (1900) 643
«Романтики» (1894) 971
«Сирано де Бержерак» (1898) 220, 971
Ростовцев М.И. 908
Рот Ф. 34, 84
«Болезнь Портного» (1968) 34, 84
Роте И. 284
«Рыцарское зеркало» (ок. 1260) 284
Ротт В.Я. 462, 463
Ротенберг Т. 664
Ротру Ж.де 1086
Роттенбург Р.фон 437
Роу Н. 783
Рохас Ф.де 1085
«Трагикомедия о Калисто и Мелибее» («Селестина», 1490-е) 1085
Рохов фон дел 578
Рош Д. 1068
Рош М. 1068
Рошфор А. 1132
Рощин Н.Я. 463, 679
Рубакин Н.А. 85
«Среди книг» (1911–15) 85
Рубан В.Г. 952
Рубиан К. 1246
Рубинер Л. 25, 498
«Человек в центре» (1917) 498
Рубинштейн Л. 394, 395, 547, 548
Рублев А. 659
Рубо Ж. 1114
Рубрук В. 840
Рубцова Н.А. 179
Рудаки А. 157
Рудич В. 905
«Новые стихотворения» (1908) 905
Руднев В.В. 1016
Руднев В.П. 311, 313, 580, 858
«Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты» (1997) 858
Руднева Е.Г. 732
Рудникова Н. 466
Рудницкий А. 796
Рудрата 930
Руже де Лиль К.Ж. 179, 514
«Марсельеза» (1792) 179, 514
Рузвельт Т. 846
Рузвельт Ф.Д. 83, 499
Рузина Е.Г. 1191, 1192
Руис Х. 368
«Книга благой любви» (ок. 1343) 368
Руис де Аларкон-и-Мендос Х. 377, 380, 383

«И стены имеют уши» (1622) 383
«Сомнительная правда» (ок. 1619) 380, 383
Рукавишников И.С. 591, 604, 1098, 1140
«Стихотворения» (1919) 591
«Руконог» (1914) 1158
Рульфо Х. 1163
Румянцев И.Ф. 952
Рунге Э. 242
«Руодлиб» (11 в.) 431
Руссель Р. 771
«Русские писатели 1800–1917» (1989–99) 1001
«Русские писатели 20 в.» (2000) 1002
«Русские советские писатели. Поэты» (1977–98) 86, 1002
«Русские советские писатели. Прозаики» (1959–72) 86, 1002
«Русский хронограф» (1512, 1617) 1172, 1173
«Русское стихосложение 19 в. Материалы по методике и строфике русских поэтов» (1979) 539
Руссло Р. 906
«Настояния» (1941) 906
Руссо Ж.Б. 337, 685, 1233
Руссо Ж.Ж. 16, 62, 68, 93, 103, 149, 204, 262, 320, 326, 522, 524, 551, 586, 596, 637, 629, 661, 662, 732, 798, 799, 812, 824, 825, 827, 829, 838, 881, 891, 916–919, 964, 1023, 1232, 1234
«Исповедь» (1766–69) 16, 149, 320, 524, 964
«Юлия, или Новая Элоиза» (1761) 732, 825, 916, 918, 964, 1234
«Общественный договор» (1762) 629, 825, 1232
«Пигмалион» (1770) 522, 586
«Прогулки одинокого мечтателя» (1782) 551
«Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1754) 62
«Эмиль, или О воспитании» (1762) 93, 149, 262, 881, 916, 917
Руставели Ш. 782
«Витязь в тигровой шкуре» (12 в.) 782
Рутвен К. 1134
«Феминистские литературные исследования: Введение» (1985) 1134
Руф М. 1246
Руше А. 170
«Месяцы» (1779) 170
Рыбаков А.А. 733
Рыбаков Б.А. 107, 330, 441
Рыбаков В.М. 624
Рыбников П.Н. 105, 903
«Песни, собранные П.Н.Рыбниковым» (1861–67) 105
«Рыкающий Парнас» (1914) 1158
Рыклин М.К. 396
Рыкова Н.Я. 761
Рылеев К.Ф. 26, 43, 124, 139, 140, 200, 202, 203, 250, 500, 703, 924, 1181, 1263
«Видение» (1823) 124
«Войнаровский» (1825) 203
«Думы» (1825) 250
«К временщику» (1820) 26, 200, 1181, 1263
«Несколько мыслей о поэзии» (1825) 500
Рымарь Н.Т. 452
Рыньков Л.Н. 533
Рыскин Е.И. 85
«Библиографические указатели русской литературы XIX века» (1949) 85
Рыскин Ю.Д. 86
«Советское литературоведение и критика. Теория литературы. Книги и статьи 1917–1967 гг.» (1989, ред.) 86
Рьян М. 211, 213
Рэглан Ф. 563, 564
Рэй М. (Реденски Э.) 194, 195, 197
Рэнсом Дж.К. 652, 653, 655, 683, 1160
«Новая критика» (1941) 652, 1160
«Субстанция мира» (1938) 652
Рюдель Дж. 1100
Рюккерт Ф. 187
Рюм Г. 116
Рюрик 440
Рютбёф 550
«Миракль о Теофиле» (ок. 1261) 550
Рябополова В.А. 351

Са де Миранда Ф. 377
«Иноземцы» (1528) 377
«Фанфароны» (1538) 377
Сааведра А.де 893
Сааведра Ф.Д.де 1231
Саади 157
Саакянц А.А. 92
«Марина Цветаева. Жизнь и творчество» (1997) 92
Сабатье Р. 1127
Саванорола Дж. 698
Саварен Б. 1141
«Физиология вкуса» (1826) 1141
Савватий 923
Савватий Словецкий 775
Савельев С.Г. (Шерман) 514
Савин И.И. 253
Савинков Б.В. 912, 1057
Савиньи К.Ф.фон 700, 1170
Савицкий П. 1018
Савич Н.И. 925
Савушкина Н.И. 273
«Русские заговоры и заклинания» (1998, сост.) 273
«Сага о Вальсунгах» (13 в.) 28
«Сага об инклингах» (13 в.) 303
«Сага об Эгиле» (13 в.) 994
Саган-Сэцэна 581, 583
«Драгоценное сказание» (17 в.) 581, 583
Саган Ф. 182
Сад Д.А.Ф.де, маркиз 219, 240, 267, 771, 1067, 1243, 1245
«Новая Жюстина» (1797) 1245
Садаеси Игэта 759
Садиков С. 1056
Садовников Д.Н. 272, 993
«Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач» (1876) 272
Садовская О.О. 888
Садовской Б.А. 22, 253
«Садок судей» (1913) 277, 968, 1054, 1157
Садофьев И.И. 282, 821
Садур Н. 1041
Сажин В.Н. 1212
Сазерн Т. 34, 663
Сазонов Н.И. 925
Сазонова Ю.Л. 1006
Саитов В.И. 631, 904
«Московский некрополь» (1907–08, с Б.Л.Модзалевским) 631
«Петербургский некрополь» (1912–13) 631
Сайкаку Ихара 1265
Саймак К. 623
Саймонс А. 90, 1247, 1125, 1248, 1249

«Лондонские ночи» (1895) 1248
«Символистское движение в литературе» (1899) 1249
Сайто Мокити 1272
Саке Комауц 623
Ас-Саккаки 52
Саккетти Ф. 70, 729, 1157
Сакко Дж.А. 379
Саклинг Дж. 793
Сакс Ганс 224, 251, 252, 494, 948, 1128, 1211
«Земля обетованная» (1530) 252
«Пляска носов» (1550) 252
«Фюнзингенский конокрад и вороватые крестьяне» (1553) 252
«Школяр в раю» (1550) 252, 1128
Саксон Грамматик 224, 327, 328
«Деяния датчан» (13 в.) 224, 327
«Саксонская всемирная хроника» (ок. 1225) 328
Сакулин П.Н. 425, 507, 512, 514, 605, 647, 678, 701, 925, 1061
Сакья-пандита 582
«Субхашита» (13 в.) 582
Салливан М. 846
Салутати К. 279
Саллюстий 302, 326
«Заговор Катилины» (63 до н.э.) 326
Сазерн Т. 34
Сакетти Ф. 70
Салынский А.Д. 524
Салтыков-Щедрин М.Е. 28, 35, 189, 254, 302, 415, 441, 459, 509, 607, 612, 620, 639, 679, 721, 739, 778, 858, 859, 925, 927, 936, 953, 954, 993, 1068, 1123, 1124, 1132, 1142, 1172, 1210, 1211, 1217
«Господа Головлевы» (1875–80) 254, 954
«Губернские очерки» (1856–57) 954
«Запутанное дело» (1848) 620
«История одного города» (1869–70) 189, 441, 509, 721, 954, 1124, 1172
«Недоконченные беседы. Между делами» (1875) 1217
«Петербургские театры» (1863) 859
«Противоречия» (1847) 620
«Сказки» (1882–86) 954
Саль Ф.де 698
Сальвини Т. 888
Сальмон А. 1125
Самарин Р.М. 511
Самарин Ю.Ф. 926, 927, 998
Самоделова Е.А. 676
Самойлов Д.С. 880, 1229
Самсонов Петр 923
Сангуинетти Э. 192
Санд Ж. 320, 587, 645, 813, 905, 919
«Лелия» (1833) 578
«Исповедь молодой девушки» (1864) 320
Сандемо М. 1163
Санджа-Дондова 583
«Бадмагатан» (18 в., пер.) 583
«Манигамбум» (18 в., пер.) 583
Сандомирская В.Б. 1153
Сандс Р.Ч. 647
Санников Г. 421
Саннадзаро Я. 56, 431, 727, 744, 745
«Аркадия» (1504) 56, 727
Сантаяна Дж. 90, 296, 682
Сантильяна Лопес де Мендоса 744
Сануйе М. 197
Санчес А.А. 54
Сапгир Г. 389, 395, 547
Сапковский А. 1162
Сапов Н. 805
Сапогов В.А. 1190
Сапунов Н. 98, 99
Сапфо 39, 449, 450, 521, 585, 804, 934
Сарамагу Ж. 651
Сарджент Э. 647
Сароян У. 83, 633
«Человеческая комедия» (1943) 83
Саррей Г. 396
Саррот Н. 499, 664–666
«Вы слышите их?» (1972) 665
«Золотые плоды» (1963) 665
«Портрет неизвестного» (1947) 664
«Эра подозрений» (1956) 499, 665
Сартр Ж.П. 10, 144, 247, 381, 382, 415, 499, 561, 626, 627, 646, 651, 664, 707, 809, 838, 1083, 1134, 1138, 1213, 1218–1221, 1247
«Бытие и ничто» (1943) 10, 1219
«Воображаемое: феноменолическая психология воображения» (1940) 144
«Воображение» (1936) 144
«Дороги свободы» (1945–49) 1220
«За ангажированную литературу» (1945) 499
«Мухи» (1943) 1219
«Некрасов» (1956) 381
«Тошнота» (1938) 10, 1219
«Черный Орфей» (1948) 626
«Экзистенциализм — это гуманизм» (1946) 1219
Саруханян А.П. 351, 856, 1156
Сассун З. 167, 168
Саськова Т.В. 728
Сати Э. 197
Сатин Н.М. 925
Сатовский (Ржевский) Г. 462, 1207
«Золотые кораблики» (1942) 462
Саттон Г. см. Славитт Д.
Сатуновский Я.Н. 389, 390, 394, 547, 686
Саути Р. 15, 69, 559, 686, 687, 784, 923, 935
«Видение суда» (1821) 217, 935
Сафи ад-дин ал-Хилли 52
Сахаров В.И. 513, 514
Сахаров И.П. 926
Сахно И.М. 14, 278
Сахновский-Панкеев В.А. 248, 373, 393
Саянов В.М. 484
Сбогар Ж. 629
Свасьян К.А. 986
Сведенборг Э.556
«Тайны небесные» (1749–56) 556
Свентицкий В.П. 868, 869, 1187
«Лев Толстой и Вл.Соловьёв» (1907) 868
«Религиозный смысл «Бранда» Ибсена» (1907) 869
Свентоховский А. 112, 1118
Свербеев Д.Н. 275, 925, 926
Свердлов М.А. 929
Светлик Г.П.фон 956
Светлик П.Л.фон 957
Светлик П.Ф.фон 956
Светлов М.А. 576, 734
Светлов Н. 760, 1207, 1208
Светозарова Н.Д. 311

Светоний Г.Т. 91
«Жизнеописание двенадцати цезарей» (119–12) 91
Свечин П. 818
«Александроида» (1827) 818
Свешников П.П. 592
Свешникова И.К. 865
Свиньин П.П. 513
Свириденко С. 905
«Письма о Сигурде» (1912) 905
Свирин Н. 486
Свирский В. 829
Свирский Г. 1078
Свифт Дж. 69, 98, 154, 189, 201, 233, 277, 302, 316, 351, 376, 496, 553, 589, 595, 601, 623, 637, 680, 714, 715, 737, 812, 824, 825, 838, 841, 851, 852, 853, 949, 998, 1119, 1217, 1234, 1254
«Битва книг» (1697) 496
«Дневник для Стеллы» (1710–13) 233, 1234
«Письма суконщика» (1723–24) 715
«Путешествие Гулливера» (1726) 98, 189, 302, 553, 589, 595, 601, 714, 825, 841, 852, 998, 1119, 1217
«Сказка бочки» (1704) 714, 851, 853
Свобода В. 199
Свобода Э. 677
Свободин Б.В. 466
Святополк, кн. 440
Святополк-Мирский Д.П. 334, 752
«История русской литературы» (1926) 752
Святослав, кн. 45, 85, 789, 1099
«Изборник» (1073) 45, 85, 789, 1099
Святославский В.В. 1118
«Святочное представление» (1517) 510
Священное Писание 19, 26, 109, 254, 429, 511, 545, 552, 614, 747, 958
Сеар А. 519, 612
«Кровопускание» (1880) 519
Себастьен Р. 1006
Себеос 327
Себийо П. 993, 1143
Себилле Т. 94
«Французская поэтика» (1548) 94
Себыла В. 348
Сев М. 93, 448, 449, 744, 922
«Бровь» (16 в.) 93, 448
«Горлышко» (16 в.) 93
«Делия, средоточие наивысшей добродетели» (1544) 448, 744
«Дыхание» (16 в.) 93, 448
«Ивняк» (16 в.) 448
«Лоб» (16 в.) 93, 448
«Микрокосм» (1559) 448
«Слеза» (16 в.) 93, 448
«Стихотворный сборник» (16 в.) 448
Севенны 761
Севериан Гевальский (4–5 в.) 45, 1214
Северный П.А. 760
Северянин И. 20, 44, 232, 460, 466, 470, 666, 902, 910, 912–914, 928, 1158, 1159, 1256
«Пролог. Эго-футуризм»(1912) 1158
«Ручьи в лилиях. Поэзы» (1911) 1158
«Эпилог. Эго-футуризм» (1912) 1158
Севинье де, маркиза 1234
Сегал А. 194, 195
Сегал Д. 22
Седегит Волкаций 714
«О поэтах» (ок. 100 до н.э.) 714
Седен М.Ж. 540, 799
Седулий Скот 430
«Вальтарий» (9 в.) 430
Сезанн П. 645
Сезэр Э. 626
«Дневник возвращения на родную землю» (1939) 626
Сейферт Я. 651, 784
Села К.Х. 651
Селби Х. 34
«Последний поворот в Бруклин» (1966) 34
Селден Дж. 277
«Селестина» (конец 15 в.) 245
Селиванов Ф.М. 107, 1195
Селиванов Ю.Б. 822
Селивановский А. 853
Селин Л.Ф. 36, 619, 772
«Путешествие на край ночи» (1932) 36, 772
Селкирк А. 881
Сельвинский И.Л. 116, 152, 391, 392, 416, 439, 486, 648, 860, 1008, 1058, 1185
«Записки поэта» (1928) 392, 1185
«Знаем (Клятвенная конструкция конструктивных поэтов)» (1923, с К.Л.Зелинским и А.Н.Чичериным) 391
«Командарм-2» (1928) 392
«Пушторг» (1928) 392
«Студия стиха» (1962) 1058
Семанова М.Л. 1061
Семён Денисов см. Денисов С.
Семёнников В.П. 827
Семёнов Б. 995
Семёнов В.Б. 740
Семёнов В.В. 956
Семёнов В.С. 842
Семёнов Н.П. 904
Семёнов Ю.В. 908
Семёнов Ю.С. 223
Семёнов Ю.Ф. 914
Семёнов Я. 391
Семёнов-Тянь-Шанский А. 40
Семеньский Л. 1113
«Жених» (1838) 1113
«Семеро» (1931) 1207
«Семетей» 1108
Семин В.Н. 176
«Семеро в одном доме» (1965) 176
Сенанкур Э.П.де 551, 891, 895, 900, 919
«Оберман» (1804) 551
Сенгор Л.С. 626, 627
«Антология новой негритянской мальгашской поэзии на французском языке» (1948, сост.) 626
«Негритюд и гуманизм» (1964) 627
«Ноктюрны» (1961) 626
«Песни в сумраке» (1965) 626
«Поэзия действия. Беседы с Мохамедом Азизой» (1980) 627
«Пусть мне вторят коры и балафонги» (1939) 626
«То, во что я верю» (1988) 627
«Черные жертвы» (1948) 626
«Эфиопские мотивы» (1956) 626
Сенека Младший 230, 246, 527, 529, 550, 551, 636, 802, 935, 945, 947, 1083, 1234
«О спокойствии духа» (50–65) 551
«Октавия» (приписывается) 802

«Отыквление» («Апоколокинтосис», 54) 527, 529, 636, 935
Сен-Желе М.де 94
«Блазон о глазе» (16 в.) 94
«Блазон о заколке для волос» (16 в.) 94
Сен-Желе О.де 94, 115
Сен-Жон Перс 651
Сен-Жюст Л. 917
Сен-Желе М.де 94
«Блазон о глазе» (16 в.) 94
«Блазон о заколке для волос» (16 в.) 94
Сенкевич А.Н. 688
Сенкевич Г. 82, 112, 579, 650
«Камо грядеши» (1897) 82
«Трилогия» (1883–88) 112
Сенковский О.И. (Барон Брамбеус) 680, 1132
Сен-Ламбер Ж.Ф.де 170
«Времена года» (1768) 170
Сен-Март Ш.де 369
Сен-Мартен Л.К. 514, 798, 894
Сен-Симон К.А.де 577
Сен-Сорлен Д.де 1020
«Хлодович» (1654) 1020
Сен-Шарль Л.Ж.де 85
«Парижская библиография. 1643–50» (1645–51) 85
Сент-Альдегонда М.де 948
«О различиях в религиях» (16 в.) 948
Сент-Аман Ж.де 1126
Сент-Бёв Ш.О. 77, 89, 415, 424, 425, 479, 616, 834, 836, 838, 923, 959, 985
«Августовские мысли» (1837) 77
«Беседы по понедельникам» (1851–62) 89
«Литературно-критические портреты» (1836–39) 89, 415, 479
Сентива П. 993
Сентсбери Дж. 834
Сент-Эвремон Ш.де 445, 587
«Размышления в духе римского народа» (1663) 587
Сент-Экзюпери А.де 708, 1235
«Письмо к заложнику» (1943) 1235
«Планета людей» (1939) 708
Сепир Э. 1043
Серандреи М. 639
Серапион Владимирский 698, 830
Серафим Саровский 269, 556
Серафимович А.С. 79, 176, 486, 590, 857, 871, 1024
«Железный поток» (1924) 79, 857
Сербский В.П. 833
Сервантес Сааведра М.де 121, 135, 201, 316, 381, 385, 419, 553, 690, 727, 780, 812, 848, 857, 861, 898, 920, 935, 937, 945, 947, 948, 954, 1122, 1183, 1210, 1237, 1253, 1254
«Английская испанка» (1613) 690
«Галатея» (1585) 727
«Странствия Персилеса и Сихизмунды» (опубл. 1617) 920
«Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605–15) 121, 135, 553, 812, 848, 861, 898, 920, 935, 945, 947, 1122, 1183, 1253, 1254
Сервий 1221
Сергеев-Ценский С.Н. 590, 860
«Севастопольская страда» (1937–39) 590
Сергеенко В. 1004
Сергеич П. (Пороховщиков П.С.) 905
«Искусство речи на суде» (1910) 905
Сергий, архимандрит 867
Сергий Радонежский 268, 556, 1207
Сергий Страгородский, епископ 867
Сергин С. 1207
Серков А.И. 514
Серль Дж.Р. 1044
Серрей Г. 745
Сесил Д. 303
Сефериадис Г. 651
Сефор М. 197
Сиббер К. 382, 383
«Последняя уловка любви» (1696) 382
Сигал Н.А. 1022
Сигей С. 278, 390, 686
Сигел Э. 84
«История любви» (1970) 84
Сидерский И 1196
Сидни Ф. 136, 142, 281, 364, 396, 450, 496, 510, 511, 727, 745
«Астрофель и Стелла» (1591) 745
«Защита поэзии» (опубл. 1595) 142, 281, 496
«Королева мая» (1578–79) 510
«Новая Аркадия» (1590) 727
«Старая Аркадия» (ок. 1580) 727
Сидоров Г. 1225
Сидоров Д.С. 368, 864
Сизов М.И. 55, 868
Сикерт У. 1248
Сикорский Н.М. 865
Сиксу Э. 211, 1134–1136
«Сила одной буквы» 583
Силантьев И.В. 594
Силард Л. 47
Силверберг Р. 623
Силкин Д. 200
Силланпяя Ф. 651
Силлитоу А. 855
Силлов В.А. 1159
Сильванус Э. 242
«Корчак и дети» (1957) 242
«Лестница» (1965) 242
«Под знаком Весов» (1960) 242
Сильвестр, монах 46, 440
Сильверс Б.П.ван 956
Сильвестр Бернар 26
«О всеобщности мира, или Космографии» (12 в.) 26
Сильвестр Медведев 85
«Оглавление книг, кто их сложил» (1665 или 1666) 85
Сильман Т.И. 450
Симаги Акахито 1272
Симаков В.И. 1194
«Сборник деревенских частушек» (1913) 1194
Симанский П.Н. 1017
Сименон Ж. 222, 761
«Арочный мост» (1921) 761
«Петр-ле Летон» (1932) 761
Симеон Метафраст 327
Симеон Новый Богослов 999
Симеон Полоцкий 179, 253, 698, 830, 879, 922, 951, 1029, 1038, 1140, 1215, 1254
«Букварь языка словенска» (1679) 1029
«Вертоград многоцветный» (1678) 922, 951
«Вечеря душевная» (опубл. 1683) 1029
«История о Варлааме пустыннике и Иосафе царе Индейстем» (1680) 1029

«Комидия притчи о блудном сыне» (1673–78) 1215
«О Навуходоносоре царе» (1673–74) 1215
«Обед душевный» (опубл. 1681) 1029
«Псалтирь рифмованная» (1680) 253
Симмий 1140
Симмоката Фиофелакт 327
«История» (7 в.) 327
Симмс У. 611
«Гай Риверс» (1834) 611
«Гончие границы» (1840) 611
Симон К. 651, 664
Симон К.Р. 86
Симонид Кеосский 232, 887
«Жалоба Данаи» (6–5 вв. до н.э.) 887
Симонов К.М. 69, 525, 708, 871, 1097
«Глазами человека моего поколения» (опубл. 1988) 525
Синг Дж.М. 351
Сингер А.Е. 86
«Библиография темы Дон Жуана» (1954) 86
Синеус 440
Синистрари Л. 215
«О демониакальности и инкубах и суккубах» (конец 17 в.) 215
Синити Хоси 623
Синклер К. 186
Синклер Э.Б. 83, 186, 362, 498, 892
«Джунгли» (1906) 83
Предисловие к антологии «Вопль о справедливости» (1915) 498
«Эпопея о Ланни Бэдде» (1940–53) 892
«Синко-кинсю» (13 в.) 1270
Синявский А.Д. 838, 909, 929, 1078, 1213
Сирано де Бержерак С.де 220, 445, 601, 841, 981, 1118
«Иной свет, или Государства и империи луны» (1657) 601, 1118
«Смерть Агриппины» (1654) 445
Сирин В. см. Набоков В.В.
Ситроен П. 195
Ситувелл С. 633
Ситувелл Э. 633
Ситуэллы 167
Сисиль, герольд 94
«Геральдика цветов» (1438) 94
Систей А. 296
Сичкарев Л.И. 952
Скабичевский А.М. 414, 1183
«Сказание о Борисе и Глебе» (11 в.) 268, 509
«Сказание о диких людях, также о животных, птицах и пр.» (16–17 вв.) 81
«Сказание о жизни и подвигах блаженной памяти о. Серафима» (19 в.) 269
«Сказание о Мамаевом побоище» (15 в.) 754
«Сказание о попе Саве» (17 в.) 951
«Сказание о Тристане и Изольде» см. «Тристан и Изольда»
«Сказание по буквам о птицах и зверях» (16–17 вв.) 81
«Сказки попугая» 583
«Сказка потерпевшего кораблекрушение» (20–17 вв. до н.э.) 839
Скала Ф. 378
Скалигер Ю.Ц. 277, 280, 364, 370, 450, 478, 496, 726, 727, 745, 788, 1081
«Поэтика» (опубл. 1561) 280, 370, 450, 478, 496, 727, 788
«Скалигериана» (1666) 277
Скаллагримсон Э. 994
Скалон Н.Д. 549
Скарга П. 698
Скаррон П. 314, 948, 1079
«Вергилий наизнанку» (1648–52) 314, 1079
Скарская Н.Ф. 512
Скатов Н.Н. 1002
«Русские писатели XX века» (1998, ред.) 1002
Скафтымов А.П. 792, 835, 1071, 1072
Сквайр Дж.К. 168
Сквирский Л.В. 1168
Сквозников В.Д. 450, 536
Скворцов В.М. 867
Скелтон И. 494
Скильд Скевинг 303
Скиталец С.Т. 462, 463, 679, 1024, 1233
Скобцов-Кондратьев Д.Е. 418
«Гремучий родник» (1938) 418
Сковорода Г.С. 431
Скопиченко О. 760, 1208
Скорина Ф. (Г.) 1028
Скороденко В.А. 190, 200, 446
Скоропанова И.С. 766
Скотт В. 15, 49, 50, 69, 91, 185, 329, 433, 497, 514, 589, 590, 605, 629, 633, 784, 813, 850, 852, 891, 898, 1023
«Айвенго» (1820) 629, 852
«О сверхъестественном в литературе» (1827) 49
Скотт Дж.Д. 199
Скотт Н.А. мл. 1198
Скоулз Р. 1042, 1044
Скриб Э. 129
Скрибнер Ч. 865
Скрофа К. 494
Скрябин А.Н. 206, 296, 638
Скуленко М.И. 838
Скюдери М.де 157, 802, 803, 923
«Артамен, или Великий Кир» (1649–53) 157
«Клелия, или Римская история» (1654–61) 157
Скюдери Ж. 1020
Скэннел В. 200
Славин Л.И. 419
Славина К. 418, 419
«Бумажные крылья» (1944) 419
Славитт Д. (Генри Саттон) 34
«Вуайёр» (1969) 34
«Эксгибиционистка (1967) 34
Славкин В.И. 248
Славятинский Н.А. 113
«О «Валленштейне» Шиллера» (1981) 113
Слепак И.В. 419
Слепушкин Ф.Н. 170
«Досуги сельского жителя» (1826) 170
«Четыре времени года русского поселянина» (1830) 170
Слепцов В.А. 607, 1211, 1212
«Владимирка и Клязьма» (1861) 1212
«Письма об Осташкове» (1862–63) 1212
«Трудное время» (1865) 1212
Слесаренко П. 486
Слободник В. 348, 460
Слободской И.? 253
«Я сплел Тебе венок, святая Дева» (1917) 253
Слободчиков В. 1207
«Слова Кирилла Туровского» (12 в.) 823, 838
Словацкий Ю. 67, 114, 179, 894, 1113
«Араб» (1829–30) 67
«Беневский» (1841) 67
«В Швейцарии» (1839) 67

«Гуго» (1829) 67
«Змей» (1831) 67, 1113
«Кордиан» (1834) 67
«Ламбро» (1833) 67
«Мария Стюарт» (1830) 67
«Миндовг, король Литовский» (1831) 67
«Монах» (1830) 67
«Серебряный сон Саломеи» (1844) 1113
«Странствие на Восток» (1836–39) 67
«Ян Белецкий» (1830) 67
«Слово на обновление Десятинной церкви» (17в.) 823
«Слово о видении Иоасафа» 124
«Слово о житии великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского» (14 в.) 747, 775, 1002
«Слово о погибели Русской земли» (13 в.) 775, 1002
«Слово о полку Игореве» (12 в.) 35, 105, 295, 419, 711, 747, 775, 781, 809, 1002, 1005, 1023, 1210
Слоним М.Л. 410, 681, 718, 913, 1006, 1016–1018, 1056
«Воля России» (опубл. 1972) 410
Слонимский А. 964, 965, 994, 1187
«Служба кабаку» (17 в.) 951
Слуцкий Б.А. 1230
«Старухи без стариков» (1961) 1230
«Случаи из жизни и приключения пятнадцати джельтменов» (1822) 447
Случевский К.К. 217, 904, 905, 928
«Исторические картинки. Разные рассказы» (1894) 904
«Сочинения» (1898) 905
«Элоа» (1883) 217
Смагин Б. 460
Смарт К. 169, 179
«Хмельник» (1752) 169
Смирдин А.Ф. 85
Смирнов А.А. 432, 621
«Натюрморт» (1987) 621
Смирнов А.М. 993
Смирнов В.В. 1227
Смирнов И.П. 309, 555, 834, 1071
«Кастрационный комплекс в лирике Пушкина» (1991) 834
«Новости с теоретического фронта» (1997) 1071
Смирнов-Сокольский Н.П. 29, 85
Смирнова Л.А. 971
Смит А. 694
Смит Б. 96, 1197
Смит М.К. 83
«Парк Горького» (1980) 83
Смит Х. 83
«Русские» (1976) 83
Смит Э. 623
Смитерс Л. 1248
Смоленский В.А. 418, 681, 718, 737, 913, 1014, 1017
Смолицкая О.В. 1101
Смоллетт Т.Дж. 15, 149, 185, 323, 494, 589, 841, 891, 1122, 1234, 1253
«Приключения графа Фердинанда Фатома» (1753) 185, 1122
«Приключения Перигрина Пикля» (1751) 149, 841
«Приключения Родрика Рэндома» (1748) 149, 589, 841
«Путешествие Хамфри Клинкера» (1771) 494, 1234
Смолицкий В.Г. 459
Снегирёв И.М. 903
Снелль Б. 41, 585
Сноу Ч.П. 892
«Чужие и братья» (1940–70) 892
Снядецкий А. 680
Со Годжон 396, 406
«Тонмунсон» (»Восточный изборник», 1478) 396
Собаньская К. 743
«Собачий ящик, или Труды Творческого бюро Ничевоков в течение 1920–1921 г.» (1924) 649, 650
Соболев А.В. 869, 870
Соболев Л.С. 590
«Капитальный роман» (1932) 590
Соболевский А.И. 35, 678
Соболевский С.А. 1233
Соболевский С.И. 376
Соболь А.М. 648
Соваж М. 1007
Совалин В.С. 1008
Совинский Б. 1043
Соковнин М. 389
Соколов А. 691, 929
Соколов А.Н. 128, 333, 605, 606, 783, 818, 1032, 1033
«Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века» (1955) 818
Соколов Б.М. 108, 330, 993
Соколов Б.Ф. 159
Соколов Вл.Н. 780
Соколов В.С. 465
Соколов Ип. 1225, 1227
«Бедекер по экспрессионизму» (1920) 1225
«Бунт экспрессиониста» (1919) 1225
«Имажинистика» (1922) 1225
«Ренессанс XX века» (1920) 1225
«Хартия экспрессионизма» (1919) 1225
«Экспрессионизм: Теория» (1920) 1225
Соколов М. 1004
Соколов М.Н. 97
Соколов О. 598, 600
Соколов П.И. 903
Соколов Саша 1004
Соколов Ю.М. 108, 543, 592, 993
Соколова В.К. 676, 795
Соколов-Кречетов С.А. 1189
Соколов-Микитов И.С. 236
Соколовская Т.О. 513
Соколовский А.Л. 905
«Шекспир в переводе и объяснении» (1894–98) 905
Соколовский Н. 760
Сокольская Т.О. 513
Сократ 145, 206, 316, 317, 339, 450, 524, 525, 837, 1010, 1011, 1061
«Сокровенное сказание монголов» (13 в.) 581
Солженицын А.И. 17, 82, 83, 176, 219, 415, 500, 525, 651, 753, 862, 909, 929, 1065, 1078, 1177, 1213
«Август Четырнадцатого» (1971) 82
«Бодался теленок с дубом» (1975–90) 17, 525, 753
«В круге первом» (1955–58) 929
«Захар-Калита» (1965) 219
«Красное колесо» (1969 — 90) 1177
«Матренин двор» (1959) 176, 219
«Один день Ивана Денисовича» (1962) 219
«Раковый корпус» (1963–66) 929
Соллерс Ф. 666, 765, 1066, 1067
Соллогуб В.А. 275, 841, 924–926
«Тарантас» (1845) 275, 841
Солнцева Н.М. 660
Соловьёв В.С. 120, 302, 414, 513, 556, 559, 612, 680, 701, 721, 868, 869, 928, 1045, 1182, 1190
«Альбом № 1» (1876) 120

«Буддийское настроение в поэзии» (1894) 1045
«Das Ewig-Weibliche» (1898) 120
Соловьёв Н.А. 687, 800
Соловьёв С.М. 54, 329, 699, 856, 927
Соловьёва П.С. 253
Сологуб Ф. (Тетерников Ф.К.) 76, 99, 217, 237, 238, 282, 283, 435, 451, 459, 549, 637, 928, 966, 967, 981, 1054, 1098, 1124, 1245
«Мелкий бес» (1905) 981, 1054
«С врагом сойдясь для боя злого...» (1889) 217
«Сатанята в моей комнате живут...» (1926) 217
Соломон, царь 44, 1242
Соломос Д. 894
Солон 554
Солон Афинский 1010
Солоухин В.А. 219
«Владимирские проселки» (1957) 219
Сомез К. 803
«Словарь прециозниц» (1660) 803
Сомервиль У. 169
«Охота» (1735) 169
Сомов К.А. 77, 206, 549
Сомов О.М. 896, 924, 1163
«О романтической поэзии» (1823) 896
Сопоцько Б.Л. 368
Соргонин Г. 460, 1017
Сордель 119
Сорель Ш. 37, 72, 73, 445, 727, 890, 948
«Комическое жизнеописание Франсиона» (1623) 445, 890
«Ласарильо с Тормеса» (1554) 890
«Сумасбродный пастух» (1627–28) 37, 72, 727
Соризо Б. 296
Сорокин В. 15, 361, 384, 385
Сорокин В. 394, 395
Сорокин П. 1018
Сосинский В.Б. 410, 514, 1202
Сосновский А. 692
Соссюр Ф.де 592, 768, 769, 792, 1042, 1044, 1067, 1144
«Курс общей лингвистики» (опубл. 1916) 592
Сото-Рохас П.де 183
Соучек Л. 623
Софиев Ю.Б. 417, 681, 737, 1014
Софокл 121, 122, 243, 246, 731, 741, 830, 845, 888, 955, 1047, 1084, 1098, 1112, 1113
«Антигона» (442 до н.э) 122, 731
«Следопыт» (5 в. до н.э.) 955
«Царь Эдип» (430–15 до н.э.) 243, 741, 830, 1084, 1098, 1112, 1113
Софрон 543, 941
Софроний 630
«Задонщина» (14 в.) 630
Софронов А.И. 972
Софронова Л.А. 1232
«Сочинения в прозе и стихах» (1822–28) 678
Спалатин Г. 1246
Спарго Дж. 83
«Большевизм» (1919) 83
Спарк М. 185, 334
Спасибенко А. 607
Спасович В.Д. 68
Спасский С. 1225
Спасский Ф.Г. 484
Спейнос У. 211–213
Спендер С. 532, 688, 689
«Поэзия и революция» (1933) 689
Спенс Дж. 277
«Анекдоты, собранные из разговоров с Поупом и другими знаменитыми людьми его времени» (опубл. 1820) 277
Спенс Т. 409, 838
Спенсер Г. 112, 613
«Основные начала» (1862–86) 613
«Принципы психологии» (1855) 613
Спенсер Э. 58, 179, 263, 409, 511, 540, 686, 725–727, 729, 745, 1019, 1214, 1121, 1228, 1235, 1237
«Жалобы» (1591) 263
«Королева фей» (1590–96) 58, 511, 729, 1019, 1121
«Пастушеский календарь» (1579) 725, 727
Сперанский М.Н. 46, 330, 425, 546, 754, 842
Сперфогель 1216
Спешнев Н.А. 925
Спивак Г. 211
Спилберг С. 624
Спиллейн М. 222
Спингарн Дж.Э. 653, 654, 1160
«Новая критика» (1911) 653, 1160
Спиноза Б. 164, 385, 431, 678
Спинред Н. 623
Спиридонова Л. 386, 955
Спок Б. 82
«Карманная книга об уходе за младенцем» (1946) 82
Спрэг де Камп Л. 636
Спургот М. 760, 1168
«Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. № 1875 — 1999. Небылицы» (1979) 626
Срезневский И.И. 711, 1064
Ставров П.С. 681
Ставский В. 486
Стайн Г. 116, 633, 772–774, 1130
«Доктор Фауст зажигает огни» (1938) 1130
«Становление американцев» (1925) 773
«Три жизни» (1909) 773
Стайрон У. 84, 1221
«Выбор Софи» (1979) 84
«Признание Ната Тернера» (1967) 84
Сталин И.В. 95, 219, 393, 735, 854, 1013, 1024
Сталь А.Л.Ж.де 28, 320, 331, 353, 372, 520, 524, 628, 895, 898, 918, 1086
«Дельфина» (1802) 320
«Десять лет в изгнании» (1821) 524
«О Германии» (1810) 331, 353, 628, 898
«О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1800) 28, 331, 372, 1086
Стампа Г. 744
Станиславский К.С. 229, 301, 618, 683, 710, 755
«Моя жизнь в искусстве» (1926) 301
Станкевич В.Б. 236
Станкевич Н.В. 253, 925
Станков Р. 713
Станюкович К.М. 590, 905
«Из кругосветного плавания» (1867) 590
«Морские рассказы» (1888) 590, 905
Стасов В.В. 99, 329, 542, 616, 904
«Происхождение русских былин» (1868) 329, 542, 904
Стаут Р. 222
Стафецкая М.Л. 174
Стаций Целий 438, 714
«Сильвы» (1 в.) 438
Стеблева И.В. 1110

Стеблин-Каменский М.И. 156, 352, 921, 994, 1004, 1253
«Историческая поэтика» (1978) 1253
Стедмен Э. 1091
Стейнбек Дж.Э. 83, 84, 130, 571, 616, 619, 639, 651
«Гроздья гнева» (1939) 83
«Заблудившийся автобус» (1947) 83
«Зима тревоги нашей» (1961) 84
«К Востоку от рая» (1952) 83
«Луна зашла» (1942) 83
Стемповский Е. 239
Стендаль 66, 182, 218, 235, 298, 344, 363, 497, 514, 629, 644, 830, 850, 861, 890, 891, 1046, 1082, 1241
«Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» (1830) 497
«Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазио» (1817) 235
«Жизнь Россини» (1824) 235
«Красное и черное» (1831) 66, 182, 218, 850, 861
«О любви» (1822) 1046
«Пармская обитель» (1839) 182, 497, 1241
«Расин и Шекспир» (1823–25) 298, 363, 497
Стенник Ю.В. 85, 955, 1083
«История русской литературы XVIII века» (1968, со В.П.Степановым) 85
Степанов В.П 85
«История русской литературы XVIII века» (1968, со Ю.В. Стенником) 85
Степанов Н.А. 927, 954
Степанов Н.Л. 863
Степанова В. 444
Степанцов В. 701
«Красная книга маркизы» (1995) 701
«Любимый шут принцессы Грезы» (1992) 701
Степун Ф.А. 78, 367, 838, 914
Стерджен Т. 623
Стерлинг Б. 623
Стерн Л. 37, 233, 316, 323, 386, 680, 773, 799, 841, 886, 891, 917, 954, 960, 963, 964, 1206, 1253, 1262
«Дневник для Элизы» (1767) 233
«Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–67) 37, 773, 917, 963, 1206
«Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768) 841, 917, 960, 963
Стесихор 713
«Елена» (ок. 600 до н.э.) 713
«Разрушение Трои» (600 до н.э.) 713
Стетсон Э. 1197
Стефан Новгородец 1169
Стефан Яворский 823
«Стефанит и Ихнилат» (15 в.) 74
Стефанович Ю. 1142
Стефенс Г. 896, 999
Стеффенс Л. 846, 847
«Позор городов» (1906) 846
«Строители» (1909) 847
Стеценко Е.А. 841
Стешенко И. 905
Стивен Ван. 95
Стивен Вирд. 95
Стивен Л. 95
Стивенс У. 984
Стивенс Ф.Дж. 800
Стивенсон Р.Л. 15, 185, 447, 590, 624, 636, 642, 643, 646, 806, 841, 1123, 1162
«Владетель Баллантрэ» (1889) 646
«Остров сокровищ» (1883) 590
«Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда» (1886) 185, 624, 636
«Pulvis et umbra» (1888) 646
Стил Д. 83
Стил К. 563, 564
«Вечная тема» (1936) 564
Стил Р. 371, 382, 383, 637, 708, 951, 1166
«Лжец-любовник» (1703) 382
«Благоразумные любовники» (1722) 371, 382
Стильяни Т. 505
«Новый мир» (1617) 505
Стиф К. 330
«Стих о Голубиной книге» (13 в.) 259, 260
Стоддард Р. 1091
Стокер Б. 185, 636, 1162
«Дракула» (1897) 185, 636
Столица Л.Н. 648
Столяров М.П. 139
Столяров Н. 281
Стороженко Н.И. 424, 425, 480, 552, 1115
Стоун Р. 84
«Перейти грань» (1992) 84
Стоянов А.К. 1110
Страбон 840
«География» (1 в.) 840
Стравинский И.Ф. 638, 639
Страхов И.В. 835
Страхов Н.Н. 670, 700, 776, 777, 859, 1024, 1112
«Борьба с Западом в нашей литературе» (1882) 777, 1024
Стрейчи Дж.Л. 48, 94, 95
Стрижев А.Н. 256
Стриндберг Ю.А. 206, 244, 247, 612, 616, 618, 641, 646, 982, 1086, 1123
«Кредиторы» (1889) 1086
«Отец» (1887) 618, 646
«Соната призраков» (1907) 1086
«Фрёкен Юлия» (1888) 616, 646
Строганов М.В. 1206
Строков Я.М. 722
Струве А.П. 677
Струве Г.П. 334, 417, 911, 915, 967, 970
«О четырех поэтах» (1981) 967
«Русская литература в изгнании» (1956) 911
Струве М.А. 159, 681, 711, 1189, 1196
Струве Н.А. 256
Струве П.Б. 868, 908, 912, 914, 1016, 1018
Струг А. 579
Стругацкий А.Н. 624
Стругацкий Б.Н. 624
Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. 1163
«Понедельник начинается в субботу» (1965) 1163
Струкова Г.Г. 590
Стурлусон С. 352, 921, 994, 1167
«Младшая Эдда» (1222–25) 352, 1167
«Перечень стихотворных размеров» (1222–25) 1167
«Хеймскерингла» («Круг земной», ок. 1230) 921
Стурдзе А.С. 894
Стшельницкий В. 335
Стэплдон О. 623
Стюарт Д. 143
«Элементы философии человеческого разума» (1792) 143
Суворин А.С. 630, 631, 810, 856, 867, 912
«Русский календарь А.Суворина» (1872–1917) 630
Суворин М.А. 912, 914

Сугай Л.А 55
Судейкин С.Ю. 77, 98, 99, 805
Сузо Г. 556
Суинберн А.Ч. 179, 206, 216, 447, 552, 801, 902
«Гимн Прозерпине» (1866) 216
«Сад Прозерпины» (1866) 552
Суиннертон Ф.А. 666
«Ноктюрн» (1884) 666
Сулакадзев А.И. 799
Сулейман из Басры 840
Сулин С.Ф. 418
«Донцы в Тавриде» (1937) 418
«Лемнос» (1927) 418
Сумароков А.П. 44, 74, 118, 198, 231, 232, 314, 364, 478, 500, 513, 605, 685, 696, 718, 721, 728, 763, 830, 880, 886, 887, 951–953, 1079, 1094, 1095, 1132, 1118, 1140, 1144, 1215, 1228, 1233
«Гамлет» (1748, пер. из У.Шекспира) 118, 1094
«Димитрий Самозванец» (1711) 231
«Дифирамб Пегасу» (1766) 232
«Еклоги» (1774) 728
«Епистола о стихотворстве» (1747) 314, 478, 500, 952, 1079, 1094, 1095
«О русском языке» (1747) 952
«Прохожий, ты идешь, но ляжешь так, как я...» (18 в.) 887
«Сатиры» (1774) 952
«Сон. Счастливое общество» (1759) 1118
«Суетен будешь...» (1759) 198
«Три оды Парафрастические» (1743, с М.В.Ломоносовым, В.К.Тредиаковским) 718
Сумба-хамбо Ишбалджир 584
Сумбатов А. см. Сумбатов-Южин
Сумбатов-Южин А.И. 524, 906
«Джентльмен» (1897) 906
«Старый закал» (1895) 906
«Цепи» (1888) 524
Суме А. 959
Сумской-Каплун С.Г. 236
Сунгуров Н.П. 925
Сундин 406
Супо Ф. 196, 1051, 1053, 1127
«Магнитные поля» (1919, с А.Бретоном) 1051
Сургучёв И.Д 78, 911
«Ротонда» (1928) 78
Суриков И.З. 928
Сурина Н.П. 281
Сусанин Н.И. 462
Сухаребский Л. 649, 1056
Сухатин П. 1208
Сухово-Кобылин А.В. 377, 381, 953
Сухомлин В.В. 1018
Сухомлинов М.И. 431
Сухотин М. 390, 395, 396
Сухотина-Толстая Т.А. 1006
Сушков Н.В. 925
Сципион Публий Корнелий Африканский (Сципион Младший) 942, 1047
Сыма Цянь 327
«Ши цзи» («Исторические записки», 2–1 вв. до н.э.) 327
Сьейес Э.Т. 714
«Что такое третье сословие?» (1789) 714
Сьюкеник Р. 765
Сэами Мотокё 1273
«Кадэн-се» («О песенной традиции», 14–15 вв.) 1273
Сэй-Сёнагон 1264
«Макура-но соси» («Записки у изголовья», 11 в.) 1264
Сэйерс Д.Л. 223, 344
Сэквилл Т. 263, 1083
«Горбодук» (1561 с Т.Нортоном) 1083
«Жалобы Букингема» (1563) 263
Сэквилл-Уэст В. 95
Сэлинджер Дж.Д. 82, 633, 1046
«Девять рассказов» (1953) 1046
Сэндберг К. 819
Сэнтсбери Дж. 834
«Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» (14 в.) 59
«Сэр Клиомон и сэр Кламид» (16 в.) 1086
Сю Э. 629, 806, 1132
Сюзен Ж. 83
Сюлли Прюдом А. 650
Сюнь-цзы 477
Сюрваж Л. 1010

Табидзе Т. 1009
ат-Табари 327, 839–923
«История» (9–10 вв.) 327
Таблада Х.Х. 572
Тагго Б. (Новосадов В.) 864, 1255, 1256
Тагор Р. 650, 891, 932, 1121
Тадаминэ 1267, 1268, 1274
«Десять стилей японской поэзии» («Вакатэй дзиссю», 910) 1268
Таебер С. 194
Таиров А.Я. 13
Тайга Г. 466
Тайлер Э. 84
«Лестница возраста» (1995) 84
«Случайный турист» (1995) 84
Тайлор Э.Б. 480
«Тайхэки» («Повесть о великом море», 14 в.) 1264
Такигути Бусон 1271
Такидзава Бакин 1265
Такэмото Гидако 1274
«Такэтори-монотогари» (10 в.) 1264
Тализе Г. 84, 663
«Жена твоего соседа» (1980) 84, 663
Талмуд (4 в. до н.э. — 5 в. н.э.) 350
Талов М.В. 159, 711, 1196
Тальма Ф. 244
«О сценическом искусстве» (1888) 244
Тамарченко Н.Д. 62, 227, 265, 1004, 1182
Тамэнага Сюдсуй 1265
Тан, дин. 406
Тананаева Л. 503
Тансило Л. 744
Тарановский К.Ф. 460
Тарасов Г.И. 465
Тарасов-Родионов А. 486, 691, 692
«Шоколад» (1922) 692
Таркетти И.У. 857
«Благородное безумие» (1867) 857
«Незнакомка» (1869) 857
«Фантастические рассказы» (1869) 857
Таркингтон Б. 83
«Пенрод» (1914) 83
Тарле Е.В. 239, 329
Тассер Т. 169

«Пятьсот правил хорошего хозяйствования» (1573) 169
Тассо Т. 164, 263, 280, 281, 328, 364, 478, 496, 503, 558, 691, 726, 737, 744, 1020, 1121, 1237
«Аминта» (1573) 726
«Второй Мальпильо, или Как избежать множественности» (1585) 503
«Граф, или Об эмблемах» (1594) 503
«Джанлука, или О масках» (1584) 503
«Минтурно, или О красоте» (1583) 503
«Освобожденный Иерусалим» (1580) 558, 1121, 1237
«Рассуждение о героической поэме» (1594) 280, 496
«Рассуждение о поэтическом искусстве» (1565–66, 1587) 478
Тассони А. 314, 721, 1020
«Похищенное ведро» (1622) 314, 721
«Различные мысли» (1608–20) 1020
Татаринов В.Е. 117, 513, 1015
Тати-Лутар Ж.Б. 627
Таубе С.И. 463
Таубер Е.Л. 159, 368, 460, 737
Таулер И. 556
Тауншенд А. 511
ат-Тафтазани 52
Тацит 91, 326, 715, 837, 840
«Германия» (1 в.) 840
«Жизнеописание Агриколы» (97) 91, 326
Тачапский Б.К. 419
Твардовский А.Т. 19, 201, 228, 887, 368, 415, 783, 1013, 1195, 1206, 1213, 1230, 1254
«Василий Теркин: Книга про бойца» (1941–45) 368
«За далью — даль» (1953–60) 19, 1206
«По праву памяти» (1969) 783
«Я убит подо Ржевом...» (1946) 228, 887
Твейт Э. 200
Твен М. 59, 447, 514, 636, 831, 834, 881, 1156, 1172, 1199
«Налегке» (1872) 1156
«Приключения Тома Сойера» (1876) 881
«Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889) 59, 636, 1172
Творогов О.В. 441, 1172, 1173, 1252
Тегнер Э. 186, 894
«Сага о Фритьофе» (1819–25) 186
«Швеция» (1811) 186
Тезауро Э. 73, 396, 496, 706
«Подзорная труба Аристотеля (1655) 73, 396, 496
Тейге К. 784, 785
Тейлор Б. 1091
Тейлор Э. 100, 560, 562, 564
«Шелли как мифотворец» (1871) 564
Тейт А. 652, 653, 1160
«Реакционные очерки» (1936) 652
Тейт Н. 169, 783
«Невинный Эпикур, или Искусство рыболовства» (1697) 169
Теккерей У.М. 218, 323, 368, 590, 632, 708, 850, 891, 950, 1166, 1192, 1238
«Записки Желтоплюша» (1840) 218
«Книга снобов» (1847) 218, 368, 708, 1166
«Ярмарка тщеславия (Роман без героя)» (1848) 850, 1192, 1238
Телет 935
Телешов Н.Д. 460, 969, 1024
Телуол Дж. 409
Тельтофт О. 1207
Темпл У. 351
«О героической добродетели» (1690) 351
Тендряков В.Ф. 1013
Тенишев М.К. 928
Теннант Э. 186
Теннисон А. 48, 59, 65, 447, 586, 645, 690, 784, 800, 905
«Годива» (1906, пер. И.А.Бунина) 905
«Королевские идилии» (1859) 59
«Мод» (1855) 586
«Ода на смерть герцога Веллингтона» (1852) 784
«In Memoriam» (1850) 48
Тенорио Х.де 240
Теодульф 136, 430
Теофраст 1166
«Характеры» (ок. 320 до н.э.) 1166
Теофил Киликийский 214
Терапиано Ю.К. 282, 283, 417, 681, 718, 737, 738, 911, 1014, 1017, 1150, 1188, 1189
«Встречи» (1953) 283, 737, 738, 1188, 1189
«Литературная жизнь русского Парижа за полвека» (1987) 1150, 1189
Тербел А. 846
«История Стандарт Ойл-Компани» (1904) 846
Тёрбер Дж. 633
Терезия Великая 556
«Автобиография» (15 в.) 556
Терентьев И. 278, 683, 1009, 1010, 1056, 1159
Теренций Публий 62, 136, 246, 370, 382, 383, 594, 1047, 1210
«Евнух» (166–160 до н.э.) 383
Терёхина В.Н. 1160, 1227
Терешкович К. 1196
Терив А. 761, 1007
Тернавцев В.А. 867, 868
Тернер Д. 1164
Тёрнер Д.Т. 1197, 1198
«Черная американская литература» (1969) 1197
«Афро-американские писатели» (1970) 1197
«Теории и практики преподавания литературы афро-американцев» (1971) 1198
Тернер К. 1083
«Трагедия атеиста» (1611) 1083
«Трагедия мстителя» (1607) 1083
Тернер С. 261
Тернер У. 296
Террас В. 1002
«Словарь русской литературы» (1985, ред.) 1002
Тертерян И.А. 902
Теру П. 512
«Моя тайная история» (1996) 512
Тескова А.А. 676, 677
Тести Ф. 745
Тетмайер К. 298, 579
Тиберий 910
Тибо Шампанский 1101
Тибулл 113, 158, 804, 922, 1228
Тийар П.де 449, 748
Тик Л.И. 49, 88, 144, 148, 150, 176, 180, 290, 291, 361, 433, 596, 598, 881, 894, 896–898, 936, 949, 958, 1084, 1122, 1123
«Геновева» (1799) 896
«История господина Вильяма Ловелля» (1795–96) 49, 148
«Карл фон Берник» (1792) 1084
«Кладбище» (1805) 361
«Кот в сапогах» (1797) 898
«Народные сказки Петера Лебрехта» (1797) 1123

«Симфония к комедии «Перевернутый мир» (1799) 596, 598
«Странствия Франца Штернбальда» (1798) 148, 894, 897
«Фантазия» (1798) 144
«Фантазус» (1811) 144
«Цербино» (1798) 898
Тикамацу Мондзаэмон 246, 1247
Тикелл Т. 727
Тиллий 942
Тим А. 86
«Библиография французской литературы» (1933) 86
Тимашева Т. 418, 419
Тименчик Р.Д. 20–22, 99, 1189
Тимофеев А.В. 184
«Дремлют плакучие ивы...» (1830-е) 184
Тимофеев Л.И. 391, 439, 1001, 1038, 1049, 1070, 1073, 1145
«Словарь литературоведческих терминов» (1974, с С.В.Тураевым) 1001
Тимрот Г. 956
Тимуриды, династия 1103
Тирабоска Дж. 331, 478
«История итальянской литературы» (1772–82) 331, 478
Тиртей 1228
Тирсо де Молина 64, 240, 371, 380, 381
«Дон Хиль Зеленые штаны» (1615) 380
«Любовь и ревность заставят поумнеть» (1616) 381
«Наказанное легкомыслие» (1613) 381
«Правда всегда помогает» (1622–23) 381
«Севильский озорник, или Каменный гость» (опубл. 1630) 240
Тит 189
Тит Андроник 1083
Тит Ливий 326, 939, 942
«Римская история от основания города» (1 в.) 326
Титиний 1075
Титов В.В. 678
Тифи дельи Одази 493
«Макарония» (1490) 493
Тихвинская Л.И. 99, 805, 929
Тихомиров М.Н. 712
Тихонов А.Н. 237
Тихонов Н.С. 19, 69, 237, 282, 416, 422, 704, 705, 929, 964, 1187
«Орда» (1920–21) 705
«Поиски героя» (1927) 19
«Устная книга» (опубл. 1986) 704, 705
Тихонравов Н.С. 46, 480, 904
«Сочинения Н.В.Гоголя» (1867, с В.И.Шенроком) 904
Тициан 641
Ткачёв П.Н. 1211
Ткаченко А.П. 733
Тоба-гэгэн 583
«Наставления попугая» (18 в.) 583
«Поучения уратского Мэргэн-гэгэна» (18 в.) 583
Товяньский А. 114
Тоддес Е.А. 593
Тодоров Ц. 610, 657, 757, 816, 883, 986, 1042, 1043, 1068
«Введение в фантастическую литературу» (1997, рус. пер.) 883
«Теория символизма» (1977) 986
Токвиль А.де 610
«Демократия в Америке» (1835) 610
Толбин В.В. 925
Толкин Дж.Р.Р. 154, 156, 303, 304, 344, 516, 1124, 1162, 1172
«Властелин колец» (1954–54) 303, 304, 344, 516, 1124, 1162, 1172
«Сильмариллион» (1977) 344
«Хоббит, или Туда и обратно» (1937) 304
«Толковая палея яже на иудея» 712
Толлер Э. 13, 191, 772, 1224
Толмачёв В.М. 77, 256, 646, 902, 986
Толсон М. 1198
Толстой А.К. 69, 103, 241, 253, 320, 434, 512, 606, 678–680, 691, 725, 1074, 1098, 1132, 1261
«Дон Жуан» (1862) 241
«Дракон» (1875) 725, 1074
«История государства Российского» (1868) 1261
«Смерть Иоанна Грозного» (1866) 1098
«Сон статского советника Попова» (1873) 691
«Царь Борис» (1870) 1098
«Царь Фёдор Иоаннович» (1968) 1098
Толстой А.Н. 99, 236, 348, 416, 459, 624, 805, 860, 866, 914, 928, 993, 1016, 1065, 1097, 1124, 1185, 1189, 1192
«Аэлита» (1922) 624
«Гиперболоид инженера Гарина» (1926) 624
«Золотой ключик» (1936) 1124
«Сестры» (1921, 1925, 1943) 866
«Хождение по мукам» (1922–41) 1189, 1192
Толстой И.И. 64, 544
Толстой Л.Н. 9, 17, 36, 43, 48, 96, 107, 111, 118, 123, 128, 138, 141, 149, 153, 154, 156, 179, 207, 235, 237, 244, 247, 254, 264, 270, 273, 275, 276, 287, 289, 297, 304, 320, 324, 381, 387, 388, 393, 434, 436, 441, 455, 458, 459, 463, 484, 507, 513, 527, 536, 550, 559, 612, 616, 617, 619, 645, 651, 676, 678–680, 686, 690, 714, 723, 729, 739, 751, 752, 762, 773, 777, 789, 809, 811, 813, 815, 817, 822, 827, 828, 835, 859, 866, 868, 869, 872, 882, 891, 906, 919, 924, 925, 936, 969, 1015, 1017, 1018, 1049, 1078, 1092, 1093, 1098, 1147, 1157, 1176, 1178, 1182–1184, 1205, 1238–1242, 1251
«Анна Каренина» (1873–77) 773, 1147, 1238
«Война и мир» (1863–69) 111, 141, 154, 235, 273, 289, 324, 393, 441, 513, 676, 686, 739, 751, 777, 815, 828, 866, 872, 924, 1049, 1092, 1176, 1238–1240, 1242
«Воскресение» (1899) 866
«Детство» (1852) 882
«Дьявол» (1879–82) 287, 866
«Живой труп» (1910) 36, 686, 690
«Исповедь» (1884) 17, 48, 320
«Крейцерова соната» (1887–89) 866
«Не могу молчать» (1908) 714
«Отец Сергий» (1890–98) 123, 270
«Плоды просвещения» (1891) 906
«После бала» (1903) 751, 1239
«Посмертные записки старца Фёдора Кузьмича...» (1905) 276
«Холстомер» (1863–85) 304, 866
«Что такое искусство?» (1897–98) 297, 612
Толстой Ф.И. 924
Толстой Я.Н. 282, 924
Тома Л. 458
«Андреас Фест» (1905) 458
«Вдовец» (1911) 458
«Грубиян» (1922) 458
Томазия Х. 824
Томас Д. 126, 199, 446, 532, 660
Томас Х. 663
Томашевский Б.В. 111, 282, 315, 482, 507, 592, 696, 786, 792, 866, 928, 1035, 1038, 1048, 1064, 1066, 1070, 1073, 1099, 1149, 1150, 1259
«Вместо некролога» (1925) 1150
«О стихе» (1929) 1259
Томилова Н.А. 463

Томлинсон Ч. 200
Томонори 1267
Томпсон С. 993
«Указатель сказочных сюжетов» (1928, с А.Аарне) 993
Томсон Дж. 170, 179, 288, 732, 799, 963
«Времена года» (1726–30) 170, 732, 963
Томсон Ф. 343
Топер П.М. 737
Тополь Э. 39
«Завтра в России» (1989) 39
Топольской А. 1017, 1057
Топор-Рапчинский С.В. 460
Топоров В.Н. 22, 260, 273, 483, 863, 1173
Торелли Ф. 523
«Торжество честных женщин» (1743) 98
Торо Г.Д. 92, 451, 611, 661, 732, 838, 881, 1092, 1093, 1247
«Дружба» (1840–41) 1092
«Уолден, или Жизнь в лесу» (1854) 451, 881, 1093
Торре Г.де 1114
«Авангард в европейских литературах» (1925) 1114
«Вертикальный ультраистский манифест» (1920) 1114
Торсуева И.Г. 311
Тосон С. 1266, 1272
Травский В. 524
Тракль Г. 182, 580
«К Новалису» (1913) 182
«Покой и молчание» (1913) 182
«Трактаты на века» (1833 — 41) 69
Трамбулл Дж. 1167
Трапасси П. см. Метастазио
Траутман Р. 330
Траэрн Т. 531
Траян 944
Тревветт Р. 574
Тредиаковский В.К. 127, 371, 500, 539, 718, 782, 789, 813, 830, 902, 974, 975, 1008, 1035, 1038, 1058, 1095, 1098, 1228, 1235, 1259
«Аргенида» (пер. из Ф.Фенелона, 1751) 813
«Новый и краткий способ к сложению российских стихов...» (1735) 813, 1259
«О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) 500
«Письмо от приятеля к приятелю» (1750) 1095
«Рассуждение о оде вообще» (1734) 127, 1095
«Три оды Парафрастические» (1743, с М.В.Ломоносовым, В.А.П.Сумароковым) 718
Тренёв К.А. 247
Тренч Р.Ч. (архиепископ Дублинский) 48
Третьяков С. 444, 445, 1159
Тривикрамабхатта 934
«Чампу о Нале» (10 в.) 934
Тридон А. 831
Трис Г. 660, 661
«Белый всадник: Проза и поэзия Нового Апокалипсиса» (1941, с Дж.Ф.Хендри) 660
«Корона и серп» (1945, с Дж.Ф.Хендри) 660
«Неоромантическая антология» (1949, с С.Шимански, ред.) 661
Триссино Дж.Дж. 364, 385, 745, 1228
«Поэтика» (1529) 1228
«Тристан и Изольда» (12 в.) 59, 889
Трифонов Ю.В. 753, 1013, 1177
Трой У. 560, 564
Тройель Э. 1046
Тройницкий С.Н. 237
Тронская М.Л. 892, 964
Трофимова Е.И. 702
Троцевич А.Ф. 408, 409
Троцкая З. 419
«Отголоски» (1944) 419
Троцкая М.Л. 290
Троцкий Л.Д. 21, 110, 148, 444, 507, 576, 1052, 1187
«За независимое революционное искусство» (1939, с А.Бретоном) 1052
«Литература и революция» (1923) 444, 507
Троян Ф. 598
Трубецкой Н.Н. 924
Трубецкой Н.С. 441, 470
Трубецкой С.Н. 869
Трубецкой С.П. 282
Трубецкой Ю.Н. 924
Трубников А.А (Трофимов) 514
Трувор 440
Трыкова О.Ю. 1041
Тувим Ю. 439, 460, 1155
Тугоркан, хан 105
Тугушева М.Л. 1137
Тузов В. 952
Туле П.Ж. 1125–1127
«Заметки о литературе» (опубл. 1925) 1126
«Контррифмы» (опубл. 1921) 1126
Тулуз-Лотрек А. 830
Туниманов В.А. 778
Тураев С.В. 151, 152, 800, 1001
«Словарь литературоведческих терминов» (1974, с Л.И.Тимофеевым) 1001
Турбин С.И. 882
«Русский Робинзон» (1879) 882
Тургенев, шут 951
Тургенев А.И. 55, 249
Тургенев Анд. И. 249, 924, 925
Тургенев И.П. 924
Тургенев И.С. 17, 37, 121, 122, 237, 275, 276, 248, 254, 274, 338, 451, 463, 485, 507, 527, 530, 559, 620, 678, 679, 700, 708, 732, 739, 741, 751, 752, 762, 783, 789, 796, 797, 828, 833, 836, 849, 851, 858, 859, 866, 882, 890, 891, 908, 926, 928, 989, 1018, 1039, 1142, 1175–1176, 1238, 1251
«Автобиография» (1876) 17
«Гамлет и Дон Кихот» (1860) 121
«Гамлет Щигровского уезда» (1849) 530
«Два слова о Грановском» (1855) 121
«Дворянское гнездо» (1859) 485, 741
«Дневник лишнего человека» (1850) 485
«Записки охотника» (1852) 275, 276 708, 882
«Клара Милич» (1883) 559
«Контора» (1847) 882
«Новь» (1877) 37
«Отцы и дети» (1862) 507, 828, 849, 858
«Первая любовь» (1869) 989
«Песнь торжествующей любви» (1881) 851
«Письма из Берлина» (1847) 275
«Рудин» (1856) 485, 833
«Степной король Лир» (1870) 122
«Senilia» (1877–82) 451
Туринцев А. 1057
Турнье М. 15
Туроверов Н.Н. 417, 418, 681

«Казаки в изображении иностранных художников» (1939) 418
Турски А. 907
«Подлинная версия» (1942) 907
Туфанов А. 278, 683
Тухарели М. 28
Тухольский К. 191
Тушиньский А. 1113
Тхоржевский И.И. 334, 905
«Стихи философа» (1901, пер. из М.Гюйо) 905
Тцара Т. (Розенштох С.) 194, 196, 197, 442, 498, 1050, 1055, 1196, 1216
«Манифест Дада» (1918) 194
«Семь дадаистских манифестов» (1924) 498, 1055
Тынянов Ю.Н. 139, 239, 264, 452, 465, 470, 471, 482, 507, 512, 538, 592, 696, 697, 704, 722, 738–740, 781, 791, 793, 814, 928, 1029, 1030, 1033, 1048, 1090, 1149
«Архаисты и новаторы» (1929) 471
«Вопрос о литературной эволюции» (1927, «О литературной эволюции», 1929) 264, 471, 791
«О литературном факте» (1924; «Литературный факт», 1929) 471
«О пародии» (1929) 739
«Проблемы стихотворного языка» (1924) 791, 814
«Тысяча и одна ночь» (15 в.) 674, 992, 1121
Тьер А. 698
Тьерри О. 329, 700
Тьялсма У. 21
Тэн И.А. 90, 329, 331, 415, 423–425, 480, 519, 616, 1070
«История английской литературы» (1863–64) 424, 480, 616
«Об уме и познании» (1870) 424
«Философия искусства» (1865–69) 423, 424
Тэффи (Бучинская Н.А.) 99, 348, 679, 805, 857, 913, 1006, 1016, 1017, 1132, 1254
Тюдор Мария 523
Тюдоры, династ. 509
Тюпа В.И. 306, 512, 594
Тюрго А.Р.Ж. 150, 1232
Тютчев Ф.И. 29, 253, 255, 322, 347, 470, 580, 559, 698, 797, 866, 896, 926, 1009, 1030, 1147, 1167, 1190, 1227, 1233, 1244
«Безумие» (1830) 1030
«Люблю глаза твои, мой друг...» (1836) 1244
«Нам не дано предугадать...» (1869) 347
«О вещая душа моя!..» (1855) 253
«Слезы людские, о слезы людские...» (1849) 1227
«Тени сизые смесились...» (1836) 1147, 1167
«Фонтан» (1836) 29
«Silentium!» (1830) 580

Уайет Т. 396, 409, 745
Уайлд О. 206, 218, 240, 298, 301, 318, 320, 343, 377, 380, 459, 514, 575, 636, 638, 643, 645, 717, 801, 851, 980, 983, 985, 993, 1123, 1188, 1247–1250
«Веер леди Уиндермир» (1892) 380
«Как важно быть серьезным» (1899) 380
«Кентервильское привидение» (1887) 636
«Женщина, не стоящая внимания» (1893) 377
«Замыслы» (1891) 301, 985
«Портрет Дориана Грея» (1891) 240, 636, 851, 1123, 1249
«Саломея» (1893) 1249
«De Profundis» (опубл. 1905) 320, 980
Уайлдер Т. 83, 84, 155, 427, 1235
«День Восьмой» (1967) 84
«Женщина с Андроса» (1930) 83
«Мартовские иды» (1948) 1235
«Мост короля Людовика Святого» (1927) 83, 427
Уайт П. 651
Уайтхед Дж. 55
Уайтхед У. 784
Уайст Э. 490
«Убиение царевича Димитрия» (17–18 вв.) 509
Уваров С.С. 55, 904
Увулнер Т. 800, 801
Удар де Ла Мотт А. 812, 1021
Удбхата 930
Удело Р. 1127
«Той, что задремала у меня на руках» (1947) 1127
«Утраченное время» (1937) 1127
«Чуть грустная фуга» (1934) 1127
Узенер Г. 100
Уивелл Д. 190
Уидон К. 1135
Уилер Т.М. 1193
Уиллис Н.П. 647
Уилсон К. 636
Уилсон Х. 1045
Уильямс Р. 856
«Благоденствие после гнева» (1966) 856
Уильямс Т. 247, 870, 1047
Уильямс У.К. 984
Уильямс Ч.У.К. 303, 304, 344, 553, 1162
«Край летних звезд» (1944) 304
«Прилет голубя: Краткая история Святого духа в церкви» (1939) 304
«Таллиесен в Логриесе» (1938) 304
«Томас Кранмер Кентерберийский» (1936) 553
«Фигура Артура» (1848) 304
«Фигура Беатриче: Исследование о Данте» (1943) 304
Уилльямс Э. 1246
«Деревянная лошадь» (1949) 1246
Уильямсон Ч. 1162
Уиндем Д. 623
Уимсатт У.К. 652
«Литературная критика: Краткая история» (1957, с К.Брукс-сом) 652
«Словесная икона» (1954) 652
Уинтерс А. 652, 683
Уистер О. 119, 1156
«Виргинец» (1902) 119, 1156
Уитер Дж. 1019
Уитли Д. 1162
Уитмен У. 9, 92, 209, 498, 559, 574, 682, 690, 783, 821, 957, 1093, 1156
«Листья травы» (1855) 690
«Пионеры, о пионеры» (1865) 1156
«Письмо к русскому» (1883) 498
Уитьер Дж.Г. 574, 1091, 1093
Уичерли У. 371, 380
«Жена из провинции» (1672–73) 380
«Любовь в лесу, или Сент-Джеймский парк» (1671) 371
«Прямодушный» (1674) 380
Уйдобро В. 411, 412, 1114
«Non serviam» («Не послужу») (1914) 412
Украинка Л. 241
«Каменный хозяин» (1912) 241
Уланд Л. 180, 896, 1211
«О романтическом» (ок. 1806) 896
Улыбышев А.Д. 282, 1118

«Сон» (опубл. 1928) 282, 1118
Ульрих Страсбургский 1047
«Сумма о благе» (13 в.) 1047
Уманский Д. 650
Унамуно М.де 284, 756
«Зеркало смерти» (1913) 284
Унгаретти Дж. 174
Унгвицкая М.А. 1110
Ундольский В.М. 1029
Унсет С. 651
Уодсворт Э. 146, 148
Уолкер А. 1197
Уолкот Д. 651
Уоллер Э. 793
Уолпол Хорос 184, 277, 595, 799, 963, 1122
«Замок Отранто» (1765) 184
Уолпол Хью 186
«Портрет рыжего мужчины» (1925) 186
«Старые дамы» (1924) 186
«Уолполиана» (1799) 277
Уорд Р. 218
«Трэмен» (1825) 218
Уорд У.Дж. 690
«Идеал христианской церкви» (1844) 690
Уоррен О. 483, 606, 750, 1070, 1073, 1150
«Теория литературы» (1949, с Р.И.Уэллеком) 652
Уоррен Р.П. 652, 653, 656, 807, 849, 1160
«Вся президентская рать» (1946) 849
«Понимание поэзии» (1938, с К.Бруксом) 652, 807
«Понимание прозы» (1943, с К.Бруксом) 652, 807
Уортон Дж. 144
«Ода к фантазии» (1746) 144
Уортон Т. 331, 784
«История английской поэзии» (1774–81) 331
Уортон Э. 83
«Дом радости» (1905) 83
Уоткинс В. 660
Уорф Б. 1043
«Упанишады» (7–3 до н.э.) 1093
Уральский Н. 391
Урнов М.В. 643
Урцидиль И. 793
Успенский Б.А. 127, 388, 475, 609, 11078, 1079, 1228
«Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века» (1985) 1228
Успенский В.В. 130, 867
Успенский Г.И. 607, 778, 1132, 1194
«Власть земли» (1882) 607
«Новые народные песни» (Из деревенских заметок) (1889) 1194
Успенский М.Г. 624, 1163
Успенский Н.В. 1141, 1195, 1211
«Рассказы» (1861) 1211
Успенский Э.Н. 459, 1041
Устрялов Н.В. 463, 679
Ухов П.Д. 107
Ухтомский С.А. 237
Уц И.П. 158, 727, 886
«Германия в беде» (1746) 158
«Лирические стихотворения» (1749, доп. 1756) 158
Ученова В.В. 838
Ушаков Н.Н. 391
Ушинский К.Д. 223
Уэбстер Дж. 185, 261, 1083
«Белый дьявол» (1612) 1083
«Герцогиня Мальфи» (1623) 1083
Уэда Акинари 1265
Уэйн Дж. 36, 199, 855, 923
«Спеши вниз» (1953) 855
Уэллек Р. 483, 606, 652, 750, 986, 1070, 1073, 1150
«История современной критики» (Т. 7, 1991) 986
«Теория литературы» (1949, с О.Уорреном) 652
Уэллс Г.Дж. 237, 362, 623, 624, 636, 733, 1123, 1247
«Остров доктора Моро» (1896) 636
«Человек-невидимка» (1897) 636
Уэстон Дж. 563
«От ритуала к роману» (1920) 563
Уэтстон Дж. 1086

Фаворский В.А. 1222
Фаг см. Файе Ж.
Фадеев А.А. 79, 231, 486, 853, 854, 1012, 1013
«Долой Шиллера!» (1929) 853, 854
«Молодая гвардия» (1945) 79
«Разгром» (1927) 231
Фадеева Н.И. 1087
Фай Ж.П. 1067
Файе Ж. 1126
«Гирлянды для невесты» (1921) 1126
«Пляска смерти» (1920) 1126
«Эклоги» (1926, пер. из Вергилия) 1126
Фалат Ю. 1193
Фалес 554, 1010, 1214
Фаллада Г. 82
«Маленький человек, что же дальше» (1933) 82
Фаллакара Л. 174
Фаллерслебен А.Х.Г. 67, 88
Фальстрем О. 388
Фаре Н. 1095
Фаркер Дж. 380
«Верная супружеская пара» (1699) 380
«Сэр Гарри Уилдер» (1701) 380
Фарнгаген фон Энзе К.А. 958
Фарыно Е. 1070, 1073
Фатеева Н.А. 309
Фаулер Р. 1043
Фаулз Дж. 15, 287, 595, 765, 850
«Женщина французского лейтенанта» (1969) 287, 850
Фауст И. 1129
Федер В.Р. 729
Федерман Р. 287
«На Ваше усмотрение» (1976) 287
Федерн К. 575
Федин К.А. 416, 929, 964, 965
«Анна Тимофеевна» (1923) 416
Фёдор Алексеевич, царь 1028
Фёдор Иоаннович 1098
Фёдор Карпов 46
Фёдоров А.В. 737
Фёдоров А.М. 905, 913
«Жатва» (1910) 905
«Рассказы» (1908, 1909) 905
«Сонеты» (1906) 905
«Стихотворения» (1909) 905
«Утро» (1911) 905
Фёдоров Б.М. 139
Фёдоров В. 523
«Лиза, или Следствие гордости и обольщения» (1804) 523

Фёдоров В.В. 1181
Фёдоров В.Г. 78
«Канареечное счастье» (1938) 78
Фёдоров И., диакон 1028
Фёдоров Ф.П. 338, 644, 902
«Неоромантизм как культура» (1997) 644
Фёдорова А.И. (Вагинова) 281
Фёдорова В.П. 626, 676
Фёдорова Н. 78, 461, 462
«Семья» (1940) 78, 461
Федоровский П.Ф. 462
Федосова И.А. 809
Федотов Г.И. 838
Федотов Г.П. 260, 270, 417, 681
Федотов Г.П. 417, 681
«Круг» (1938) 417
Федотова Г.Н. 888
Федр 74
Федякин С.Р. 1199
Фейе О. 842
«Сцены и пословицы» (1851) 842
Фейербах Л. 508, 707
Фейнберг Л. 598
«Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» (1973) 598
Фейт Д. 291
Фейяд Л. 1127
«Парижский овернец» (1979) 1127
Фелельфо 820
Феллини Ф. 571
Фелс Ф.М. 641
Фелтон Х. 162
«О гении» (1719) 162
Фельдман Д.М. 649
Фельдман Ш. 211
Фельзен Ю. 417, 681, 737, 914, 1014
Фельски Р. 1135
Фельтен Н.Е. 138
Фенелон Ф. 14, 149, 225, 813, 1021
«Диалоги древних и новых мертвых» (изд. 1712) 225
«Письмо г-ну Дасье о занятиях Французской академии» (1714) 1021
«Приключение Телемака» (1693–94) 14, 149, 813
Фенольо Б. 639
Феогнид 1228
Феодор Продром 125
«Роданфа и Досикл» (12 в.) 125
Феодор Студит 81
Феодор Тирон 508
Феодорит Киррский 1214
Феодосий Печерский 124, 268, 729, 823
«Поучения» (11 в.) 823
Феокрит 57, 101, 287, 288, 290, 544, 647, 694, 725, 726, 887, 1047, 1140, 1221, 1222, 1230
«Амарилис» (3 в. до н.э.) 887
«Крылья» (3 в. до н.э.) 1140
«Секира» (3 в. до н.э.) 1140
Феофан Прокопович см. Прокопович Ф.
Феофаст 376, 429
«О камнях» (4–3 вв. до н.э.) 429
«Характеры» (4–3 вв.э до н э.) 376
Феофилакт Симокатта 327
«История» (7 в.) 327
Фергюсон Ф. 565
Ферлингетти Л. 92
Феррара А.да 1157
Феррарская, герц. 93
Феррейра А. 383
«Бристу» (1553) 383
«Ревнивец» (1554–58) 383
Ферри Ж. (Леви) 1053
«Механик и другие истории» (1950) 1053
Ферсхофен В. 667
Феспид 586
Фет А.А. 29, 79, 187, 235, 253, 320, 520, 598, 604, 606, 666, 671, 678, 691, 693, 699, 732, 904, 925–927, 957, 971, 1045, 1046, 1184, 1189, 1228, 1251
«Вечерние огни» (1883–91, при участии В.С.Соловьёва) 1189
«Две липки» (1856) 29, 691
«К Сикстинской мадонне» (1864) 253
«Когда Божественный бежал людских речей...» (1874) 253
«Мир как воля и представление» (1881, пер. из А.Шопенгауэра) 1045
«На стоге сена ночью южной...» (1857) 520
«Серенада» (1840) 971
«Старые письма» (1859) 1184
«Я пришел к тебе с приветом...» (1843) 187
«Quasi una fantasia» (1889) 598
Фет Е.Ф. 822
Фетцер Дж. 598
Фиалковский К. 623
Фибих К. 458
«Бабья деревня» (1900) 458
«Сын своей матери» (1906) 458
Фигер В.Н. 524
«Запечатленный труд» (1921–92) 524
Фидлер К. 790
Фидлер Л. 565
«Физиолог» (2–3 вв.) 80, 81, 429, 712
Физули Х. 157, 1104
Филарет, митр. 20, 713
«Великий Акафист» (1855, пер. на рус. яз.) 20
Филарети А. 509
Филд Дж. 606
Филдинг Г. 15, 102, 149, 323, 383, 589, 637, 803, 812, 849, 851, 886, 890, 891, 963, 1206, 1237, 1247
«История приключения Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса» (1742) 102, 963
«История Тома Джонса, Найденыша» (1749) 149, 849, 851, 890, 963, 1206, 1237
Филемон 375, 1229
Филет 922
Филикая В. 57, 58, 745
«Тосканские стихи (1707, 1793) 58
Филимонов В.С. 514
Филимонов К. 137
Филип Ж. 182
Филипенко И.В. 929
Филипон Ш. 1141
Филипп, митр. 509
«Житие» (16–17 вв.) 509
Филипп Гревский 109, 178
Филипп Нерико см. Детуш
Филипп Танский 81
Филипп IV Красивый 65
Филиппо Э. де см. Де Филиппо Э.
Филиппов Б.А. (Филистинский) 909

Филиппов Т.И. 927
Филипс А. 726
«Пасторали» (1706) 726
Филипс Дж. 169
«Сидр» («Георгики») (1708) 169
Филипс Дж.Э. 549
«Механические мечты» (1984) 549
Филипченко И. 421, 821
Филлеборн С. 111
Филлипс Д.Г. 847
«Великий обманщик: признание современного Креза» (1903) 847
«Падение и взлет Сьюзен Ленокс» (1917) 847
«Потоп» (1905) 847
«Сливовое дерево» (1905) 847
«Цена» (1904) 847
Филлострат Афинский 142
«Жизнеописание Аполлония» (первая половина 3 в.) 142
Филон Александрийский 556
Филонов П.Н. 412, 683
Философов Д.В. 239, 460, 549, 550, 867, 912, 914, 928, 1057, 1186
Филофей 763
Финдейзен Н.Ф. 184
Финч Э. 1152
Фиоль Ш. 1027
Фирдоуси А. 199, 368
«Шахнаме» («Книга о царях», 994–1010) 199, 368
Фирсов-Шибаев В.А. 462
Фихте И.Г. 290, 707, 1170
Фичино М. 56, 744, 922
Фицджералд Ф.С. 96, 772, 865, 1091
«Великий Гэтсби» (1925) 772
«Рассказы века джаза» (1922) 96
Фиш З. 1113
«Конашевич в Белгороде» (1843) 1113
«Ночь Тараса» (1842) 1113
Фиш С. 872–874
«Литература в читателе: Аффективная стилистика» (1970) 872
«Пораженный грехом: Читатель в «Потерянном рае» (1967) 872
«Самопоглощаемые артефакты: Восприятие литературы семнадцатого века» (1972) 872
Фишарт И. 188, 494, 948
«Ойленшпигель» (1572) 188
Фишер Г.К. 384
«Матт и Джефф» (1908) 384
Фишер К. 331
Фищер Ф.Т. 978
Флёк В. 502
Флеминг П. 745
Флетчер Дж. 261, 511, 726, 1019, 1086
«Верная пастушка» (1609) 511, 726
Флетчер Ф. 1019
Флобер Г. 123, 149, 300, 319, 323, 425, 433, 436, 552, 568, 611, 612, 619, 644, 733, 773, 849, 851, 866, 890, 891, 1078, 1238, 1241, 1249
«Госпожа Бовари. Провинциальные нравы» (1857) 300, 773, 849, 890
«Искушение св. Антония» (1849, 1856, 1874) 866
«Саламбо» (1862) 300
Флор Лионский 508
Флора Ф. 174
«Герметическая поэзия» (1936) 174
Флоренс Вустерский 1170
Флоренский П.А. 61, 62, 120, 302, 556, 869, 884, 978, 1005, 1078, 1079, 1173, 1194
«Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда» (1909) 1194
«У водоразделов мысли» (1918–22) 302
Флориан Ж.П. 157
«Галатея» (1783) 157
Флюковский С. 348
Фо Д. 651
Фоке Дж. 698
Фоккем Д.В. 764–766
Фокс А. 303
Фокс Р. 332
Фоленго Т. (Мерлин Кокайо) 493, 494
«Макарония» (1517–21) 494
Фолкнер У. 15, 305, 500, 571, 619, 636, 639, 645, 651, 704, 772, 865, 891, 892, 984, 1091, 1098, 1177, 1192, 1238, 1240, 1241
«Авессалом, Авессалом!» (1936) 636
«Город» (1957) 1098
«Деревушка» (1940) 1098
«Особняк» (1959) 1098, 1241
«Святилище» (1931) 636
«Солдатская награда» (1926) 772
«Шум и ярость» (1929) 305, 1192
Фоллен Ж. 907
«Перечень» (1942) 907
Фоллоуз Дж. 34
Фолмелдер К. 641
Фолькельт И. 836, 978
Фольц Г. 804, 1128
Фома, инок 775
Фома Аквинский 58, 178, 345, 431, 1047
«Сумма теологии» (1276–73) 1047
«Сумма философии» («Сумма против язычников», 1259–64) 1047
Фома Кемпийский 431
Фома Челанский 178
«День гнева» («Dies irae», 13 в.) 178
Фомбер М. 906, 907
«Песни грот-марса» (1942) 907
Фоменко И.В. 1097, 1190
Фомин А.Г. 85
«Путеводитель по библиографии, биобиблиографии, историографии, хронологии и энциклопедии литературы. Систематический указатель... 1756–1932» (1934) 85
Фомин Е.И. 523
«Орфей» (1792) 523
Фон-Визин Д.И. см. Фонвизин Д.И.
Фонвизин Д.И. 16, 43, 91, 372, 381, 605, 813, 826, 827, 918, 924, 952, 953, 1092, 1145, 1234
«Басни нравоучительные» (1761, пер. из Л.Хольберга) 953
«Бригадир» (1769) 953
«Записки первого путешествия» (1777–78) 1234
«Лиса-казнодей» (1761) 953
«Недоросль» (1782) 43, 381, 827, 953, 1092
«Письма к Фалалею» (1772) 953
«Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» (1760-е) 953
«Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» (1789) 16
Фондаминский И.И. 416, 417
Фонон Ф. 627
Фонтане Т. 1101

Фонтанелла Дж. 505
Фонтаньер П. 1099
«Фигуры речи» (1821–30) 1099
Фонтен Ш. 448
«Против придворной подруги» (1512) 448
Фонтенель Б. 560, 562, 727, 1021
«Рассуждение об эклоге» (1688) 727
«Свободное рассуждение о древних и новых» (1688) 1021
Фор П. 99
Форд Дж. 185, 261
Фордун Дж. 328
«История Шотландии» (14 в.) 328
Формий 370, 373
Форстер Н. 663
«Гуманизм и Америка» (1930, ред.) 663
Форстер Э.М. 48, 95
«Комната с видом» (1908) 301
«Морис» (1971) 95
Фортинский С.П. 1222
«Фортунат» (1509) 635
Фосколо У. 66, 894
Фосс И.Г. 288, 419, 799, 918, 1014
«Луиза» (1784) 288
Фосслер К. 790, 792, 1257
Фостер Л.А. 86, 915, 1054
«Библиография русской зарубежной литературы 1918–1968» (1970) 86
«К вопросу о сюрреализме в русской литературе» (1973) 1054
Форш О.Д. 138, 237, 238, 313, 928, 995
«Сумасшедший корабль» (1933) 238
Фотий 1234
Фофанов К.М. 253, 320, 704, 928
Фохт В.Б. 1006
Фохт У.Р. 606, 863
Фра-Анжелико 800
Фрадкин И.М. 710, 773
Фраерман Р.И. 972
Фразетта Ф. 1164
Фрай Р. 95, 145, 146
Фрай Н. 560–562, 565, 527
«Анатомия критики» (1957) 562
Франк А. 233
«Дневник Анны Франк» (1942–44) 233
Франк Л. 191, 1224
«Человек добр» (1917) 1224
Франк С.Л. 367, 868, 1018
Франке Г. 623
Франклин Б. 838
Франклин Ю. 565
Франко Баамонде Ф. 346
Франко И.Я. 46
Франс А. 90, 302, 362, 433, 589, 651, 717, 729, 830, 891, 981, 1052, 1074, 1217
«Боги жаждут» (1912) 981
«Литературная жизнь» (1888–92) 302
«Остров пингвинов» (1908) 589, 1217
«Современная история» (1897–1901) 1074
Франсуа, дофин 448
Франциск Ассизский 178, 431, 555, 822
«Хвала Божьим тварям, или Песнь о солнце» (ок. 1225) 178, 431
Фреге Г. 767
Фредегар 327
Фрезер Дж. 100, 481, 560–565
«Золотая ветвь» (1890–1915) 562–564
Фрейд З. 60, 153, 156, 415, 481, 560, 563, 564, 567, 612, 616, 618, 830–834, 978, 1003, 1062, 1067, 1070, 1134, 1135, 1201, 1246
«Остроумие в его отношении к бессознательному» (1905) 1003
«Толкование сновидений» (1900) 831
«Поэт и фантазия» (1912) 1062
«Я и Оно» (1823) 567
Фрейданк 1216
Фрейденберг О.М. 100, 264, 265, 312, 313, 325, 533, 561, 722, 793, 860, 1050, 1230
«Миф и литература древности» (1978) 1230
«Происхождение греческой лирики» (1973) 533
Фрейлигарт Ф. 67, 121, 723, 1132
«Гамлет (1844, пер.) 121
«Из Испании» (1841) 723
Фрейре Хаймес Р. 572
Френсен Г. 457, 965
«Иёрн Уль» (1901) 457
Фридеманн К. 609
Фридлендер Г.М. 151, 778, 793, 863, 1177
Фридман Б.Д. 833
Фридман Н. 609
Фридерих В. 1023
«Основы сравнительного учения литературы о Данте Алигьери до Юджина О'Нила» (1954) 1023
Фридрих Вильгельм IV 1170
Фридрих I Барбаросса 224
Фридрих II Прусский 235
Фридрих II 989
Фридрих фон Хаузен 549
Фризий И. 85
«Всеобщая библиотека» (1574, 1583, с И.Зимлером) 85
Физман Л.Г. 203, 1229
Фриних 941
Фриче В.М. 153, 507, 605, 834, 1002
«Литературная энциклопедия» (1929–39, ред.) 1002
Фриш М. 240
«Дон Жуан, или Любовь к геометрии» (1953) 240
Фролов Д.В. 54
Фроман М.А. 282
Фромм Э. 831, 832, 1153
Фронтон 697
Фросколо У. 66
Фрост Р. 82, 984
Фруассар Ж. 328, 432, 517, 518, 729, 1171
«Любовный плен» (14 в.) 518
«Хроника» (14 в.) 328, 518
Фругони К.И. 157, 886
Фруд Р.Г. 690
«Литературное наследие» (1838) 690
Фрэзер Дж.С. 660
Фрэнк У. 499
Фрюауф И. 760
Фтабатэй Симэй 1265, 1266
Фудель С.И. 870
Фудзивара Кинто 1268–1270, 1274
«Девять ступеней искусства вака» (11 в.) 1269
«О новых антологиях» («Синэр дзуйно», 11 в.) 1268
Фудзивара Садаиэ 1269
«Вакатэй дзиссю» («Десять стилей японской песни», 13 в.) 1269
«Тэйка дзиттэй» («Десять стилей Тэйка», 13 в.) 1269
Фудзивара Сюндэй 1270

Фудзивата Тэйка 1270, 1274
«Фудоки» (8 в.) 1264
Фукидид 326
«История» (5 в. до н.э.) 326
Фуке Н. 376
Фуке Ф. 949
Фуко М. 211, 212, 219, 307, 508, 765, 767, 768, 770, 771, 798, 1042, 1133
Фуллер М. 831, 1092
«Гёте» (1840–41) 1092
Фуллер Т. 1166
«Благочестивая и нечестивая жизнь» (1642) 1166
Фуллер Х. 1197
Фульберт Шартрский 109
Фурманов Д.А. 79, 853
«Чапаев» (1923) 79
Фурниваль Р.де 81
«Бестиарий любви» (ок. 1250) 81
Фурье Ш. 1204
Фуст И. 554
Фучик Ю. 838, 871
Фуше М.П. 907
Фьерро М. 1115
Фюгер В. 609
Фюзелье Л. 129
Фюме С. 1007
Фюретьер А. 131, 803
«Всеобщий словарь» (1701) 131
Фюрнберг Л. 793
Фюшт М. 24

Хабаров Е. 1169
Хабермас Ю. 508, 1153, 1154
Хаггард Г.Р. 642, 643, 806, 841
Хагедорн Ф. 886
Хадсон Ф. 225
Хаев Е.С. 290
Хаиндрова Л. 1207, 1208
Хайд Д. 351
«Любовные песни Коннаута» (1893) 351
«Религиозные песни Коннаута» (1906) 351
Хайдеггер М. 173, 174, 212, 305, 306, 482, 528, 646, 765, 767, 1137, 1138
«Бытие и время» (1927) 173, 1138
«Деревянные башмаки» (1957) 646
«Происхождение художественного произведения» (1935) 482
Хайдер К. 161
Хайдзик Б. 443
Хаймес Фрейре Р. 572
Хайнлайн Р. 623
Хайсенбюттель Х. 191, 349
«Конец Д'Аламбера» (1970) 349
Хаксли О. 571, 586, 772, 1192
«Желтый Кром» (1921) 772
«Контрапункт» (1928) 586
«Славный новый мир» (1932) 1192
Халанский М.Г. 329, 543
Халафов К. 737
Хализев В.Е. 59, 220, 248, 306, 386, 524, 750, 863, 862, 1047, 1049, 1073, 1090
«Теория литературы» (1999) 59, 1049
ал-Халиль 50–52
«Китаб ал-'аруд» («Книга об 'аруде», 1 в.) 50, 51
Халл Т. 1197
Халлек Ф. 647
Хаммаршельд Л. 1151
Хамраев М. 1038
«Хан-Харангуя» 582
Хансен-Лёве А. 218
Хант У.Х. 800, 801
Ханчин-хамбо Джамьянгарава 584
«Мелодичная песнь Эсруа» (19 в.) 584
Ханыс В. 1193
Ханютин Ю. 625
Харджиев Н.И. 1160
Харди К. 303
Харитон Б.И. 238
Харитонова В.И. 273
Хармс Д. 10, 13, 29, 683, 684, 1056
«Елизавета Бам» (1927) 684, 1056
Харрис Д. 636
Харрис М. 225
Харрис Ф. 1245
«Моя жизнь и любовь» (1923–27) 1245
Харрисон Дж. 563
Харсдёрфер Г.Ф. 164, 727, 732, 845
«Женские разговорные игры» (1641–49) 845
«Немецкий секретарь» (1656) 164
Харт Х. 995
Харт Я. 995
Хартли Л.П. 186
«Путешествующий гроб» (1948) 186
Хартман Дж. 211
«Деконструкция и критика» (1979, с Х.Блумом, Ж.Дерридой, П.де Манном, Дж.Х.Миллером) 211
Хартманн М. 573
«Рифмованная хроника монаха Маврикия» (1849) 573
«Чаша и меч» (1845) 573
Хартман П. 1043
Хартфилд Дж. (Херцфель Г.де) 195
«Десять лет спустя: Отцы и дети» (1924) 195
Харциев В.И. 790, 836
Харченко В.К. 533, 1100
Хассан И. 569, 724, 764, 765
Хатчесон Ф. 127
Хаузер А. 501, 502
«Маньеризм. Кризис Возрождения и основы современного искусства» (1964) 502
Хауреги Х.де 183, 390
«Лекарство против поэтической чумы «Одиночеств» (изд. 1624) 183
Хаусман Л. 1235
«Любовные письма англичанки» (1900) 1235
Хаусманн Р. 193, 195
«Дух нашего времени / Механистическая голова» (1919–20) 195
«Синтетический кинотеатр живописи» (1918) 195
Хафиз 157, 230
«Хвала шести туменов монголов» (после 14 в.) 581
Хвостов А.С. 80
Хвостов Д.И. 80, 163, 187, 924
«Записки о словесности» (1829) 163
Хвостов Н.Б. 905
«Под осень. Стихотворения» (1905) 905
Хеглунд Р. 21
Хейвуд Дж. 377
«Четыре П.» (1569) 377
Хейвуд Т. 261
Хёйгенс К. 521

Хейден Р. 1198
Хейденстам К.Г.В. фон 650
Хейзе П. 602, 650, 1101
Хёйзинга Й. 132, 285–287, 428, 1027, 1090
Хейли Ал. 84
«Корни» (1997) 84
Хейли Ар. 84
«Аэропорт» (1968) 84
Хейм Г. 25
Хейман Л. 766
Хейнике К. 1216
Хейт А. 92
«Анна Ахматова: Поэтическое странствие» (1991) 92
Хек Т. 745
«Красивый цветочный луг» (1601) 745
Хелдт Б. 161
Хеллер Дж. 84, 130, 1199
«Время истекает» (1994) 84
«Поправка-22» (1961) 130
«Что-то случилось» (1974) 84
Хёллерер В. 349
Хёлти Л.К.Г. 361, 918, 1014
«Элегии на сельском кладбище» (1770-е) 361
Хемингуэй Э. 83, 84, 92, 130, 300, 447, 499, 532, 569, 590, 645, 646, 651, 704, 708, 717, 753, 755, 772, 773, 850, 865, 871, 891, 982, 984, 1091, 1192, 1241
«За рекой в тени деревьев» (1950) 83
«Зеленые холмы Африки» (1935) 708
«И восходит солнце» (1926) 772, 982
«Иметь и не иметь» (1937) 1241
«Острова в океане» (1970) 84
«Писатель и война» (1937) 447, 499
«По ком звонит колокол» (1940) 83, 532, 773, 1192
«Правда при свете дня» (1999) 84
«Прощай, оружие!» (1929) 532, 772, 773
«Смерть после полудня» (1932) 708
«Старик и море» (1952) 717, 753, 865
Хемницер И.И. 74, 739, 924, 952
«Переложение псалма Ломоносова» (1770-е — 80-е) 739
«Сатира к самому себе» (1770-е — 80-е) 952
«Сатира на поклоны» (1770-е — 80-е) 952
«Сатира I. На худых судей» (1770-е — 80-е) 952
«Сатира II. На худое состояние службы...» (1770-е — 80-е) 952
Хендерсон С. 1197
Хенди У. 96
Хенкель К. 995
Хендри Дж.Ф. 660
«Белый всадник: Проза и поэзия Нового Апокалипсиса» (1941, с Г.Трисом) 660
«Корона и серп» (1945, с Г.Трисом) 660
«Новый Апокалипсис: Критика, стихи и рассказы» (1940, сост.) 660
Хенрисон Р. 1216
«Завещание Крессиды» (опубл. 1593) 1216
Херасков М.М. 124, 253, 382, 513, 541, 728, 742, 782, 798, 813, 923, 952
«Безбожник» (1761) 382
«Венецианская монахиня» (1758) 382
«Гонимые» (1775) 382
«Друг несчастных» (1774) 382, 541
«Коль славен наш Господь в Сионе» (1797) 253
«Россияда» (1779) 124, 782
Херберт Ф. 623
Хербургер Г. 349
Хервей Г. 1246
«Птицы в клетке» (1940) 1246
Хёрд Р. 1122
«Письма о рыцарстве и средневековых романах» (1762) 1122
Херси Дж. 83, 130
«Колокол для Адано» (1944) 83, 130
Херцфельде, бр. 195
Хикмет Н. 362, 439, 819
ал-Хилли Сафи ад-дин 52
Хильдеберт Турский 431
Хименес Х.Р. 651
Хини С. 651
Хирш Э.Д. 172–174
«Достоверность интерпретации» (1967) 172
«Три измерения герменевтики» (1972) 172
«Цели интерпретации» (1976) 172
Хирьяков А.М. 460, 1017
Хирьякова-Вебер Е.С. (Андрей Пуганов) 239
Хит С. 211
Хитомаро 1266
Хитци Г.И. 958
Хишигбат 584
Хлебников В.В. 99, 277, 278, 442, 444, 471, 502, 564, 688, 722, 735, 756, 819, 928, 1009, 1074, 1157–1159, 1225, 1261
«Буква как таковая» (1913, с А.Кручёных) 277, 1009
«Воззвание Председателей Земного Шара» (1917) 1159
«Декларация слова как такового» (1913, с Е.Гуро, А.Кручёных) 277, 1159
«Зангези» (1922) 819
«Зверинец» (1909) 1159
«Змей поезда» (1910) 1074
«И и Э» (1911–12) 1159
«Изборник стихов. 1907–14» (1915) 1159
«Маркиза Дэзэс» (1910) 1159
«Наша основа» (1920) 277
«Новые пути слова» (1913, с Е.Гуро, А.Кручёных) 1159
«Ряв!» сб. (1914) 1159
«Слово как таковое» (1913, с А.Кручёных) 278, 502, 1158
«Устрюг Разина» (1921–22) 735
«Учитель и ученик» (1912) 277
Хлодовский Р.И. 503
Хмелевская О.Н. 882
«Робинзон в русском лесу» (1881) 882
Хмелевский П. 112
Хмелевская И. 222
Хмельницкий Б. 250
Хмельницкий Н.И. 129
«Бабушкины попугаи» (1819) 129
«Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра» (1821) 129
Хобсбаум Ф. 190
«Антология поэтов Группы» (1963, с Э.Люси-Смитом, сост.) 190
Ховин В. 884
Ховинхеймо П.К. 956
Ходасевич В.Ф. 76, 92, 152, 208, 236–238, 282, 348, 367, 410, 553, 571, 591, 646, 681, 688, 691, 718, 719, 737, 738, 836, 838, 870, 910–912, 914–916, 968, 969, 980, 984, 985, 1017, 1054, 1089, 1097, 1150, 1187, 1189, 1196, 1245
«Берлинское» (1922) 1054
«Державин» (1931) 92
«Жизнь Василия Травникова» (1936) 553
«Летучие листы: По поводу «Перекрестка» (1930) 1196

«Некрополь: Воспоминания» (1939) 208, 916, 985
«Ниже нуля» (1936) 738
«Об Анненском» (1921) 1089
«Пэон и цезура» (1916) 1245
«Символизм» (1928) 985
«Сквозь дикий грохот катастроф...» (1926–27) 980
Ходжсон Р. 167
«Хождение Богородицы по мукам» 1192
«Хожение Даниила, Русскыя земли игумена » (12 в.) 45, 840, 1168
«Хожение Игнатия Смольнянина в Царьград» (14–15 в.) 1168
Хокинс С. 445
Холин И. 389, 395, 547
Холиншед Р. 328, 1171, 1172
«Хроники Англии и Шотландии» (1577) 1171
Холкрофт Т. 586
«Таинственная история» (1802) 586
Холл Г. 328
Холл Дж., епископ 1166
«Добродетельные и порочные характеры» (1606) 1166
Холл Э. 1171
Холланд Н. 74, 75
«Динамика литературного отклика» (1968) 74
«Пять читательских прочтений» (1975) 74
«Стихотворения в субъектах» (1973) 74
Холлоувей Дж. 199, 200
Холмс О. 127 611, 1091
«Самодержец утреннего застолья» (1858) 277
«Урания» (1846) 611
Холодовский Н.А. 905
«Фауст» (1917, пер. из И.В.Гёте) 905
Холройд М. 95
Холуэллс У.Д. 834
Холшевников В. 1038
Хольберг Л. 74, 383, 384, 841, 951, 953, 1162
«Басни нравоучительные» (1761, рус. пер.) 953
«Дон Ранудо де Колибрадос» (1723) 384
«Жан де Франс» (1722) 383
«11-е июня» (1723) 383
«Подземное странствие Нильса Клима» (1741) 841
«Якоб фон Тобие» (1723) 383
Хольц А. 299, 618, 995
«Папа Гамлет» (1889, с И.Шлафом) 299
«Семья Зелик» (1890, с И.Шлафом) 618
Хомицкий В.В. (Вячеславский) 460
Хомэй Ивано 1272
Хомяков А.С. 253, 415, 678, 830, 925, 926, 998, 999, 1005
«Воскресение Лазаря» (1852) 253
Хон У. 935
«Видение о необходимости суда, написанное слюнтяем» (1822) 935
Хопкинс Дж.М. 343, 532, 808
Хорезми 368
«Книга любви» (14 в.) 368
Хоренаци Мовсес 327
«История Армении» (5–6 вв.) 327
Хоркхаймер М. 770, 1153, 1154
«Традиционная и критическая теория» (1937) 1153
Хорле А. 196
Хоружий С.С. 775, 1005, 1006
Хоу Э.У. 1156
«История провинциального города» (1883) 1156
Хоукс Дж. 1199, 1200
Хоуэллс У.Д. 1091
Хофт П.К. 521
Хоффман Ч.Ф. 647
Хох Х. 195
Хохлов Г. 995
Хоцвалд Э.К. 1085
«Картина» (1821) 1085
«Маяк» (1821) 1085
Храбан (Рабан) Мавр 178, 430
Хрисанф см. Зак Л.
Христиани Е. 418
«Христианский лапидарий» (13 в.) 429
Христина, королева 56
«Хроника Японии» («Нихон Сёки») 1264
«Хронографическая Александрия» см. «Александрия»
Хротсвита Гандерсгеймская 136, 224, 430
«Деяния Оттона» (965–68) 224
Хрущев Н.С. 909, 1213
Хуан де ла Крус 520
Худяков И.А. 993
Хульчи-Сандаг 583
«Слово о хороших и плохих писцах» (1850-е) 583
«Слово тающего снега» (1850-е) 583
Хупер Дж. 864
Хух Р. 641, 643
«Распространение и упадок романтизма» (1902) 641
«Расцвет романтизма» (1899) 641
«Фра Челесте» (1899) 641
Хухель П. 490
Хухуни Г.Т. 737
Хьен Ф.М. 313
Хьюз А. 801
Хьюз Л. 96, 626, 1019
«Усталые блюзы» (1926) 96
Хьюз Т. 200, 784
Хьюм Т.Э. 145, 292, 293, 637, 638, 652, 654–656, 682, 984, 985, 1161
«Размышления» (опубл. 1924) 293, 985
«Романтизм и классицизм» (1913) 985
«Хэйке-моногатари» («Повесть о доме Тайра», 13 в.) 1264
Хюльзенбек Р. 194
Хэзлитт У. 369, 897, 898
«Дух эпохи» (1825) 897
«О поэзии в целом» (1818) 898
Хэллем А. 48
Хэмилтон К. 146
Хэммет Д. 516
Хэндзё 1267
Хюбенер Э. 885
Хюзер Ф. 241
Хюльзенбек Р. 194, 195

Цахариэ Ю.Ф.В. 98
«Забияка» (1744) 98
«Царь Максимильян» (18 в.) 845
Цвайг А. 423
Цвейг С. 91, 235, 362, 499, 641, 857
«Борьба с демоном» (1925) 641
Цвелев В. 391
Цветаева А.И. 928
Цветаева М.И. 92, 122, 152, 241, 253, 301, 348, 459, 591, 638, 648, 650, 681, 737, 755, 838, 862, 910, 928, 982, 985, 1006, 1112, 1206, 1235, 1260
«Ариадна» (1924) 122

«Моим стихам, написанным так рано...» (1913) 1206
«Дон Жуан» (1917) 241
«По холмам — круглым и смуглым...» (1921) 1260
«Тоска по Родине!.. Давно...» (1934) 755
«Федра» (1927) 122
Цветков П. 179
Цезарь Гай Юлий 19, 33, 276, 326, 524, 543, 840, 1210
«Записки о Галльской войне» (58–52 до н.э.) 276, 524, 840
Цезен Ф.фон 72, 727
«Адриатическая Роземунда» (1645) 727
«Ассенат» (1670) 72
Цейтлин А.Г. 495, 621, 1142
Целан П. 191
Цельтис К. 285, 431
«Игры Дианы» (1501) 285
Ценинингер 187
«Vocabularius theutonicus» (1482) 187
Церепов А. 909
Церетели Т.С. 184
Церклер Т.фон 188
«Заморский гость» (1215–16) 188
Цертелев Д.Н. 904
«Стихотворения. 1883–91» (1893) 904
Цертелев Н.А. 139, 250
«Опыт собрания старинных малороссийских песен» (1819) 250
Цетлин М.О. 1006
Цех П. 241
Цивьян Т. 22
Цизарц Г. 258
«Поэзия немецкого барокко» (1924) 258
Цилевич Л.М. 1050
Цинцендорф Н.Л.фон 799
Цисен Ф.фон 749
Цицерон 62, 302, 362, 385, 647, 697, 717, 741, 788, 837, 877, 1047, 1048, 1227, 1234
«Парадоксы стоиков» (43 до н.э.) 717
«Письма к друзьям» (1 в. до н.э.) 62
«Филиппики» (44–43 до н.э.) 302
Цубоути Сёё 1265, 1266
Цур Линде О. 1166
Цураюки 1264, 1267–1269
«Тосаникки» (10 в.) 1264
Цурганова Е.А. 76, 174, 571, 657, 875, 1139, 1161
Цыбенко Е.З. 112, 743
Цыпкин-Дедушка Н.В. 463
Цэрэнсодном Д. 585

Чаадаев П.Я. 275, 715, 925, 926, 1234, 1245
«Философические письма» (1829–31, опубл. первое письмо 1836) 715, 1234
Чавчанизде Д.Л. 902
Чагин А.И. 915, 1056, 1151
Чайковский М. 1113
«Вернигора» (1838) 1113
«Гетман Украины» (1841) 1113
«Казацкие повести» (1837) 1113
«Украинки» (1841) 1113
Чайковский П.И. 679, 728, 928
Чайлд Л.М. 647
Чаликова В.А. 39, 1118
Чандлер Р. 516
Чаннинг У.Э. 1092
Чапаев В.И. 79
Чапек К. 247, 623–625, 1218
«Белая болезнь» (1937) 624
«Война с саламандрами» (1936) 1218
«R.U.R.» (1920) 624
Чаплин Ч.С. 249, 377, 650
Чапмен Дж. 383, 1083
«Все в дураках» (1605) 383
«Отмщение Бюсси д'Амбуа» (1607) 1083
Чапский Ю. 239, 460
Чапыгин А.П. 928
Чаренец Э. 439
Чарская Л.А. 276
«Записки институтки» (1902) 276
Чарторыйский А.Е. 114
Чаттертон Т. 351, 686, 799
«Стихотворения, предположительно написанные в Бристоле в 15 веке Томасом Роули и другими» (1777) 351
Чахар-гэбши Лувсанчултим 584
Чацкий Л. (Страховский) 117
Чачиков А. 1009
Чаянов А.В. 1118
«Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) 1118
Чебышев А.А. 382
Чейз Дж.Х. 222
Чейз Р. 560, 565
Чекки Э. 675
Челищев А.С. 54
Челлини Б. 189, 890
«Жизнь Бенвенуто Челлини» (1558–65) 189
«Человечество» (1465–70) 587
Челышев Е.П. 915
Чельгрен Ю.Х. 144
«Новое Сотворение мира, или Воображение» (1790) 144
Чемберс Э. 563
«Средневековая сцена» (1903) 563
Червинская Л.Д. 681, 718, 719, 737
Чередникова М.Н. 1040, 1041
Черемисина-Еникополова Н.В. 311
Черемський К. 250
Черепахов М.С. 838, 871
Черепнин Л.В. 712
Черкасский В.А. 927
Чернавина Р. 686
Чернец Л.В. 265, 853, 1296
Чернихов Я. 444
Черниченко Л.Л 1200
Черноиваненко Е.М. 471
Чернопятов В.И. 631
«Русский некрополь за границей» (1908–13) 631
Черный С. 459, 679, 680, 910, 954, 955, 1016, 1132, 1254
«Наблюдения интуриста» (1931) 955, 1097
«Трагический трилистник» (1924) 1097
Чернышевский Н.Г. 35, 275, 319, 333, 480, 500, 534, 605, 606, 616, 700, 778, 835, 849, 861, 927, 1206, 1097, 1211, 1250, 1252
«Не начало ли перемены? Рассказы Н.В.Успенского» (1861) 1211
«Очерки гоголевского периода русской литературы» (1855–56) 480, 500, 1250
«Что делать?» (1863) 849, 1206
«Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) 500, 1252
Чернышова Т. 625, 1164

Чернявский Н. 1009
Черняк Е.Б. 409
Черторицкая Т.В. 747, 763, 775, 822, 1077
Черубина де Габриак 512, 553, 554
Черчилль У., сэр 651, 698
Черчилль У. 847
«Далекая страна» (1915) 847
«Содержимое чаши» (1912) 847
Чеснокова Т.Г. 728
Честертон Г.К. 222, 303, 304, 343, 632, 633, 1162, 1247
«Защита нелепицы» (1901) 633
Честерфильд Ф.Д. 850, 886, 1234
«Письма к сыну» (1774) 850, 1234
«Четверостишия о том, что следует принять, а что — отринуть» 583
Чехов А.П. 23, 36, 43, 129, 156, 179, 201, 229, 243–245, 247, 254, 255, 300, 301, 309, 336, 338, 372, 387, 388, 393, 436, 451, 548, 552, 561, 586, 679, 709, 740, 751, 755, 780, 789, 796, 797, 810, 811, 815, 828, 836, 841, 850, 857, 870, 888, 904–906, 914, 953, 1018, 1048, 1086, 1117, 1174, 1176, 1178–1180, 1199, 1240, 1241, 1254, 1257
«Архиерей» (1902) 857
«В сумерках» (1887) 904
«Вишневый сад» (1904) 201, 372, 436, 850, 1086, 1117, 1179, 1254
«Душечка» (1899) 857
«Иванов» (1887) 36
«Из Сибири» (1890) 709
«Ионыч» (1898) 857
«Лошадиная фамилия» (1885) 43
«Медведь» (1888) 129
«О вреде табака» (1886) 129, 586
«Остров Сахалин» (1893–94) 709, 841
«Попрыгунья» (1892) 336
«Предложение» (1888) 129
«Свадьба» (1890) 129, 338
«Степь» (1888) 451, 1174
«Студент» (1894) 254, 751
«Три сестры» (1901) 244, 888
«Чайка» (1896) 372, 888, 906, 1117
«Человек в футляре» (1898) 857
«Юбилей (1892) 129
Чехов М.П. 905
«Очерки и рассказы» (1904) 905
Чехонин М. 419
«Стихи» (1946) 419
Чешихин-Ветринский В.Е. 1062
Чжан Цянь 840
Чивер Дж. 82, 548
Чижевский Д.И. 467, 676, 1070
«Словарь личных имен у Достоевского. Ч. 1. Произведения художественные» (1933, с А.Л.Бемом, С.Завадским, Р.В.Плетневым) 676
Чижов В. 467
Чиккарини М. 1132
Чиконьини Я. 176, 387
«Сила судьбы» (1577) 176, 378
Чингис-хан 581, 583
Чиннов И.В. 718, 914
Чинтио Дж.Дж. 364, 726, 1086
«Эгле» (1545) 726
Чириков Е.Н. 78, 648, 913, 914, 1018, 1097
«Мой роман: записки беженца» (1926) 78
Чиркин Н. 524
Чиро ди Перс 506
Чистов К.В. 433, 434, 810
Чичерин А.В. 892, 1238
Чичерин А.Н. 278, 391
«Знаем (Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов)» (1923, с И.Л.Сельвинским и К.Л.Зелинским) 391
Чичерин Б.Н. 275, 276, 927
Чичерин Н.И. 237
Чичеров В.И. 107, 676
Чойджи-Одсэр 581
Чоконаи-Витез М. 314
«Война мышей и лягушек» (1791) 314
Чосер Дж. 224, 263, 284, 368, 409, 674, 713, 745, 783, 834, 975, 1166, 1189, 1216, 1245
«Жалоба Венеры» (14 в.) 263
«Жалоба Марса» (14 в.) 263
«Жалоба Чосера своему кошельку» (14 в.) 263
«Кентерберийские рассказы» (1380-е) 284, 409, 674, 1166, 1189, 1245
«Книга герцогини» (1369) 368
«Легенды о славных женщинах» (ок. 1387) 713
«Птичий парламент» (1380-е) 409
«Троил и Хризеида» (1380-е) 409, 713, 1216
Чубинов Д.И. 903
Чуваков В.Н. 631
«Незабытые могилы. Российское зарубежье: Некрополи» (1917–97, сост.) 631
Чудаков А.П. 674, 798, 1177
Чудакова М.О. 92, 593, 1066, 1090
«Жизнеописание Михаила Булгакова» (1988) 92
Чуевский В.М. 184
«Гори, гори, моя звезда...» (1930-е) 184
Чужак Н.Ф. 444, 445, 860, 1159
Чуковская Л.К. 865, 1078
Чуковский К.И. 224, 237–239, 282, 459, 737, 746, 805, 964, 1124, 1170, 1212
«О Маяковском» (1919) 237
Чуковский Н.К. 281, 282, 705, 1186
«Литературные воспоминания» (1989) 705, 1186
Чулков Г.И. 238, 591, 1097
Чулков М.Д. 48, 754, 952
«И то, и сё» (1769) 952
«Пересмешник, или Славенские сказки» (1766–89) 48, 754
«Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» (1770) 312, 754
Чумандрин М. 854
Чурилин Т.В. 1055
Чхве Чхи вон 397
Чхеидзе К.А. 1017
Чэпмен Дж. 261
Чэтмен С. 610, 816
Чюмина О.Н. 905
«Божественная комедия» (1905, пер. из Данте) 905
«Осенние вихри» (1908) 905
«Потерянный» и «Возвращенный рай» (пер. 1901 из Дж.Милтона) 905
«Северо-Торелли» (пер. 1909 из Ф.Коппе) 905
«Стихотворения» (1895) 905
«Эринии» (2908, пер. из Леконта де Лиля) 905
Чюрлёнис М.К. 819

Шабалин И.А. 290
Шаванн П.де 640
Шагал М. 1010

Шагинян М.С. 222, 237, 416, 709, 877, 1013
«Месс-Менд» (1924–25) 222
Шад К. 194
Шадуэлл Т. 783
Шайдт К. 188
«О грубых нравах» (1551) 188
Шайкевич Г. 1009
Шайтанов И.О. 170, 733
Шак А.Ф. 602
Шаламов В.Т. 1013
Шалю Р. 1127
Шаляпин Ф.И. 418, 1168
Шамберг М. 194
Шамбинаго С.К. 330
Шамбре Ф.де 501
Шамиссо А.фон 742, 949, 958, 1170
«Необычная история Петера Шлемиля» (1814) 958
Шамсон А. 761
«Башня Постоянства» (1970) 761
«Надо лучше жить» (опубл. 1984) 761
«Наследства» (1932) 761
«Преступление справедливых» (1928) 761
«Цифра наших дней»(1954) 761
Шамфор Н.С.Р. 587
«Максимы и мысли» Характеры и анекдоты» (1795) 587
«Шансонье короля» (13 в.) 1209
Шантрох Т. 1193
Шанфлёри 497, 859
«Реализм» (1857) 497, 859
Шанц М. 942
Шапель К.Э.Л. 434
Шапир М.И. 203, 475, 593, 1246, 1263
«М.М.Кенигсберг и его феноменология стиха» (1994) 593
Шаплен Ж. 365, 496, 812, 1020, 1094, 1095, 1165
«Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» (1637) 496
«Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений» (1630) 1094
Шаплен Ф. 355
Шапорин Ю.А. 327
Шапошникова О.В. 190
Шара Р. 1051
«Отставить работы» (1930, с А.Бретоном и П.Элюаром) 1051
Шарапов С.Ф. 1118
«Через полвека» (1902) 1118
Шарден Т.де 616
Шарп У. 162
«Трактат о гении» (1755) 162
Шарпантье Ф. 519, 1020
Шартье А. 368, 517, 518
«Безжалостная красавица» (1424) 518
«Книга о четырех дамах» (1416) 368, 518
«О придворной жизни» (ок. 1430) 518
Шаршун С.И. 159, 196, 417, 681, 711, 1017, 1196
«Шастра о мальчике-сироте» (13 в.) 581
Шаталов С.Е. 1024
Шатлен Ж. 115
Шатобриан Ф.Р.де 93, 276, 320, 334, 551, 552, 594, 703, 732, 825, 891, 894, 895, 897, 900, 901, 909, 918
«Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне» (1801) 93, 551, 594, 894, 897
«Замогильные записки» (1848–50) 276, 320, 552
«Опыт о революциях древних и современных» (1797) 551
Шатров М.Ф. 248, 1013, 1189
«Синие кони на красной траве. Революционный этюд» (1978) 248, 1189
«Тридцатое августа, или Большевики» (1968) 1189
«Шестое июля» (1962) 248, 1189
Шахматов А.А. 440, 441, 592, 1064
«Шахнаме» (9–11 вв.) 14
Шахов А.А. 425
«Гёте и его время. Лекции по немецкой литературе XVIII в.» (1891) 425
Шаховская З.А. 681, 914
Шаховской (Иоанн, архиеписк.) 254
Шаховской А.А. 55, 80, 129, 721, 924
«Казак-стихотворец» (1814) 129
«Крестьяне, или Встреча незваных мест» (1814) 129
«Ломоносов, или Рекут-стихотворец» (1814) 129
«Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815) 55
Шаховской Д.М. 915
«Патмос» (1966) 254
Шацкий Е. 1090
Шваб Г. 1211
Швабе И.И. 97, 98
«Швабское зерцало» (ок. 1270) 284
Шварц В. 566
Шварц Е.Л. 33, 247, 459, 954, 1124
Шварц М. 74
Шварцкопф Г. 575
Швейцер А. 499, 616
Швинд М. 87
Швиттерс К. 193, 195, 196, 1216
«И-Картина» (1919) 196
«Разъятые силы» (1920) 195
«Святая скорбь» (1920) 195
«Составная поэма-картина» (1922) 196
Швоб М. 206, 1124
Шебалин И.А. 289
Шевченко Т.Г. 250, 830, 925
Шевырёв С.П. 49, 332, 333, 479, 678, 903, 925–927
«История поэзии» (1835) 49, 332
«История русской словесности, преимущественно древней» (1846) 332, 479
«Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (1836) 332
Шеербарт П. 601
«Мюнхгаузен и Кларисса» (1906) 601
Шейдт К. 948
Шейн П.В. 223, 675
Шексли Р. 623
Шекспир У. 21, 23, 33, 38, 63, 69, 79, 86, 94, 105, 118, 121, 122, 135, 142, 145, 150, 155, 156, 164, 199, 201, 224, 229, 243, 246, 248, 258, 261, 271, 298, 302, 304, 305, 312, 322–324, 326, 328, 331, 332, 338, 343, 363, 371, 372, 367, 377, 380, 381, 383, 384–386, 396, 409, 413, 419, 423, 428, 464, 478, 494, 497, 506, 511, 523, 530, 553, 558, 563, 589, 598, 603, 644, 682, 686, 717, 726, 729, 731, 745, 759, 785, 800, 823, 830, 831, 834, 858, 859, 875, 887, 888, 898, 904, 905, 980, 1001, 1023, 1081–1083, 1087, 1094, 1095, 1115, 1165, 1172, 1192, 1210, 1217, 1231, 1245, 1253
«Антоний и Клеопатра» (1607) 904
«Бесплодные усилия любви» (1594) 380, 726, 1115, 1217
«Буря» (1612) 589, 729, 1192
«Венецианский купец» (1596) 142
«Виндзорские насмешницы» (1601) 338, 377, 1210, 1253

«Гамлет» (1601) 38, 118, 121, 122, 224, 243, 298, 332, 530, 563, 644, 682, 785, 830, 831, 887, 888, 980, 1083, 1094, 1231
«Генрих IV» (1597–98) 338, 1172, 1210, 1217, 1253
«Генрих V» (1598) 1172
«Генрих VIII» (1613) 1172
«Два веронца» (1594) 726, 1217
«Двенадцатая ночь» (1600) 312
«Ее глаза на звезды не похожи...» (1609) 745
«Как вам это понравится» (1599) 726
«Комедия ошибок» (1592) 1217
«Король Лир» (1605) 122, 759
«Макбет» (1606) 121, 122, 904, 1087, 1192
«Много шума из ничего» (1598) 377, 380, 494
«Обесчещенная Лукреция» (1594) 409
«Отелло» (1604) 122, 271, 598, 717, 888, 1083
«Перикл» (1609) 367
«Ричард II» (1595) 904, 1172
«Ричард III» (1593) 1172
«Ромео и Джульетта» (1595) 271, 343, 413, 731, 1245
«Сон в летнюю ночь» (1596) 305
«Тимон Афинский» (1608) 145
«Тит Андроник» (1594) 1083
«Эдуард III» (1596) 905
«Юлий Цезарь» (1599) 33
Шеландр Ж.де 1085
«Тир и Сидон» (1628) 1085
Шелгунов Н.В. 778, 859
Шелер М. 1137, 1183
Шелли М. 185, 623, 624, 899
«Последний человек» (1826) 899
«Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) 185, 623, 624
Шелли П.Б. 144, 179, 247, 281, 369, 497, 564, 589, 645, 660, 726, 800, 831, 895, 900, 901, 935, 1084, 1193
«Защита поэзии» (1822) 144, 281, 497
«Ченчи» (1819) 1084
«Эдип-тиран» (1820) 935
«Эллада» (1821) 900
«Una Favola» (1820–22) 901
Шеллинг Ф.В.Й. 46, 49, 164, 290, 291, 385, 450, 479, 560, 562, 563, 565, 603, 614, 662, 678, 699, 882, 884, 897, 927, 977, 999, 1088, 1093, 1181, 1241
«Ночные бдения» (1804, под псевд. Бонавентура) 291
«О мировой душе» (1797) 897
«Философия искусства» (1807) 164, 1241
«Философские исследования о сущности человеческой свободы» (1801–06) 662
Шёнберг А. 208
Шенгели Г.А. 152, 388, 416, 733, 1145
Шендоле Ш.Ж.Л.де 165, 362
«Гробница юного пахаря» (1790–1800-е) 362
«Дневник» (1833) 165
Шенневьер Ж. 9
Шенрок В.И. 904
«Сочинения Н.В.Гоголя» (1867, с Н.С.Тихонравовым) 904
Шенье А.П. 1152, 1228, 1263
Шервинский С.В. 40, 210
Шервуд Р. 83
«Рузвельт и Гопкинс» (1948) 83
Шергин Б.В. 459
Шереметевский В.В. 631
«Русский провинциальный некрополь» (1914) 631
Шеренберг К.Ф. 1101
Шерер В. 256, 324, 331, 424, 480, 1069
«История немецкой литературы» (1880–88) 331, 424
«Поэтика» (1888) 988
Шеридан Р.Б. 69, 277, 381, 383, 494, 514, 698
«Дуэнья» (1775) 69
«Соперники» (1775) 494
«Школа злословия» (1777) 381, 383
«Шериданиана» (1826) 277
Шерли Дж. 261
Шершеневич В.Г. 152, 294, 296, 347, 348, 416, 591, 928, 1157, 1158, 1225, 1227
«2x2=5: Листы имажиниста» (1920) 294
«Зеленая улица» (1916) 294
«Лошадь как лошадь» (1920) 294
«Манифесты итальянского футуризма» (1914, пер.) 1157
«Принцип примитивного имажинизма» (1918) 294
«Экстравагантные флаконы» (1913) 1227
Шестаков В.П. 27, 127, 189, 342, 545
Шестаков Д.П. 856
Шесталов Ю. 819
«Языческая поэма» (1971) 819
Шестов Л. 77, 138, 139, 759, 996, 1247
Шефер И.А. 466
Шефер О. 490
Шёфер Э. 242
Шефтсбери А.Э.К. 127, 143, 199, 385, 824, 962, 963
«Характеристики людей, нравов, мнений, эпох» (1711) 143
Шеффель Я. 602
Шешуков С.И. 484, 577, 692, 855
Шидфар Б.Я. 54
Шикин В.Н. 386
Шилейко В.К. 99
Шиллер Ф. 46, 47, 69, 79, 103, 104, 112, 113, 148, 150, 178, 180, 181, 204, 224, 232, 244, 263, 285, 288, 310, 318, 323, 328, 331, 341, 342, 364, 366, 385, 420, 468, 496, 506, 523, 528, 530, 534, 535, 541, 578, 596, 603, 638, 685, 703, 707, 731, 812, 824, 825, 853, 854, 858, 866, 904, 905, 918, 937, 938, 964, 1084, 1088, 1092, 1098, 1210, 1240, 1242
«Валленштейн» (1798–99) 113, 530, 1098
«Вильгельм Телль» (1804) 578
«Граф Гапсбургский» (1803) 685
«Дон Карлос» (1783–87) 150, 825, 918, 1242
«Духовидец» (1789) 148
«Жалоба девушки» (1798) 263
«Жалоба Цереры» (1796) 263
«Заговор Фиеско в Генуе» (1783) 866
«Ивиковы журавли» (1797) 181
«История отпадения Соединенных Нидерландов от испанского владычества» (1788) 328
«К Радости» (1786) 178, 824
«Коварство и любовь» (1784) 104, 113, 523, 541
«Ксении» (1797, с И.В.Гёте) 113
«Кубок» (1831, пер. В.А.Жуковского; «Водолаз», 1797, Шиллера) 181
«Мария Стюарт» (1801) 904
«Мессинская невеста» (1803) 113, 1084
«О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–96) 113, 288, 310, 468, 528, 596, 603, 858, 937
«О патетическом» (1793) 341, 731
«О трагическом искусстве» (1792) 1088
«Перчатка» (1797) 181
«Песнь о колоколе» (1799) 113
«Пикколомини» (1798) 905
«Письма об эстетическом воспитании человека» (1795) 113, 285, 496

«Поликратов перстень» (1797) 181
«Разбойники» (1781) 103, 104, 523
«Что такое мировая история и для какой цели ее изучают» (1789) 150
Шиллер Ф.П. 1193
«История западноевропейской литературы нового времени» (1937) 643
Шилов Н. 1168
«Шильдбюргеры» (1597) 252
Шиманski С. 661
«Неоромантическая антология» (1949, с Г.Трисом) 661
Шимбарская В. 651
Ширинский-Шихматов С.А. 80, 253, 681, 895
«Песнь Сотворившему вся» (1817) 253
Широков П. 1158
Ширяевец А.В. 416, 658, 659
Шитов И.П. 1185
«Шицзин» («Книга преданий», 14–5 вв. до н.э.) 352, 353, 476
Шишков А.С. 80, 127, 924, 1228
«Записки... А.С.Шишкова» (опубл. 1870) 80
«Рассуждения о старом и новом слоге российского языка» (1803) 127
Шишков В.Я. 152, 238, 313, 865
Шишков М. 184
Шишмарёв В.Ф. 116, 428, 449, 518, 729, 1024
Шкловский В.Б. 99, 139, 152, 236, 237, 238, 277, 367, 444, 482, 517, 529, 586, 592, 609, 696, 697, 704, 753, 781, 791, 793, 806, 928, 964, 1048, 1070, 1149, 1177, 1235, 1247
«Воскрешение слова» (1914) 696, 704, 791
«Заумный язык и поэзия» (1916) 277
«Искусство как прием» (1917) 697, 704, 1149
«О теории прозы» (1925) 704
«Памятник одной научной ошибке» (1930) 696
«Художественная проза. Размышления и разборы» (1961) 704
«Zoo. Письма не о любви...» (1923) 1235
Шкулев Ф.С. 928
Шкунаев С.В. 921, 1142
Шкуров В.А. 830
Шлаф И. 299, 618
«Папа Гамлет» (1889, с А.Хольцем) 299
«Семья Зелик» (1890, с А.Хольцем) 618
Шлаф Я. 995
Шлегель А.В. 98, 180, 291, 330, 497, 478, 565, 580, 603, 895, 898, 958, 977, 1128
«Лекции о драматическом искусстве и литературе» (1809–11) 330
«Лекции об изящной литературе и искустве» (1801–04) 898
«Чтение о драматическом искусстве и литературе» (1809–11) 497
Шлегель И.А. 97, 98, 727
«О естественном в пасторалях» (1746) 727
Шлегель И.Э. 98
«Германн» (1743) 98
«Деятельный бездельник» (1743) 98
«Таинственный человек» (1743) 98
«Торжество честных женщин» (1743) 98
Шлегель К. 291
Шлегель Ф.В. 27, 49, 98, 99, 148, 150, 160, 165, 171, 173, 180, 189, 256, 257, 290, 291, 305, 316, 317, 330, 478, 496, 497, 514, 565, 578, 580, 706, 891, 895, 898, 899, 985, 1152
«Критические фрагменты» (1797) 165, 316, 330, 496, 706, 985, 1152
«Люцинда» (1799) 160, 291, 578, 898
«Ночные бдения» (1809, под псевд. Бонавентура) 291
«Письмо о романе» (1800) 189
«Разговор о поэзии» (1800) 898
«Сигнатура эпохи» (1820) 899
Шлейермахер Ф.Д.Э. 89, 171, 173, 257, 291, 305, 497
«Герменевтика» (изд. 1838) 171
«Диалектика» (1804) 171
«Критика» (изд. 1803) 171
«Речи о религии» (1799) 291, 497
Шлихтер Р. 195
Шлюмберже Д. 1230
Шляпкин И.А. 904
Шмаков В. 467
Шмарзов О. 885
Шмелев И.С. 77, 78, 256, 679, 680, 860, 910–913, 1016–1018, 1065, 1142
«Лето Господне» (1933–48) 256
«Няня из Москвы» (1937) 78
«Солнце мертвых» (1923) 78, 680
Шмид В. 610
Шмидт А. 1153
Шмидт А.Н. 556
Шмидт З. 1043
Шмидт К. 727
Шмидт О.Ю. 833
Шмидт Я. 727
Шнабель И.Г. 157, 881
«Кавалер, блуждающий в любовном лабиринте» (1738) 157
«Удивительные судьбы нескольких мореплавателей» (1731–43) («Остров Фельзенбург», изд. Л.Тика, 1828) 881
Шнайдерфранкен И.А. (Бо Инь Ра) 922
«Запертый сад» (1939) 922
Шнеерова В.И. 462
Шнейдерман Э.М. 296
Шницлер А. 33, 301, 575, 641, 982, 1245
«Парацельс» (1899) 641
«Покрывало Беатрисы» (1901) 641
«Хоровод» (1900) 1245
Шнорр Г.Т.Л. 600
Шогенцукова Н.А. 695
Шойинка В. 651
Шоло П. 907
«Риск» (1952) 907
Шолохов М.А. 79, 422, 500, 530, 577, 619, 651, 854, 857, 862, 892, 1013, 1177, 1238, 1240, 1241, 1254
«Поднятая целина» (1932–60) 79
«Судьба человека» (1956) 857
«Тихий Дон» (1928–40) 422, 862, 1177, 1238, 1240, 1241
Шольё Г.А. 158, 434
Шольц Г. 195
Шопен А. 443
Шопен Ф. 114, 298, 666, 820
Шопенгауэр А. 49, 166, 508, 551, 552, 614, 616, 645, 980, 1045, 1046, 1088, 1153, 1182
«Мир как воля и представление» (1819–44) 166, 551, 1045
Шоре Э. 161
Шорт Л. 1156
Шоттель Ю.Г. 749, 1228
«Детальное исследование главного немецкого языка» (164–45) 1228
«Немецкое стихотворное искусство» (1645) 749
Шоу Дж.Б. 69, 95, 201, 240, 243, 247, 302, 372, 377, 380, 381, 393, 616, 618, 651, 717, 834, 870, 1086, 1206, 1247

«Андрокл и лев» (1913) 380
«Дилемма врача» (1906) 380, 381
«Квинтэссенция ибсенизма» (1891) 243, 393, 618
«Первая пьеса Фанни» (1911) 1206
«Пигмалион» (1913) 69, 377
«Профессия миссис Уоррен» (1894) 618
«Святая Иоанна» (1923) 1086
«Тележка с яблоками» (1929) 380
«Человек и сверхчеловек» (1901–03) 240, 380
Шоу И. 83
«Молодые львы» 1948) 83
Шоултер Э. 1135
Шохер К.Г. 599
«Должна ли речь навсегда остаться скрытым пением?..» (1791) 599
Шошин В.А. 239
Шпажинский И. 524
«Темная сила» (1895) 524
«Тот, кто получает пощечины» (1915) 524
Шпее Ф. 726
«Пастушеская песнь о Христе и воскресении Христа» (17 в.) 726
«Эклога, в которой пастухи рано утром славят Господа» (17 в.) 726
«Эклога о кровавом поте Христа» (17 в.) 726
Шпенглер О. 121, 123, 207, 302, 1130
«Закат Европы» (1918–22) 121, 207, 302, 1130
Шпет Г.Г. 592, 798, 1149
Шпильгаген Ф. 640, 1078
Шпильрейн С. 833
Шпис И. 628, 635, 1129
«История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике...» (изд. 1587) 635, 1129
Шпис Х. 628
«Маленький Петер» (1823) 628
Шпиттелер К. 651
Шпитцер Л. 790, 792, 1257
Шпицвег К. 87
Шредер Ф.У.Л. 514
Шрейер Л. 1216
Штайгер Э. 482, 599, 883, 1072, 1138
«Время как воображение поэта» (1939) 482, 1138
«Основные понятия поэтики» (1920) 883
Штакеншнейдер Е.А. 233
«Дневник и записки» (1854–56) 233
Штанцель Ф.К. 750, 609, 883
«Типические формы романа» (1964) 883
Штейгер А.С. 681, 718, 719
Штейн А.Л. 373
Штейнберг А.З. 138, 139, 215, 237, 759
«Система свободы Ф.М.Достоевского» (1923) 759
Штейнберг Г. 1130
«Фауст потрясенный» (1984) 1130
Штейнер Р. 556, 559, 612
Штейнталь Х. 480
Штерн Б.Г. 624
Штёссль О. 575
Штерхайм Ц. 25
Штиглиц А. 195
Штиглиц Г. 578
Штиглиц Ш. 578
Штильман Т.В. 681
Штифтер А. 87–89, 457
Штокмар М. 1038
Штольберг Ф.Л. 918, 1014
Штольберг Х.Л. 918, 1014
Штольте Х. 599
Шторм Т. 1101
Шторх-Мариен О. 676
Штрамм А. 116, 1216
Штраус Р. 206
Штрахвиц М.фон 1101
Штрикер 251, 946
«Поп Амис» (13 в.) 946
Штриттматтер Э. 149
Штрих Ф. 149, 258, 641
«Немецкая классика и романтика» (1922) 258, 641
Штробл К.Т. 1162
Штром Т. 865
Штрук К. 242
Штук Ф.фон 206
Штырмер Л. 743
«Чахотка души» (1893) 743
Шуберт Г.Г. 898, 899
«Символика сна» (1814) 898, 899
Шувалов И.И. 923
Шувалов Л.В. 918
Шудрака 246
Шукшин В.М. 220, 249, 459, 857, 1166, 1254
«Беседы при ясной луне» (1974) 220
«До третьих петухов» (1975) 220
«Калина красная» (1973) 220
«Характеры» (1973) 220, 1166
Шулежкова С.Г. 420
Шулепова Э.А. 631
«Русский некрополь под Парижем» (1993) 631
Шульгин В.В. 460
Шульгина Э.В. 546
Шульц А.фон 956
Шульц Б. 796
Шульц К.фон 959
Шуман Р. 160
Шумской А. 709
Шупп Ф. 575
Шут А. 250
Шуф В. 905
«В край иной...». Сонеты» (1906) 905
Шюстер Ж. 1050
«Четвертая песнь» (1969) 1050
Шютт П. 242
Шютц Г. 727

Щеглов М. 708, 709
Щеглов Ю.К. 388, 595, 1068
Щеголев Н.А. 760, 1207, 1208
Щёголев П.Е. 152, 905
«Пушкин. Очерки» (1913) 905
Щекотихина А.А. 237
Щепкин В. 712
Шепкин М.С. 888
Щепкина Т.Л. см. Щепкина-Куперник Т.Л.
Щепкина-Куперник Т.Л. 493, 494, 905
«Сказание о любви» (1912) 905
«Много шума из ничего» (1900-е, пер из У. Шекспира) 494
Щепотов В. 391
Щерба Л.В. 225, 1258
«Опыты лингвистических толкований стихотворений. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом» (1936) 1258

Щербаков М.В. 461, 760, 761
Щербатов М.М. 1118
«Путешествие в землю Офирскую» (1784) 1118
Щербатской Ф.И. 934
Щербина Н.Ф. 253, 320
Щипачев С. 486
Щировская Е.И. 678
«Перед войной» (1921) 678
Щуко В.А. 237
Щукин В. 276

Эберман Л. 575
Эванс М. 1197
Эвентов И.С. 740
Эвервин К.Э. 242
Эверс Г. 1162
Эвола Дж. 197
Эггелинг В. 195
Эгглстон Э. 1156
«Разъездной проводник» (1874) 1156
Эдамс Х. 986
«Философия символического в литературе» (1983) 986
«Эдда» 186, 351, 809, 1210, 1236
«Эдда Младшая» 1167
«Эдда Старшая» 27, 201, 883, 921, 1087
Эддингтон А.С. 147, 632
Эджертон В. 693
Эджуорт М. 864
«Белинда» (1801) 864
«Вдали отечества» (1809) 864
«Замок Рэкрент» (1800) 864
Эдисон А. 894
Эдмер Кентерберийский 1171
«Новая история» (12 в.) 1171
Эдуардс Р. 1086
Эзоп 74, 991, 1183, 1217
«Эйга-моногатари» («Повесть о славе», 13 в.) 1264
Эйдлин Л. 361
Эйзенштейн С.М. 444, 587
Эйке фон Репков 284
«Саксонское зерцало» (ок. 1225) 284
Эйкен К. 831
Эйкен Р. 651
Эйленберг Г. 600
«Мюнхгаузен» (1900) 600
Эйнхард 136, 327, 430, 922
Эйнштейн А. 567
Эйснер А. 995
Эйхенбаум Б.М. 21, 139, 189, 210, 237–239, 311, 465, 482, 507, 517, 599, 609, 696, 697, 792, 857, 899, 964, 1149, 1150, 1252
«Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) 899, 1149
«Мелодика русского лирического стиха» (1922) 599
Эйхендорф Й.фон 160, 879, 1170
«Из жизни одного бездельника» (1826) 897
Эйхродт Л. 87
Эккерман И.П. 119, 149, 277, 747
«Разговоры с Гёте в последние годы его жизни» (1836–48) 119, 277, 747
Эккерсдорф В.А. 159
Эко У. 15, 82, 287, 595, 766, 1206
«Имя Розы» (1983) 82, 595, 1206
«Маятник Фуко» (1989) 82
Экоуд Ж. 575
Экс М. 34
«Автобиография» (1966) 34
«Экспрессионисты» (1921) 1225
Экстер А.А. 1157
Эктон, лорд 343
Экхарт И. 580
Экхарт М. 556
Элгар Э.У. 690
Эленшлегер А. 894
Элиаде М. 564, 565
Элиот Дж. 1166
«Впечатления Теофаста такого-то» (1879) 1166
Элиот Т.С. 92, 147, 148, 155, 167, 200, 299, 344, 369, 396, 482, 499, 520, 531, 532, 553, 561, 569, 570, 590, 616, 637, 638, 645, 651, 652, 654–656, 682, 683, 980, 984, 985, 1161
«Бесплодная земля» (1922) 396, 561, 570
«Гамлет и его проблемы» (1919) 682, 985
«Замечание к двум одам Каули» (1938) 531
«Любовная песня Дж.Альфреда Пруфрока» (1915) 396
«Метафизические поэты» (1921) 532, 682
«Назначение поэзии и назначение критики» (1932) 985
«Пепельная среда» (1930) 520
«Прелюдии» (1915) 147
«Пруфрок и другие наблюдения» (1917) 682
«Рапсодия ветреной ночи» (1915) 147
«Священный лес» (1920) 499
«Традиция и творческая индивидуальность» (1919) 499, 683, 985
«Убийство в соборе» (1935) 553
«Четыре квартета» (1943) 520
Эллтот У. 1160
Эллиот Э. 1193
Элиров Э.И. 1168
Элисон А. 143
«Опыт о природе и принципах вкуса» (1790) 143
Элитис О. 651
Эллис (Кобылянский Л.Л.) 54, 55, 205, 985, 986
«Русские символисты» (1910) 985
Эллис К. 923
Эллисон Р. 1019, 1198
Эллисон Х. 623
Эллстон В. 682
Эль Греко 502
Элькон Ю.Е. 462
Эльясон Ю.Е. 462
Элюар П. 13, 196, 1051, 1052, 1196
«Любовь поэзия» (1929) 1052
«Непорочное зачатие» (1930, с А.Бретоном) 1051
«Отставить работы» (1930, с А.Бретоном и Р.Шара) 1051
«Сама жизнь» (1932) 1052
«Смерть от бессмертия» (1924) 1052
«Столица боли» (1926) 1052
«152 пословицы на потребу дня» (1925, с Б.Пере) 1051
Эмар Г. 806
Эмерсон К. 815–818
Эмерсон Р.У. 700, 838, 1092, 1093
«Американский ученый» (1837) 1092
«Героизм» (1841) 1093
«Доверие к себе» (1841) 1093
«Молодой американец» (1844) 1093
«Природа» (1836) 1092
«Проблемы» (1841) 1092
«Реформатор» (1841) 1092

«Сверхдуша» (1841) 1093
«Трансценденталист» (1842) 1093
Эмие Л. 906
«Любо жить» (1941) 906
Эмин Ф.А. 813, 952, 964
Эмис К. 199, 200, 855, 856
«Счастливчик Джим» (1954) 855
Эмис М. 186
Эмпедокл 556
Эмпсон У. 532, 652, 655, 807
«Семь типов двусмысленности» (1930) 807
Эмрих В. 794
Энгельгардт Б.М. 1149
Энгельгардт Л. 1207
Энгельс Ф. 506, 536, 578, 723, 826, 860
Энде М. 1162
Эндрю Дж. 161
Эннекен Э. 836
Энний 935, 942, 955
Энник Л. 519, 612
«Дело большой семерки» (1880) 519
Энрайт Д.Дж. 199, 200
«Поэты 1960-х» (сост.) 199
Энсина Х. дель 725
Энценсбергер Х.М. 191
Эон Ф. 942, 1126
«И длится жизнь» (1919) 1126
«Три года» (1903) 1126
Эпиктет 1192
Эпикур 555, 1234
Эпихарм (из Коса) 370, 373, 941
«Надежда, или Богатство» (6–5 вв. до н.э.) 373
«Пирра и Прометей» (6–5 вв. до н э.) 373
«Свадьба Гебы»(6–5 вв. до н.э.) 373
«Спор земли с морем» (6–5 вв. до н. э.) 941
«Спор Логоса с Логиной» (6– 5 вв. до н.э.) 941
«Филоктет» (6 — 5 вв. до н.э.) 373
«Эпос о Гильгамеше» (19–18 вв. до н.э.) 14, 35
Эппельсгеймер Г.В. 86
Эпштейн М.Н. 733, 1180
Эразм Роттердамский 48, 133, 135, 251, 263, 316, 431, 631, 715, 716, 838, 845, 948, 1210
«Жалоба мира» (1517) 263
«Похвала Глупости» (1509) 135, 251, 631, 715, 716, 948, 1210
«Разговоры запросто» (1516, «Разговоры дружеские Дезирия Ерасма», 1716, рус. пер.) 845, 1210
Эрберг О. (Сюнерберг К.А.) 138, 650
Эргис Г.У. 1110
Эрдман Б.Р. 294
Эрдман Н.Р. 247, 294, 372, 915
«Мандат» (1925) 372
«Самоубийца» (1928) 372
Эредиа Ж.М.де 720, 721, 905, 1008
«Трофеи» (1893) 721
Эренберг В.Г. 109
«Вампука, невеста африканская...» (1908) 109
Эренбург И.Г. 15, 236, 282, 348, 367, 416, 467, 489, 524, 648, 657, 692, 704, 705, 708, 709, 715, 871, 1097, 1213, 1247
«Жизнь и гибель Николая Курбова» (1923) 367
«Люди, годы, жизнь» (1961–65) 524, 1213
«Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1922) 282
Эренштейн А. 191, 1225
Эристов Г. 1189
Эристов Д.Н. 924
Эрл Дж. 1166
«Микрокосмография» (1628) 1166
Эрлих В. 697, 1150
Эрль В. 686
Эрматингер Э. 885
Эрн В.Ф. 869
Эрнандес М. 893
Эрнст М. 196, 197, 490, 1164
Эроэ А. 94, 448, 449
«Блазон о глазе» (1550) 94
«Совершенная придворная подруга» (1542) 449
Эрсилья-и-Суньига А.де 691
Эртель А.И. 607
«Записки Степняка» (1879–83) 607
Эртель М.А. 54
Эслин М. 10
Эспинель В.Ф. 180
Эспронседа Х.де 66, 894
Эстеванес Кальдерон С. 410
Эсторг де Больe 94
«Зад» (16 в.) 94
«Зубы» (16 в.) 94
«Щека» (16 в.) 94
«Язычок» (16 в.) 94
Эсхил 40, 113, 246, 342, 477, 586, 594, 736, 888, 941, 955, 1047, 1083, 1098
«Орестея» (458 до н.э.) 1083, 1098
«Персы» (472 до н.э.) 342
Этеридж Дж. 371, 380
«Она бы хотела, если бы могла» (1668) 371
«Поклонник моды» (1676) 380
Эткинд А. 619, 834
Эткинд Е.Г. 1078
Этчеллс Ф. 146
Этьембль Р. 442
Эфрон С.Я. 1016
Эфрос А.В. 305, 1226
«Дада и дадаизм» (1923) 650
Эхнатон 829
Эчегарай Х. 650
Эшенбург Й. 450
Эшер М. 1164

Ювенал 230, 302, 495, 935, 943, 944, 948, 949, 952, 953, 955
Югнен Ж.Р. 1066
Юделевский Я.Л. (Делевский) 514
Южин А.И. 591
Юлиан Отступник 206, 1011
Юлий II 79, 94
Юлиус А.М. 514, 1195, 1196
«Русский литературный Париж 20-х годов» (1996) 1195
Юм Д. 127, 143, 281
«Исследования о человеческом понимании» (1748) 281
Юмо Э. 907
«Песня росистой травы» (1942) 907
Юнг К.Г. 60, 144, 481, 560, 561, 563–565, 567, 612, 830, 831, 978, 1070
«Об архетипах» (1937) 60
«Об отношении аналитической психологии к литературному произведению» (1922) 481
Юнг Э. 103, 163, 263, 361, 362, 520, 799, 963, 1072, 1228
«Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (1742–45) 263, 361, 520

«Мысли об оригинальном творчестве» (1759) 103, 163, 799
Юнг-Штиллинг И.Г. 104
«Юность Генриха Штиллинга» (1777) 104
Юнгер Э. 338, 646, 1078
«Авантюрное сердце: Образы и каприччио» (1929–38) 338
Юник П. 1052
«Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению» (1717) 284
Юон К.Ф. 591
Юрий Долгорукий 440
Юркун Ю.И. 282, 1225, 1226
Юрский С.Ю. он 580
Юрченко Т.Г. 290
Юрфе О.де 73, 157, 726, 727, 749, 802, 803
«Астрея» (1607–18) 157, 726, 727, 749, 802, 803
Юрьев С.А. 904
«Макбет» (1886, пер. из У.Шекспира) 904
Юрьева И.Д. 184
Юсден 784
Юстин 508
Юстиниан 34
Ющенко А.П. 461

Яблоновский А.А. 679, 913, 1015, 1016, 1132
Яворская А.Н. (Боане) 1186
Ягустин Л. 1045, 1046
Языков Д.И. 140
Языков Н.М. 179, 253, 742, 830, 1000, 1228
«Даниил» (1844) 253
«К не нашим» (1844) 1000
«Нелюдимо наше море...» (1829) 742
Якамоти 1266
Якименко Л.Г. 857
Якимович Т. 709, 1142
Якоб I 261, 510
Якоби И.Г. 158
«Поэтические опыты» (1763) 158
Якоби Ф. и Г., бр. 199
Якоби Ф.Г. 917, 1093
Якобсон Р.О. 533, 592, 593, 609, 696, 697, 704, 928, 1035, 1038, 1042, 1149, 1257, 1258, 1263
«Лингвистика и поэтика» (1958) 609
«Московский лингвистический кружок» (1996) 592, 593
«Новейшая русская поэзия: Набросок первый» (1921) 1257
«Поэзия грамматики и грамматика поэзии» (1961) 1258
Яков I Шотландский 409, 1216
«Книга короля» (1423) 409
Яковлев А.Е. 805
Яковлев А.С. 648
Яковлев Н.Ф. 592
Яковлев Я.А. 415
Якопоне да Тоди 432
«Как душа посредством священного самоуничтожения и любви достигает неизведанного и невыразимого состояния» (13–14 вв.) 432
«Мать скорбящая стояла» (13–14 вв.) 432
«О любви к Христу на Кресте» (13–14 вв.) 432
«Райская донна» (13–14 вв.) 432
Якубинский Л.П. 225, 228, 230, 704, 1257
«О диалогической речи» (1923) 225, 1257
Якубовский Г. 421
Якулов Г. 294
Якушева Г.В. 123, 1002, 1131
Ямадзаки Сокан 1271
«Ину Цукубасю» («Собачья Цукуба», 15–16 вв.) 1271
«Ямато-монатагари» (10 в.) 1264
Ямпольский И.Г. 739
Янг Ф. 565
Яничек Дж. 396
Янишевский Л. 335
Янко М. 194
Янковская В. 760, 1207
Яновский В.С. 417, 681, 718, 1017
«Поля Елисейские» (1883) 417
«Ушел Адамович» (1972) 718
Янская И.С. 235
Ярослав Мудрый 1172
Ярхо Б.И. 28, 592, 696, 786
Ярхо В.Н. 37
Ярцова Л.А. 904
Ясперс Я. 695
Ясножевская-Павликовская М. 994
Ясперс К. 317, 795, 1138, 1213
Ясухтдэ 1267
Яусс Х.Р. 305, 342, 872, 1205
«Рецептивная эстетика: Теория и практика» (1975, с Р.Варнингом, В.Изером, Р.Риффатерром) 872
Яхонтов В.Н. 210
Яцимирский А.И. 46
Яцковская К. 585
Яцунок Е.И. 17
Яшвили П.Д. 1009
Ященко А.С. 236, 912

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ *

В указатель включены литературоведческие термины и понятия (более 3000). Названия отдельных статей Энциклопедии и их страницы выделены жирным шрифтом

«АББАТСТВО» 9, 923, 1115. См. также *Унанимизм*
аббревиатура 197, 683, 1004
аболиционисты 1092
абсолютизм 364, 717, 1021, 1082
абсолютистская монархическая идеология 364
абсолютный смех 38
абстракционизм 145, 148, 1053
абсурд 10, 490, 568, 571, 646, 707, 1219
  абсурд комический см. комический абсурд
абсурда драма 9, 11, 247, 633
  абсурда драматургия см. драматургия абсурда
АБСУРДИЗМ 9–11, 29, 1009, 1063, 1199, 1221. См. также *Театр абсурда*
абсурдного юмор 994
авангард 12, 14, 24, 110, 192, 197, 278, 293, 348, 412, 421, 503, 546, 650, 684, 691, 972, 983, 1014, 1055, 1056, 1125, 1153, 1154, 1157, 1160, 1195, 1196, 1202, 1222, 1224
АВАНГАРДИЗМ 9, **11–14,** 23, 92, 95, 116, 145, 146, 492, 520, 572, 586, 664, 816, 1221
авангардистская школа 292
авангардистская эстетика 156
авангардистский 25, 33, 35, 116, 130, 156, 191, 192, 267, 292, 392, 394, 411, 412, 464, 685, 766, 1068, 1078, 1180, 1090, 1196, 1114, 1154, 1195, 1196, 1221
авангардисты 92, 159, 225, 1158
  авангардисты умеренные см. умеренные авангардисты
авантюрная литература 806
авантюрная проза 222
авантюрная сказка 459, 992
АВАНТЮРНОЕ 14, 15
авантюрно-приключенческий роман 517
авантюрно-фантастический роман 595
авантюрный конфликт 221
авантюрный нравоучительный роман 98
авантюрный роман 79, 313, 841, 933
авантюрный сюжет 14, 154, 741
аварэ 1268, 1270
автобиографизм 16
автобиографический 16, 92, 149, 154, 166, 199, 201, 512, 518, 666, 716, 749, 753, 761, 828, 829, 841, 855, 942–944, 1098, 1156, 1186, 1220
автобиографический роман 892
АВТОБИОГРАФИЯ 15–17, 77, 92, 207, 233, 320, 556, 814, 916
автобиография-исповедь 17
АВТОГРАФ 17, 18, 63, 99, 110, 554, 1060, 1065
автокоммуникация 228
автоматизация 791
автоматизированный прием 1089
автоматизм 10, 498, 791, 1051, 1054
автоматизм языка 10
автоматическое письмо 196, 1050, 1051, 1054
АВТОНИМ 17
автопсихологическая лирика 828
АВТОР 5, 15, 16, **17, 18,** 19, 22, 31, 33, 34, 35, 44, 50, 59, 62–64, 67, 75, 81, 87, 89, 90, 96, 97, 102, 112, 127, 133, **138,** 141, 148, 153, 155, 161, 168, 172, 175, 178, 180, 183, 185, 189, 194, 205, 207, 211, 221, 226, 227, 231, 246, 254, 257, 277, 287, 288, 306–308, 311, 316, 325, 328, 338, 340, 341, 358, 359, 363, 365, 372, 374, 392, 393, 395, 406, 407, 413, 418, 424, 425, 437, 438, 441, 451, 452, 456, 493, 494, 511, 512, 520, 526, 527, 540, 548, 552, 553, 555, 578, 608, 609, 612, 614, 623, 624, 633, 635, 647, 651, 655, 665, 672–674, 682, 683, 694, 695, 721, 724, 727, 729, 730, 739, 748, 750, 751, 757–759, 773, 774, 779–781, 796–798, 810, 813, 814, 823, 828, 836, 839, 848, 849, 851, 852, 860, 861, 865, 870, 871, 881, 887, 893, 913, 930, 932, 940, 942, 943, 950, 952, 953, 994, 1005, 1009, 1021, 1024, 1025, 1029, 1032, 1049, 1051–1054, 1072, 1074, 1076, 1080, 1084, 1086, 1091, 1097, 1098, 1100, 1105, 1111, 1117, 1139, 1151, 1152, 1166, 1169, 1173, 1175, 1178, 1181–1184, 1189, 1191, 1198, 1205, 1206, 1223, 1231, 1232, 1236, 1246, 1247
  автор всеведущий см. всеведущий автор
  автор имплицитный см. имплицитный автор
  автора образ см. образ автора
  автора смерть см. смерть автора
АВТОРИЗАЦИЯ 18
авторитарность 443, 1013
авторитет 18, 82, 124, 289, 308, 318, 527, 535, 540, 555, 683, 704, 724, 744, 747, 764, 766, 771, 813, 824, 838, 1013, 1020, 1042, 1044, 1048, 1090, 1091, 1094, 1099, 1101, 1108, 1136, 1149, 1207, 1219, 1227, 1229
  авторская нерешительность см. нерешительность авторская
  авторская сказка см. литературная сказка
авторское сознание 321
авторство 18, 63, 134, 227, 338, 400, 458, 546, 553, 554, 560, 581, 600, 719, 756, 1025, 1051
автохарактеристика 301
АВТОЦЕНЗУРА 18, 19, 426, 1065, 1078
автоцитата 850
автоэротизм 834
АГИОГРАФИЯ 19, 91, 123, 268, 508, 730, 775, 829, 950, 1172. См. также *Житие*
агон 374, 941
  агоны комические (споры) см. комические агоны
агыт 1106
адамизм 20
адамисты 22
АДАПТАЦИЯ 19
адоний 39
адресат 13, 22, 69, 232, 310, 671, 672, 746, 747, 750, 763, 848, 1076, 1198, 1205, 1219, 1233
азбука 607, 951
АЗБУКОВНИК (Алфавит) **19, 20,** 951
АЗИАНИЗМ 20, 63, 64, 697, 1011
айдым 1107
айдымчи 1107
айтишув 1107, 1108
айтыг 1108
айтыс 1108
айтысу 1108
академизм 92, 200, 297, 319, 602, 800, 1151
академическая биография 91
АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ 20
Академия 55, 56, 57, 401, 430, 592, 653, 683, 732, 743, 749, 867, 869, 870, 903, 904, 908, 912, 914, 922, 927, 984, 1016, 1020, 1021, 1126, 1157, 1158, 1215
  Академия верных дам см. «Благородная академия верных дам»
  Академия делла Круска 56
  Академия дельи Инконьити 56
  Академия Заблудших 56
  Академия Каторжников 56
  Академия левых классиков 683
  Академия Паломников в Париже 56
  Академия Платоновская см. Платоновская академия
  Академия Поэтическая см. Поэтическая академия
  Академия прозы 914
  Академия Рысей 56
АКАТАЛЕКТИКА 20. См. также *Каталектика*
АКАФИСТ 20, 484

* Составитель А.Е.Махов

АКМЕИЗМ 20–22, 293, 294, 320, 661, 688, 696, 967, 1186, 1226
акмеисты 21, 22, 152, 420, 501, 928, 966, 968, 984, 1185, 1186, 1191, 1255
АКРОСТИХ 22, 23, 529, 1104, 1139. См. также *Месостих*
аксиология 1070
«Аксьон Франсез» 638
АКТ 23, 129, 201, 243. См. также *Действие*
актер 79, 97, 180, 181, 301, 373, 408, 544, 586, 714, 828, 888, 997, 1127
«Актеры-пионеры» 225
активизм 23
АКТИВИСТЫ 23–25
актовое членение 61
акхьяика 933
АКЦЕНТНЫЙ СТИХ 25, 27, 180, 779, 845, 957, 1038, 1057, 1075, 1076, 1111. См. также *Ударник*
«АКЦИОН» 25
акчан 403
акшара-чанда 540
акын 1108
алагёзлю 1106
аланкара-дхвани 932
алан-карашастра 930
аланкары 930, 931, 933
алгыс 1109, 1110
алгыш сёс 1110
Александрийская библиотека 1229
александрийская поэзия 647
АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА 25, 26, 171, 386, 477, 1230
АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ 26, 356, 382, 745, 952, 974, 975, 1041
алкеев 10-сложник 40
АЛКЕЕВА СТРОФА 26, 40, 486, 1041
алкманова строфа 40
алла 1107
аллегоризация 173
аллегоризация христианская см. христианская аллегоризация
аллегоризм 27, 509, 518, 725, 977
аллегории теологическая техника см. теологическая техника аллегории
аллегористы 174
аллегорическая драма 587
АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ ПОЭМА 26, 27, 123, 284, 368, 518, 920
аллегорическая форма 27
аллегорический 26, 27, 64, 73, 94, 113, 115, 116, 123, 125, 162, 181, 186, 211, 225, 263, 374, 406, 429, 573, 583, 603, 604, 717, 720, 808, 920, 1124, 1130, 1215, 1219, 1221
аллегорический персонаж 432
аллегорический роман 73, 813, 1192
аллегорический стиль 337
аллегорическое толкование 26
АЛЛЕГОРИЯ 26, **27**, 94, 115, 125, 212, 279, 280, 304, 316, 360, 375, 400, 406, 531, 560, 584, 589, 597, 695, 725, 794, 808, **881**, 976, 977, 1019, 1022, 1099, 1117, 1119, 1121, 1123, 1217, 1267, 1268. См. также *Иносказание*
аллегория сатирическая см. сатирическая аллегория
АЛЛИТЕРАЦИОННЫЙ СТИХ 27, 28, 878, 975, 1075, 1144
АЛЛИТЕРАЦИЯ 27, **28**, 39, 107, 273, 274, 361, 584, 585, 597, 717, 747, 755, 880, 930, 956, 998, 1034, 1036, 1075, 1108, 1109, 1110, 1144
АЛЛОНИМ 28
аллюзивные заглавия 848
АЛЛЮЗИЯ 28, 218, 633, 782, 849, 1030, 1190, 1226, 1269
АЛОГИЗМ 12, **28, 29,** 385, 567, 707, 954, 1157
алогичность 11, 188, 193, 441, 568, 684, 1051, 1225
алфавит 230, 397, 399, 442, 808, 922, 977, 1001, 1029, 1142
алфавит, как жанр см. Азбуковник
алыптых (алыптыг) нымах 1108
АЛЬБА 29, 426, 742, 971
альбом 335, 395, 547, 711
альбомные стихи 435
АЛЬМАНАХ 29, 85, 88, 116, 117, 140, 194, 198, 238, 278, 282, 348, 416, 417, 418, 445, 461, 486, 577, 600, 648, 678, 705, 913, 914, 927, 929, 958, 965, 1009, 1057, 1141, 1158, 1159, 1187, 1188, 1193, 1225, 1274
альтерация 51
АЛЬТЕРНАНС 29. См. также *Правило альтернанса*
амбивалентность 209, 339, 980, 987, 991
амбивалентный смех 38
АМЕБЕЙНАЯ КОМПОЗИЦИЯ 29
амебейное пение 101
американская школа объективизма 571
аморализм 206
аморальный 425, 1248, 1249
АМПЛИФИКАЦИЯ 30, 681, 1140
амулет 430, 804
АМФИБОЛИЯ 30, 286
АМФИБРАХИЙ 30, 31, 35, 341, 537, 847, 877, 975, 1038, 1058, 1093, 1181
АМФИМАКР 30, 41
АНАГРАММА 30, 44, 554, 1144
анаграммирование 448
АНАДИПЛОСИС 30, 187, 755, 1045. См. также *Стык*
АНАКОЛУФ 30, 1008, 1260
АНАКРЕОНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ 31, 158
анакреонтические оды 685
анакреонтический 98, 158, 159, 685, 725, 748, 885
АНАКРУСА 31, 32, 107, 975
АНАЛИЗ 25, **31, 32,** 51, 53, 60, 61, 63, 75, 89, 91, 96, 97, 117, 161, 173, 211, 234, 248, 255, 260, 299, 307, 413, 425, 456, 482, 502, 535, 564, 565, 598, 599, 620, 630, 632, 644, 771, 786, 788–790, 807, 832, 834, 885, 967, 1042, 1044, 1060, 1064, 1066, 1096, 1134, 1139, 1145, 1146, 1175, 1190, 1203, 1251
анализ временного потока 873
анализ герменевтический см. герменевтический анализ
анализ дескриптивный и структурный см. дескриптивный и структурный анализ
анализ дискурса 610
анализ дискурсивный см. дискурсивный анализ
анализ жизни 641
анализ искусства 592
анализ историко-литературный см. историко-литературный анализ
анализ источников текста 386
анализ коммуникативно-дискурсивный см. коммуникативно-дискурсивный анализ
анализ композиции 422, 1079
анализ литературного произведения 1033, 1050, 1090
анализ литературно-критический см. литературно-критический анализ
анализ мелодического начала 599
анализ мира героев 1173
анализ общественного сознания 771
анализ повествовательных текстов 751
анализ понятийно-логический см. понятийно-логический анализ
анализ поэзии 858
анализ поэтического текста 781
анализ произведения искусства 656, 1139
анализ пространственности и времени 1173
анализ психики 579
анализ психологический см. психологический анализ
анализ пьесы 889
анализ реакций читателя 873
анализ семантический см. семантический анализ
анализ словесной инструментовки 1144
анализ социальный см. социальный анализ
анализ сравнительно-исторический см. сравнительно-исторический анализ
анализ сравнительный см. сравнительный анализ
анализ стиховедческий см. стиховедческий анализ
анализ структурно-семиотический см. структурно-семиотический анализ
анализ структурный см. структурный анализ
анализ сюжета 423
анализ текста иноморфный см. иноморфный анализ текста
анализ феноменологический см. феноменологический анализ

анализ философский см. философский анализ
анализ философско-психологический см. философско-психологический анализ
анализ форм 592
анализ функций речи 931
анализ художественного произведения 657, 771
анализ художественного слова 507
анализ художественных стилей 790
анализ человеческой души 587
анализ эстетический см. эстетический анализ
аналитическая психология 60, 481
аналитический детектив 222
аналитическое чтение 652
АНАЛОГИЯ 32, 396, 533
АНАПЕСТ 31, **32**, 41, 141, 341, 447, 485, 537, 608, 636, 844, 1020, 1038, 1058, 1093
анархисты 660
анархический 93, 446, 617, 855, 965, 1159
анархия большинства 574
анастрофа 302
АНАФОРА 32, 33, 107, 291, 566, 597, 755, 973, 987, 1108, 1109, 1144, 1236
АНАХРОНИЗМ 33, 80
анахроничность 174
ангажированность 10, 11, 114, 192, 193, 195, 442, 498–500, 506, 816, 1052, 1101, 1218
АНДЕРГРАУНД 33, 34, 446, 704, 707
андрогинность 206
АНЕКДОТ 15, **34, 35**, 48, 73, 252, 273, 277, 310, 353, 359, 405, 406, 488, 936, 937, 1040, 1119, 1131, 1171, 1254
анекдотическая сказка 990, 992
АНЖАНБЕМАН 35. См. также *Переброс, Перенос*
анибаддхакавья 933
анимизм 1040
анналы 224, 326
АНОНИМ 35, 44, 63, 830
анонимность 448
анонимные голоса 665
анонимный 27, 35, 63, 80, 115, 194, 198, 222, 224, 268, 269, 284, 327, 356, 403, 406, 407, 409, 426, 429, 432, 488, 509, 547, 583, 587, 589, 600, 618, 635, 639, 664, 673, 690, 703, 723, 727, 731, 749, 771, 804, 953, 958, 1025, 1059, 1065, 1076, 1086, 1108, 1127, 1129, 1193
антагонист 208, 222, 223, 567, 743, 828, 1007, 1154, 1220, 1224
АНТАНАКЛАСИС 35, 755
АНТИБАККХИЙ 35, 41
АНТИГЕРОЙ 35, 36, 175, 231, 817, 828, 855
антидогматизм 491
антидрама 11
антиидеологизм 491
антикаденция 210, 1041
антиклерикальная литература 837
АНТИКЛИМАКС 37, 187. См. также *Градация*
АНТИМЕТАБОЛА 37
антинигилистический 306
АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАН 37
антиномия 46, 72, 204, 244, 247, 966, 1179
антипрагматизм 491
антирационалистический 164, 1015
антирационалисты 660
антиреалистический 208, 536, 766
АНТИРОМАН 37, 300, 369, 664
антиромантический 655, 813
антиспаст 41
АНТИСТРОФА 37, 369, 718, 1041
антитеатр 10
АНТИТЕЗА 20, 32, **37, 38**, 64, 106, 273, 387, 506, 522, 690, 706, 717, 747, 960, 973, 1140, 1167
антитезис 1008
антиутописты 38
антиутопичность 491
АНТИУТОПИЯ 27, **38, 39**, 81, 491, 623, 896, 954
антифонная секвенция 958
антифонное пение 285
АНТИФРАЗ(ИС) 39, 62
АНТИЧНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ 30, 35, **39–42**, 198, 235, 537, 539, 579, 587, 804, 934. См. также *Долгий слог, Молосс*
античность 18, 22, 48, 85, 112, 113, 125, 131–134, 136, 142, 148, 154, 171, 178, 189, 210, 225, 244, 245, 251, 257, 278, 314, 318, 325, 327, 328, 363, 364, 387, 430, 450, 464, 477, 494, 502, 510, 526, 530, 544, 550, 554, 558, 606, 617, 638, 639, 643, 647, 674, 684, 715, 716, 721, 730, 736, 742, 747, 759, 778, 781, 788, 804, 811, 837, 840, 851, 855, 860, 879, 882, 889, 896, 939, 947, 960, 982, 983, 987, 1020, 1027, 1047, 1076, 1085, 1095, 1116, 1121, 1131, 1171, 1189, 1191, 1233, 1245, 1248
античность христианская см. христианская античность
АНТОЛОГИЯ 42, 82, 156, 167, 199, 200, 202, 223, 258, 293, 406, 445, 498, 505, 556, 660, 663, 685, 688, 745, 807, 864, 872, 893, 922, 965, 1017, 1057, 1118, 1126, 1133, 1142, 1156, 1197, 1202, 1233, 1266, 1270, 1271, 1274
АНТОНИМ 38, **42**, 811
АНТОНОМАЗИЯ 42
антропологическая теория 480
антропологическая школа 100, 560, 562
антропологический принцип 508
антропологический универсум 765
антропологическое направление 562
антропология 330, 1042, 1061, 1070
антропология культурная см. культурная антропология
антропоним 44
АНТРОПОНИМИЯ (антропонимика) **42**
Антропософское общество 139
антропоцентризм 531
анупраса 930
аподосис 740, 741
Апокалипсис 44
АПОКОПА 44
АПОКРИФ 44–46, 122, 230, 260, 274, 433, 558, 712, 1122, 1129, 1182
апокрифический 44, 45, 46, 274, 558, 712, 1122
аполлонизм 981
аполлоническое 206, 481, 502, 1088
АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ 46, 47, 231. См. также *Дионисийское и аполлоническое*
АПОЛОГ 48, 73, 230
апология 690, 863, 1004, 1184
«АПОСТОЛЫ» 48
апофатическое богословие 556
АПОФЕГМА 48, 64, 419, 960
АПОФЕОЗ 23, **48**, 292, 589, 725, 916
«Ар нуво» 572
АРАБЕСКА 49, 50, 189, 600, 642
АРАБСКАЯ ПОЭТИКА 50–54
«АРГОНАВТЫ» 54–55
арготизм 1261
«АРЗАМАС» («Арзамасское общество безвестных людей») **55**, 80, 924.
арзвари 1105
арзувари 1105
аристократический реализм 859
аристофаник 39
аритмичность 294
ария 359
аркадийцы 57
«АРКАДИЯ» 55–58, 157, 506, 922
арсис 292, 976, 1039
АРСИС И ТЕЗИС 58, 1039, 1063. См. также *Арсис, Тезис*
АРТЕФАКТ 58, 59, 116, 394, 547, 872
артистизм 202, 319, 731, 1177
АРТУРОВСКИЙ РОМАН (Романы Круглого стола) **59**, 304, 919
артуровский цикл 59
артха-аланкары 930
артхавьякти 931
аруд 51, 52, 54
аруз 79, 539, 1102, 1103, 1107
АРХАИЗМ 59, 167, 702, 785, 1032, 1151, 1261
архаика 202, 468, 469, 715, 799, 896

АРХЕТИП 14, **59**, **60**, 100, 144, 145, 152, 255, 298, 481, 561, 563, 565, 567, 570, 618, 831, 832, 862, 978, 1006, 1060, 1072, 1076, 1133
архетипная критика 561
архетипология 695
архилохова строфа 40
АРХИТЕКТОНИКА **61**, 407, 438, 455, 553, 597, 702
архитектоническая форма 61, 325
АСИНДЕТОН **62**, 80, 566
асклепиадова строфа 40
ассонанс 107, 274, 879, 920, 1036, 1144
ассоциативный ряд 415
«Ассоциация вольнодумцев» 295
Ассоциация пролетарских писателей 415
«Ассоциация эгофутуристов» 928
ассоциирование 163
ассоциирующая способность 154
АСТЕИЗМ 39, **62**
«астровские» среды 55
АСТРОНИМ **62**
атеизм 133, 275
АТЕЛЛАНА **62**, 376, 1075
атетеза 63
атишайокти 930
атман 931
АТРИБУЦИЯ 28, 35, **63**, 107, 1060, 1065
АТТИКИЗМ 20, **63**, **64**, 697, 1011
АТТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ **63**, 373, 563, 714, 1075. См. также *Комедия античная*
аттическая комедия новая см. новая аттическая комедия
аттическая комедия средняя см. средняя аттическая комедия
аудиовизуальная поэзия 116
АУТО (ауту) **64**, 550, 552
АФОРИЗМ 28, **64**, 89, 230, 365, 419, 420, 429, 494, 545, 557, 587, 717, 863, 960, 1111, 1152, 1171, 1231
афористика 180, 420, 850
афористическая поэзия 581
афористичность 419, 871, 1247
аффект 73, 267, 310, 341, 342, 365, 385, 443, 502, 522, 873, 1062
аффективность 872
аффективный стилист 873
ашуг 1105
ашык 1105
АЭД **64**, 855
аяклы календари 1106
аяклы семаи 1105
аяцури сибаи 1273

багши 1107
бади 52
«БАЗОШ» **65**, 97
баит 1108
байан 52
байит 1108
БАЙРОНИЗМ **65–68**, 203, 335, 895
байронический роман 629
байроническое направление 605
баксы 1107
бакхий 41
балаган 889, 910
балаганный 951, 954
БАЛЛАДА 30, 55, **69**, 79, 89, 108, 113, 116, 135, 136, 160, 180, 181, 264, 302, 354, 431, 497, 518, 608, 633, 685, 686, 687, 742, 783, 799, 807, 882, 893, 894, 899, 975, 1015, 1019, 1041, 1050, 1075, 1101, 1155, 1193, 1211, 1246, 1249, 1274
баллада старофранцузская см. старофранцузская баллада
БАЛЛАДНАЯ ОПЕРА **69**
БАЛЛАТА **70**
баллета 69
банка 1267
баоцзюань 357, 358
«барбизонская школа» 613, 906
БАРД **70**, 703, 1142
«Барка поэтов» 914
бармак 1107
бароккизм 71
БАРОККО 20, 22, 27, 57, **70–73**, 80, 116, 157, 164, 183, 247, 258, 261, 337, 363–365, 371, 378, 449, 464, 469, 496, 502, 505, 510, 531, 532, 555, 558, 605, 638, 641, 684, 698, 706, 721, 741, 745, 749, 750, 756, 789, 790, 802, 803, 806, 828, 845, 885, 886, 893, 973, 977, 1006, 1029, 1033, 1081, 1086, 1095, 1098, 1122, 1140, 1155, 1185, 1217, 1227, 1230, 1232
барокко театр см. театр барокко
барочность 493
барцелетта 1157
басит 51
БАСНЯ 27, 48, **73**, **74**, 89, 98, 141, 180, 225, 230, 268, 289, 365, 409, 450, 457, 522, 582, 808, 951, 1048, 1171, 1209, 1230
БАФФАЛО ШКОЛА КРИТИКОВ **74–76**. См. также *Школа критиков Баффало*
бахши 1107
«башенный театр» 77
«БАШНЯ» ВЯЧ. ИВАНОВА **76**, **77**, 928, 1185
«БАШНЯ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ» **77**, 689
башык 1102
баяты-мани 1106
БЕЖЕНСКИЙ РОМАН **77**, **78**
«БЕЗЗАБОТНЫЕ РЕБЯТА» 65, **78**, **79**, 97
безличное повествование 232
безобразное 989
безумие 164, 187, 257, 261, 279, 523, 616, 618, 628, 630, 783, 857, 901, 959, 970, 996, 1061, 1249
«безумные слова» 1273
«безумные стихи» 1267
безумный разум 1226
БЕЙТ 51, **79**, 157, 200, 1103, 1106
беллетризация 663, 953
беллетризированная биография 235
БЕЛЛЕТРИСТИКА **79**, 82, 83, 88, 441, 444, 517, 582, 678, 679, 732, 796, 810, 811, 911, 1068, 1182, 1234
БЕЛЫЙ СТИХ 29, **79**, 158, 627, 957
Берлинский Дом искусств 1188
«БЕРЛИНСКИЙ КРУЖОК» **79**. См. также *«Туннель через Шпрее»*
БЕРНЕСКО **79**, **80**, 102
беседа, беседы 45, 198, 228, 273, 278, 283, 304, 513, 578, 591, 634, 744, 823, 849, 912, 924, 942, 964, 987, 1132, 1206, 1217, 1249
«БЕСЕДА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКОГО СЛОВА» 55, **80**, 924
беседа застольная см. застольная беседа
беседный диалог 943
бесконфликтности теория см. теория бесконфликтности
беспорядок лирический см. лирический беспорядок
бессмертие 60, 263, 520, 687, 869, 901, 985, 991, 1052
бессмыслица 11, 568, 570, 683, 684, 1056, 1128, 1219. См. также *Нелепица*
бессознательное 60, 90, 563, 830, 831, 832, 893, 1009, 1061
бессознательное коллективное см. коллективное бессознательное
БЕССОЮЗИЕ 62, **80**, 566, 1140
бессюжетное повествование 775
БЕСТИАРИЙ **80**, **81**, 632, 1141, 1230. См. также *Физиолог*
БЕСТСЕЛЛЕР **81–84**, 516
би 352, 360
библейская герменевтика 171
библейский 43, 44, 55, 57, 93, 121, 158, 171, 178, 181, 182, 214, 225, 258, 260, 368, 484, 553, 557, 564, 597, 658, 721, 837, 921, 958, 973, 1019, 1039, 1080, 1122, 1171, 1172, 1213, 1226
библиографии методика см. методика библиографии
БИБЛИОГРАФИЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ **84–86**
библиотека 17, 25, 45, 84–86, 302, 368, 417, 465, 631, 649, 677, 712, 806, 833, 867, 908, 912, 915, 924, 959, 1016, 1157, 1182, 1222, 1229
библиофильство 693
БИДЕРМАЙЕР **87–89**, 613, 617, 895, 1101, 1210, 1211
бидермайер тривиальный см. тривиальный бидермайер
биобиблиография 85, 477, 1000, 1002
биографический жанр 404
БИОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД **89**, **90**, 415, 424, 479, 618, 834, 836
биографичность 298
БИОГРАФИЯ 15, 25, **90–92**, 95, 136, 158, 269, 387, 406, 554, 1172

биография академическая см. академическая биография
биография научная см. научная биография
биография популярная см. популярная биография
биография художественная см. художественная биография
биологизм 614
биомеханика 412
бисин 360
БИТНИКИ 34, **92, 93,** 446, 1130
бицзи 352
бицзи вэньсюэ 353
благопожелание 581, 1109, 1110
благопристойность 97, 118, 366, 498
благопристойности традиция см. традиция благопристойности
«Благородная академия верных дам» 749
«БЛАГОРОДНЫЙ ДИКАРЬ» 93, 262
благочестивые стихи 53
БЛАЗОН 93, 94, 179, 448, 936
«БЛУМСБЕРИ» 48, **94, 95**, 569
БЛЮЗ 96, 1019
Бог 38, 40, 44–47, 58, 101, 103, 120, 132, 142, 162, 164, 170, 176, 178, 185, 213–218, 225, 226, 232, 246, 253, 255, 270, 279, 280, 314, 343, 345, 347, 374–376, 412, 432, 433, 442, 447, 483, 552, 556, 557, 559, 578, 584, 594, 629, 635, 659, 662, 683, 685, 716, 798, 799, 808, 823, 829, 845, 867, 870, 879, 901, 905, 906, 922, 933, 942, 955, 977, 978, 980, 983, 994, 1005, 1076, 1079, 1085, 1093, 1096, 1144, 1161, 1163, 1212–1214, 1218, 1220, 1229, 1235, 1237, 1241, 1248, 1252, 1261
бог из машины 845
Бог-отец 433
Бог-творец 18
богатая рифма 696, 880
богатырская сказка 542, 992, 1120
богатырские былины 106
Богиня 41, 160, 162, 214, 448, 510, 564, 565, 735
богомилы 45, 217
богословие 27, 45, 85, 214, 216, 279, 284, 345, 483, 556, 558, 614, 635, 660, 730, 946, 978, 987, 999, 1047, 1122, 1129, 1214
богословие апофатическое см. апофатическое богословие
богословская ода 178
богословский 546, 556, 712, 736, 763, 823, 858, 869, 1234
богословский памфлет 948
богословский трактат 730, 948
Богочеловек 558, 559
богочеловечество 227
боевик 517
Божественная воля 136, 176, 662
божественная теология 281
Божественное 144, 166, 214, 216, 662, 706
Божественное начало 176
божественный стиль 1273
божество 162, 176, 213, 448, 900, 1242, 1273
болтовня 434, 435, 486, 1132
большая форма 889
БОЛЬШОЕ ВРЕМЯ 96, 97, 306, 325, 392, 715
большой асклепиадов стих 40
большой стиль 885
«Бом», кафе 348
борьба классовая см. классовая борьба
бостонцы 1091
БРАМИНЫ 97, 1160, 1091. См. также *Традиции благопристойности*
бранная речь 934
«БРАТСТВО СТРАСТЕЙ ГОСПОДНИХ» 65, **97**
«БРЕМЕНСКАЯ ГРУППА» 97
«Бригада» 748
«БРОДЯЧАЯ СОБАКА» 98, 99, 805, 1185
БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ 99, 100, 251, 329, 378, 992, 1039. См. также *Странствующие сюжеты*
бродячих сюжетов теория см. теория бродячих сюжетов
«бронзовый мир» 280
буддизм 92, 581, 582, 1269, 1272
будетляне 278, 968, 1157, 1158, 1159
буквализм 246, 663, 737
БУКОЛИКА 56, **101,** 201, 287, 725, 728, 1221, 1230
буколическая поэзия 493, 725
бунт эстетический см. эстетический бунт
бунтарь 92, 295, 630, 1220
буржуазная драма 541, 799
буржуазность 208, 247, 346, 507
БУРИМЕ 101
БУРЛЕСК 49, 65, **101–103**, 314, 315, 365, 381, 385, 698, 701, 721, 739, 1030, 1081, 1254
бурлескная лирика 505
бурлескная поэзия 73
бурлескная поэма 781
бурлескность 1244
бурлескные георгики 169
бурлескный стиль 79
«БУРЯ И НАТИСК» 103, 104, 113, 163, 523, 703, 799, 917, 918, 964, 1015, 1084, 1216, 1226. См. также *Штурм унд дранг*
БУСТРОФЕДОН 104, 105
БУФФОНАДА 104, 314, 371, 377, 385, 951, 1128
буффонада трансцендентальная см. трансцендентальная буффонада
буффонство 1127
бывальщина 108
БЫЛИНА 69, 78, **105–107**, 258, 272, 329, 487, 542, 562, 608, 625, 799, 1027, 1041, 1189, 1210, 1236, 1238. См. также *Старина*
былина богатырская см. богатырские былины
былина новеллистическая см. новеллистическая былина
БЫЛИННЫЙ СТИХ 106, **107,** 608
былины-пародии 106
БЫЛИЧКА 108, 676, 989, 1040
быль 202, 921
бытия образ см. образ бытия
бытовая драма 1075
бытовая комедия см. комедия бытовая
бытовая песня 1110
бытовая сказка 459, 991
бытовой роман 15
бытовые реалии 863
бытописательный роман 617
бытописательство 1229
бэньцзи 404
бяньвэнь 356

ВАГАНТ 109, 178, 181, 271, 431, 493, 959, 1026, 1027. См. также *Голиард*
вагантов гимны см. гимны вагантов
вагантский стих 974
вademекум 1001
вайдарбхи 931
вайзе 1170
вака 1266, 1267, 1272
вакрокти 931
вакхическое стихотворение 1105
вампир 108, 185, 628, 636, 1040, 1161
«ВАМПУКА» 109
ВАПП (Всероссийская ассоциация пролетарских писателей) **109, 110,** 421, 503, 692, 735, 853, 929, 1151
варваризм 1008, 1032, 1261
ВАРИАНТ 20, **110, 111,** 1060, 1198
вариации ритмические см. ритмические вариации
вариация 51, 235, 341, 387, 395, 442, 537, 538, 548, 608, 638, 795, 818, 876, 949, 990, 1030, 1038, 1253
варсаги 1107
варсаки 1107
«ВАРШАВСКАЯ ЦЫГАНЕРИЯ» 111
ВАРШАВСКИЙ ПОЗИТИВИЗМ 111, 112
васан 1271
васта-дхвани 932
васф 53
вафир 51
вдохновение 107, 162, 165, 167, 318, 319, 503, 557, 632, 638, 647, 720, 767, 829, 836, 898, 900, 965, 968, 1050, 1061, 1114
веды 246, 272
ВЕЙМАРСКИЙ КЛАССИЦИЗМ 104, **112, 113,** 366, 420, 496
Век Разума 637

«ВЕЛИКАЯ ПОЛЬСКАЯ ЭМИГРАЦИЯ» 114, 115
«ВЕЛИКИЕ РИТОРИКИ» 94, **115, 116,** 518
величальная песня 675, 1268
величественный стиль 1095
ВЕНОК СОНЕТОВ 116, 253, 489, 1008. См. также *Магистрал*
ВЕНСКАЯ ГРУППА 116, 117
«вергилианское Возрождение» 430
«ВЕРЕТЕНО» 117, 914
ВЕРИЗМ 117, 118, 495, 530, 619, 639
веристы 117
ВЕРИТИЗМ 118, 498
ВЕРЛИБР 92, **118,** 294, 356, 403, 957, 1187, 1272. См. также *Свободный стих*
вероучители христианские см. христианские вероучители
ВЕРСИФИКАЦИЯ 118, 1035. См. также *Стихосложение*
ВЕРСИЯ 118
«ВЕСЁЛАЯ НАУКА» 118, 119, 1142
веселый нигилизм 1200
ВЕСТЕРН 119, 384, 517, 1156
вестернизация 470
ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ 119–121, 240, 556, 559. См. также *Вечно-женственное*
вечно-женственное 119, 241. См. также *Вечная женственность*
ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ 60, **121, 123,** 240, 264, 468, 1081, 1129
вещественность новая см. новая вещественность
«взрыв» истории 204
ВИД 123. См. также *Род литературный*
ВИДЕНИЕ 26, 55, **123, 124,** 142, 144, 214, 217, 269, 430, 510, 921, 935, 1122, 1162, 1216
видимости образ см. образ видимости
видимость 49, 185, 206, 279, 285, 286, 318
ВИЗАНТИЙСКИЙ РОМАН 125
визионер 124
визуальная поэзия 389, 390, 443
визуальный образ 1004
викторианская мораль 95, 643
викторианский 95, 148, 167, 292, 293, 500, 631, 632, 651, 653, 661, 1091, 1160
викторианский роман 892
викторианский стих 167
ВИЛЛАНЕЛЬ (вилланелла) **125,** 1059.
«винная поэзия» 53
вины трагической концепция см. трагической вины концепция
ВИРЕЛЕ 70, 116, **126,** 136, 337, 518, 902, 1059
ВИРШИ 126, 922, 1143
витализм 302, 348, 994
ВКУС 27, 57, 95, **126, 127,** 163, 164, 302, 318, 366, 523, 654, 748, 825, 886, 932, 1021, 1065, 1167, 1228
вкус новый см. новый вкус
Владимиров цикл 329
влияние 19, 20, 24, 45, 50, 52, 60, 62, 65, 67, 70, 80, 81, 89, 90, 92, 98, 101, 106, 111, 112, 114, 116, 118, 123, 124, 129, 139, 141, 143, 144, 146, 149, 150, 151, 157, 160, 162, 163, 178, 184, 185, 193, 200, 201, 206, 212, 215, 228, 230, 235, 242, 251, 256, 258, 261, 263, 265, 268, 269, 274, 277, 288, 295, 298, 304, 307, 314, 315, 317, 319, 327, 328, 330, 331, 335, 340, 348, 349, 353, 356, 357, 359, 360, 363–365, 369, 370, 373, 381, 390, 396, 401, 403, 404, 407, 408, 411, 414, 423–425, 427, 435, 444, 446, 448, 449, 456, 461, 464, 469, 470, 473, 474, 478–482, 490, 492, 494–496, 504, 507, 508, 510, 511, 514, 517–519, 521, 532, 542, 544, 549, 553, 554, 556, 558, 560, 562, 565, 568, 573, 577, 579, 580, 582–585, 587, 588, 593, 597, 606, 607, 612, 617, 622, 624, 626, 627, 629, 633, 640, 642, 645, 653, 656, 657, 662, 674, 687, 697–700, 703, 704, 713, 714, 718, 727, 729–731, 744, 745, 756, 761, 764, 765, 767, 782, 784, 790–792, 799, 801, 803, 811, 822, 829–831, 837, 838, 841, 857, 861, 867, 874, 877–879, 895, 917, 918, 920, 930, 932, 935, 937, 941, 942, 944, 945, 948, 951, 954, 959, 960, 963, 964, 968, 975, 978, 986, 991, 992, 994, 1008, 1011, 1013, 1014, 1019, 1022–1025, 1037, 1042–1044, 1055, 1056, 1060, 1067, 1080, 1083, 1091, 1093, 1096, 1097, 1101, 1102, 1121, 1133, 1134, 1137, 1139, 1151–1153, 1160, 1162, 1167, 1175, 1184, 1188, 1194, 1197, 1215, 1216, 1221, 1222, 1231, 1246, 1247, 1269, 1270, 1272. См. также *Литературные связи и влияния*
внежизненная активность 18
вненаправленческое литературоведение 1072
вненаходимость 17, 97, 227, 757
внесмысловая инаковость 61
внешняя и внутренняя форма слова 790, 979
ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ 127, 128, 228, 451, 619, 773, 835, 1019, 1051, 1239
внутренний пейзаж 897
внутренняя рифма 361
внутренняя форма 43, 61, 672, 673, 1178
внушения сила см. сила внушения
ВОАПП (Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей) 110, **128,** 422
ВОДЕВИЛЬ 105, **128–130,** 246, 371, 426, 702, 1128
военная проза 130
военная эпопея 1264
военное повествование 407
«ВОЕННЫЕ РОМАНИСТЫ» 130
военный роман 892
возвращенчество 198
возвышенное 142, 176, 317, 468, 731, 799, 961, 1026, 1251
возвышенный стиль 1095
ВОЗРОЖДЕНИЕ 16, 20, 31, 48, 60, 70, 71, 91, 121, **131–136,** 175, 178, 189, 215, 261, 285, 287, 309, 314, 316, 318, 322, 326, 328, 334, 362, 363, 369, 370, 385, 386, 427, 430, 431, 437, 464, 468, 477, 496, 501, 509, 521, 532, 554, 558, 560, 589, 662, 674, 681, 684, 688, 697, 715, 716, 721, 725, 736, 745, 748, 749, 762, 763, 765, 775, 778, 782, 788, 793, 800, 811, 835, 840, 851, 857, 860, 871, 877, 889, 893, 897, 940, 959, 960, 977, 987, 1001, 1003, 1024, 1026, 1038, 1041, 1081, 1083, 1085, 1115–1117, 1120, 1128, 1131, 1140, 1147, 1155, 1171, 1189, 1211, 1227, 1228, 1230, 1233–1235, 1237, 1245, 1247, 1254. См. также *Ренессанс*
Возрождение вергилианское см. «вергилианское Возрождение»
Возрождение восточное славянское см. восточное славянское Возрождение
Возрождение горацианско-теренцианское см. «горацианско-теренцианское Возрождение»
Возрождение Каролингское см. «каролингское Возрождение»
Возрождение каталонское см. каталонское Возрождение
Возрождение католическое см. католическое Возрождение
Возрождение овидианское см. «овидианское Возрождение»
Возрождение оттоновское см. «оттоновское Возрождение»
Возрождение провансальское см. провансальское Возрождение
воинские повести 155, 753
ВОКП (Всероссийское общество крестьянских писателей) **137,** 486, 660, 1151.
волшебная повесть 752
волшебная сказка 154, 459, 887, 991, 994
«ВОЛЬНАЯ ФИЛОСОФСКАЯ АССОЦИАЦИЯ» 137, 139, 997. См. также *Вольфила*
«ВОЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ» 139, 140, 513, 924
«ВОЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ СЛОВЕСНОСТИ, НАУК И ХУДОЖЕСТВ» 140, 924
ВОЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКАЯ 140
«вольные люди» 220
вольные стансы 1041
вольный перепев 740
ВОЛЬНЫЙ СТИХ 141, 493, 538, 957, 975, 1263
Вольфила 137. См. также *«Вольная Философская Ассоциация»*
вольфильцы 139
ВОЛЯ АВТОРА 141, 337, 866, 1065. См. также *Канонический текст*
воля к власти 771
воля к знанию 771
воображаемое общение см. общение воображаемое
ВООБРАЖЕНИЕ 49, 75, 95, **141–145,** 147, 153, 162–165, 205, 208, 215, 257, 258, 279, 281, 338, 341, 366, 385, 387, 392, 446, 455, 456, 482, 534, 604, 613, 635, 653, 654, 671, 672, 686, 691, 706, 767, 799, 835, 841, 886, 893, 894, 896, 898, 906, 965, 981, 1061, 1118, 1119, 1121, 1122, 1125, 1138, 1160, 1177, 1202, 1250
воображение читательское см. читательское воображение
воображение эстетическое см. эстетическое воображение
вопросно-ответная форма 273
вортекс 145, 147

ВОРТИЦИЗМ 145-148, 982
восклицание 389, 597, 604, 698, 878, 1140
«воскресенья» А.А.Комарова 926
«воскресенья» А.П.Елагиной 925
«воскресенья» В.В.Владимирова, А.Белого 54
«воскресенья» В.В.Розанова 76, 928
«воскресенья» Мережковских 283, 1150
«воскресенья» Ф.Сологуба 928
воспитание 163, 881
ВОСПИТАНИЯ РОМАН 148, 149. См. также *Роман воспитания*
воспитательный роман 192
ВОСПОМИНАНИЯ 15, 16, 20, 22, 53, 108, **148, 149,** 152, 162, 236, 237, 248, 277, 282, 283, 411, 418, 451, 458, 463, 520, 524, 550, 592, 595, 631, 650, 680, 705, 738, 746, 772, 776, 818, 841, 850, 870, 895, 905, 916, 927, 970, 996, 1150, 1057, 1172, 1185, 1186, 1189, 1195, 1212, 1252. См. также *Мемуары*
восприятие 15, 22, 75, 92, 95, 143, 165, 166, 169, 171, 172, 174, 175, 183, 203, 217, 242, 243, 252, 267, 288, 294, 297, 301, 306, 307, 332, 339, 349, 372, 385, 397, 439, 446, 453–455, 464, 472, 477, 510, 527, 533, 538, 539, 558, 559, 561, 562, 566, 569, 570, 580, 587, 615, 618, 619, 643, 652, 654, 671, 673, 674, 684, 700, 704, 715, 732, 734, 751, 756, 757, 766, 774, 780, 784, 790, 791, 801, 810, 829, 836, 848, 852, 858, 870, 872–875, 909, 910, 928, 943, 962, 973, 976, 977, 984, 988, 994, 1025, 1027, 1033, 1043, 1044, 1050, 1064, 1116, 1122, 1136, 1139, 1154, 1173, 1200, 1203, 1205, 1206, 1221, 1223, 1225, 1239, 1268, 1270
«Восток» 1208
«восторженный» тип оды 685
восточная повесть 752
восточная поэма 589
восточное славянское Возрождение 131
восхваление 53, 54, 115, 253, 434, 581, 716, 717, 829, 851, 934, 958, 1077, 1103, 1106
восходящая интонация 1034
восьмисложник 93, 432
восьмистишие 359
воцерковление 254
времени образ см. образ времени
врожденных идей теория 261
всеведущий автор 750
всеки 649
ВСЕМИРНАЯ (МИРОВАЯ) ЛИТЕРАТУРА 149–152, 363, 456, 465, 469, 1008, 1023
Всероссийская ассоциация пролетарских писателей 109. См. также *ВАПП*
ВСЕРОССИЙСКИЙ СОЮЗ ПИСАТЕЛЕЙ 152, 239, 972, 1151
Всероссийский союз поэтов 704
ВСЕРОССИЙСКИЙ СОЮЗ ПОЭТОВ, ВСП, СОПО — Союз поэтов 152
Всероссийское общество крестьянских писателей 137, 660. См. также *ВОКП*
Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей 128. См. также *ВОАПП*
ВСТАВНАЯ НОВЕЛЛА 153, 312, 387, 871, 899
вставное повествование 124, 809
встречные течения 464, 542, 543, 1022
ВТОРАЯ СИЛЕЗСКАЯ ШКОЛА 153, 606. См. также *Силезская школа поэтов*
вторичный жанр 226
вторичный ритм 537, 876
вторичный стиль 1070
второстепенный герой 175
вульгаризм 1008
ВУЛЬГАРНЫЙ СОЦИОЛОГИЗМ 153, 481
вчувствование 257, 977
ВЫМЫСЕЛ 16, 57, 105, 142, **153–156,** 225, 234, 279, 316, 452, 555, 671, 702, 703, 788, 794, 830, 837, 971, 987, 1101, 1116, 1119, 1121, 1175, 1258, 1264
вымышленное повествование 323
вымышленный мир 17
выразительность 12, 30, 76, 168, 235, 245, 278, 370, 388, 389, 395, 509, 595, 596, 621, 670, 671, 695, 747, 829, 911, 1031, 1032, 1068, 1100, 1152, 1225, 1232
высказывание 17, 27, 28, 48, 149, 154, 175, 183, 201, 211, 220, 226–231, 243–245, 254, 278, 280, 293, 305, 306, 310, 311, 316, 341, 389, 392, 413, 450, 455, 456, 495, 596, 701, 751, 755, 757, 776, 779, 805, 835, 870, 871, 873, 898, 911, 932, 966, 1003, 1044, 1063, 1078, 1143, 1173, 1190, 1191, 1202, 1205, 1217, 1239, 1241, 1263
высказывание двуголосое см. двуголосое высказывание
высокая комедия см. комедия высокая и комедия низкая
высокий стиль 685, 788, 950, 1008, 1095, 1140, 1227
вьянджана 1045
вэнь 352, 404
вэньянь 397

габуни 1265
гадья 933
газаль 157
ГАЗЕЛЬ 53, 79, **157,** 779, 907, 1059, 1103–1105, 1170
газета 86, 111, 119, 159, 160, 236, 239, 240, 258, 296, 348, 362, 367, 368, 384, 418, 460, 461, 466, 467, 576, 578, 657, 669, 679, 680, 684, 800, 846, 859, 867, 871, 909, 912–914, 935, 954, 969, 997, 1009, 1012, 1014, 1016–1018, 1021, 1031, 1057, 1114, 1132, 1151, 1157, 1158, 1188, 1193, 1199, 1202, 1207
ГАЛАНТНАЯ ЛИТЕРАТУРА 157
галантно-героический роман 73
галантно-пасторальный роман 157
галантный роман 157
галиматья 55
ГАЛЛЬСКИЙ КРУЖОК ПОЭТОВ 157–159
галлюцинация 124, 595, 615, 1120
«ГАМАЮН» 159, 368
гармония 22, 88, 89, 112, 113, 120, 166, 288, 497, 511, 531, 573, 596, 637, 639, 659, 674, 807, 819, 853, 963, 966, 970, 1095, 1096, 1126, 1159, 1162, 1178, 1193, 1214, 1223, 1269
гармония универсальная см. универсальная гармония
«ГАТАРАПАК» 159, 711, 1196
гаудия 931
гафизисты 77
гедонизм 57, 240, 725, 793, 896, 1129
ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИЕ РОМАНТИКИ 160, 291, 565, 578, 895, 1123, 1211. См. также *Гейдельбергский романтизм*
Гейдельбергский романтизм 160. См. также *Гейдельбергские романтики*
ГЕКЗАМЕТР 29, 40, 41, 89, 101, 113, **160,** 198, 202, 224, 437, 438, 537, 538, 540, 702, 733, 813, 903, 956, 1036, 1038, 1039, 1228.
гекзаметр дактилический см. дактилический гекзаметр
ГЕНДЕР 161
ГЕНДИАДИС 161
генеалогия 89
генезис 89, 90, 100, 324, 325, 423, 452, 471, 480, 507, 561, 565, 657, 783, 795, 1059, 1069, 1089, 1090, 1205
гениальность 163, 164, 895, 979, 980
ГЕНИЙ 18, 44, 103, **162–166,** 257, 322, 576, 654, 696, 1061, 1147, 1250
гений латинский см. латинский гений
генотекст 1067
географические реалии 863
ГЕОРГИАНЦЫ 167, 168, 292
ГЕОРГИКИ 168–170, 695, 963. См. также *Описательная поэзия*
георгики бурлескные см. бурлескные георгики
герайлы 1107
геральдика 93, 1096
ГЕРМЕНЕВТИКА 170–174, 257, 305, 311, 476, 1070
герменевтика деструктивная см. деструктивная герменевтика
герменевтика классическая см. классическая герменевтика
герменевтическая интерпретация 306
герменевтические деконструктивисты 212
герменевтический анализ 694
герменевтический круг 174
герменевтическое направление деконструктивизма 211
ГЕРМЕТИЗМ 174, 175, 907, 994, 1046, 1125
героиды 887
героизм 541
героика 15, 175, 861, 1200, 1236, 1238
героикомическая поэма см. ироикомическая поэма

героическая драма 1083, 1273
героическая комедия 851
героическая поэма 280, 435, 505
героическая раса 932
героическая сага 1121
героическая сказка 459
героическая фэнтези 1162
героический реализм 861
героический эпос 107, 177, 582, 647, 811, 857, 1102, 1108–1110, 1120, 1121, 1238
ГЕРОИЧЕСКОЕ 176, 177, 314, 393, 1210
герой второстепенный см. второстепенный герой
герой-«гусар» 182
герой культурный см. культурный герой
герой лирический см. лирический герой
ГЕРОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ 10, 14, 16–19, 26, 28, 35, 36, 38, 42–44, 48, 61, 66, 68, 87, 90, 91, 96, 103, 104, 106, 107, 113, 119, 123, 125, 130, 150, 153, 154, 157, 158, 166, **176,** 179, 182, 185, 201, 203, 218–222, 227–229, 231, 240, 241, 243–245, 247, 248, 252, 254, 255, 265, 266, 268, 270, 279, 289, 295, 311–313, 315, 320, 321, 323, 325, 329, 333, 338, 339, 341, 342, 349, 350, 357–359, 361, 370, 379, 380, 382–384, 392, 405–409, 420, 422, 450–452, 455–457, 469, 485, 492, 494, 495, 497, 499, 506, 508, 512, 513, 517, 518, 523, 527, 532, 540, 543, 544, 549–552, 559, 565, 568, 569, 572, 584, 587–589, 595, 598, 601, 623, 629, 630, 633–635, 659, 665, 666, 682, 683, 690, 692, 702, 703, 708, 715, 728, 729, 731, 741, 749–752, 754, 755, 757, 758, 759, 772, 774, 779, 781, 785, 792, 793, 795, 796, 799, 803, 807, 814, 816, 819, 824, 828, 829, 834, 835, 839–841, 849, 850, 852, 853, 855, 856, 870, 872, 881, 883, 888–892, 894, 897–901, 907, 920, 921, 933, 943, 946, 961, 963, 964, 969, 970, 989–994, 1001, 1005, 1012, 1020, 1021, 1032, 1040, 1051, 1060, 1078, 1079, 1081, 1082, 1084, 1085, 1087–1089, 1107, 1113, 1121, 1127, 1128, 1130, 1131, 1141, 1147, 1155, 1156, 1161, 1162, 1165, 1166, 1173, 1176–1178, 1181, 1184, 1190, 1192–1194, 1198, 1200, 1206, 1210, 1211, 1217, 1219–1221, 1229, 1232, 1237–1242. См. также *Персонаж*
герой положительный см. положительный герой
герой трагический см. трагический герой
героя форма см. форма героя
Гётерна 186. См. также *«Готский союз»*
«ГЁТТИНГЕНСКАЯ РОЩА» 177, 1014. См. также *«Союз рощи», «Гёттингенский союз поэтов»*
«Гёттингенский союз поэтов» 1014. См. также *«Союз рощи», «Гёттингенская роща»*
гиатус 1167. См. также *Хиатус*
гиларотрагедия 376
«Гилея» 928, 968, 1157, 1158
гименей 1235. См. также *Эпиталама*
ГИМН 20, **177–179,** 232, 352, 409, 430, 432, 450, 483, 484, 521, 730, 742, 821, 829, 930, 938, 1102
ГИМН-БЛАЗОН 178, **179**
Гимназический литературный кружок 648
ГИМНОГРАФИЯ 179, 483. См. также *Литургическая поэзия*
гимнография христианская см. христианская гимнография
гимны вагантов 958
гимны христианские см. христианские гимны
гипербатон 302
ГИПЕРБОЛА 30, 64, 107, **179, 180,** 244, 398, 483, 584, 625, 755, 810, 930, 931, 1099, 1100, 1117, 1140, 1195
гиперболизм 245
гиперграфика 442
гипердактилические клаузулы см. клаузулы гипердактилические
гипомнемы 233
гипорхема 177, 521
ГИСТРИОН 180, 1127
гликоней 39, 804
глимен 998. См. также *Скон*
ГЛОССА 116, **180,** 305, 386, 518, 1047, 1059, 1128
глоссарий 180, 330
глоссолалия 278, 822
глупость 98, 164, 221, 251, 381, 383, 631, 634, 642, 715, 716, 784, 946, 948, 950, 1159, 1210
гневная раса 932
ГНОМА 180, 804, 960, 1010, 1171, 1216
«гнутая речь» 931
говорная поэзия 390
ГОВОРНОЙ СТИХ 40, **180,** 210, 310, 522, 604, 698, 879, 1075
говорной тип интонации 310
говорящие имена 619
гоголевское направление 319, 501, 1251
«ГОД БАЛЛАД» 180
ГОЛИАРД 109, **181**. См. также *Вагант*
голос 76, 106, 128, 183, 210, 217, 227, 229, 243, 255, 339, 348, 444, 521, 522, 533, 538, 597, 598, 636, 646, 665, 679, 720, 740, 756–759, 770, 777, 779–781, 799
голос повествователя 1242
голос-слово 757
голос феноменологический см. феноменологический голос
голоса анонимные см. анонимные голоса
голоса чужие см. чужие голоса
голосянки 224
«Голубиная книга» 259, 260, 558
Голубой всадник 1223
ГОЛУБОЙ ЦВЕТОК 182
«ГОЛУБЫЕ ГУСАРЫ» 182
гомеотелевтон 717, 878, 1140
гомилия 730
ГОНГОРИЗМ 73, **182, 183,** 318, 390, 423, 706, 725. См. также *Культеранизм*
горацианские оды 685
«горацианско-теренцианское Возрождение» 430
горестная раса 932
ГОРОДСКОЙ РОМАНС 183, 184
гороскоп 430, 1129
готика постмодернистская см. постмодернистская готика
готическая новелла 636
готическая традиция 185
готическая фэнтези 1162
ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН 184–186, 516, 523, 595, 628, 636, 794, 799, 806, 812, 892, 963, 1053, 1122, 1123, 1199, 1245. См. также *Чёрный роман*
готовое слово 73
«ГОТСКИЙ СОЮЗ» 186
гошгы 1106
гошма 1106
Грааль 59, 919, 981
ГРАДАЦИЯ 30, 32, 37, **187,** 367, 1032. См. также *Антиклимакс, Климакс*
градация композиционная см. композиционная градация
градация сюжетная см. сюжетная градация
гражданин мира 150
гражданский реализм 644
грамматика 19, 26, 37, 156, 225, 300, 471, 474, 475, 493, 500, 610, 683, 713, 739, 749, 763, 786, 788, 838, 904, 942, 968, 1001, 1043, 1227, 1258, 1260
грамота духовная см. духовная грамота
графическая поэзия 443
ГРАФОМАНИЯ 187, 1232
грех 109, 208, 214–216, 259, 345, 346, 416, 551, 587, 638, 726, 842, 872, 900, 904, 950, 962, 980, 1210, 1248
греховность 343, 900, 950, 1242
«Гриенштадль», венское кафе 576
ГРОБИАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 187
«гроздья рассказов» 405
ГРОТЕСК 12, 49, 80, 130, 180, 186, **188–190,** 192, 220, 241, 245, 248, 314, 338, 340, 374, 379, 385, 490, 497, 506, 526, 615, 625, 631, 632, 639, 658, 675, 695, 701, 772, 793, 794, 796, 805, 812, 855, 941, 946, 949, 953, 954, 981, 992, 1003, 1117, 1119, 1124, 1155, 1173, 1199, 1209, 1210, 1213, 1223, 1250, 1254, 1265, 1271
гротескное, гротесковое 220, 241, 245
гротескный реализм 526, 817
гротесковая проза 819
«грузофикация» 391
«ГРУППА» 190, 445
«ГРУППА 47» 191, 192, 349, 489
«ГРУППА 61» 192. См. также *Дортмундская группа 61*

«ГРУППА 63» 192
«ГРУППА 1925» 190, 191
гуманизм 12, 113, 131–133, 136, 138, 326, 350, 486, 496, 499, 532, 562, 570, 587, 606, 612, 627, 635, 637, 643, 662, 663, 749, 985, 1011, 1091, 1135, 1148, 1219
гуманизм новый см. новый гуманизм
гуманистическая доктрина 293
гуманистический 12, 56, 89, 112, 113, 121, 134, 231, 280, 350, 458, 496, 509, 548, 567, 570, 637, 661–663, 815, 816, 948, 1128, 1148, 1200
гуманистическое знание 278
гуманисты 133, 134, 136, 173, 174, 261, 278, 316, 350, 1085, 1246
гунки 1264, 1265
гуны 931
гусарская песня 924
гуситская песня 178
гуситы 178, 573
гуцы 357
Гэльская лига 351
гэлюйши 354, 397
гэндзицусюги 1265, 1271
гэсаку 1265
гюзел-леме 1106

ДАДАИЗМ 12, 13, 24, **193–197,** 278, 369, 441, 498, 568, 633, 650, 711, 784, 906, 1050, 1053, 1055, 1125, 1201
дадаистский 473, 1053
дадаисты 193, 442, 650, 1201
ДАЙДЖЕСТ 197
дактилические клаузулы см. клаузулы дактилические
дактилический гекзаметр 41
ДАКТИЛЬ 31, 32, 35, 40, 41, 79, 160, **198,** 202, 341, 485, 537, 538, 733, 844, 847, 877, 879, 975, 1020, 1036, 1038, 1039, 1041, 1058, 1093, 1096, 1098
«ДАЛИБОРКА» 198, 199, 914
дамская поэзия 693
дарб 51
«ДАРМШТАДТСКИЙ КРУЖОК» 199
дарственные надписи 17
ДАСТАН 199
дастанчи 1107
«ДВИЖЕНИЕ» 199, 200, 856
двоемирие 204, 558, 900, 1040, 1162
двойной код 764
двойной смысл 316
двойные рифмы 880
дворянство 140, 276, 312, 377, 381, 383, 540, 573, 615, 812, 826, 827, 929, 1210, 1264
двуголосое высказывание 227
двуголосое слово 227, 814, 1242
ДВУСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ 200, 974, 1093
двусмысленность 30, 656, 771, 807
ДВУСТИШИЕ 79, 157, **200,** 397, 420, 694, 1228. См. также *Дистих*
деавтоматизация 791
ДЕБАТ 201, 285
девиз 282, 458, 907, 1230, 1231, 1270
девичья песня 521, 1107
девтерагонист 828
дегуманизация 561, 765, 769, 1148
ДЕЙСТВИЕ 23, **201,** 243, 272, 456. См. также *Акт*
ДЕКАБРИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 202, 203, 827
ДЕКАДАНС 203–209, 219, 296, 302, 344, 575, 612, 617, 640, 643, 645, 820, 968, 978, 983, 1062
декадентство 208, 299, 507, 605, 613, 640, 643, 646, 968
декаденты 207, 208, 1124
декламативный стих 698
декламационность 229
декламационный прием 995
декламационный тип интонации 310
ДЕКЛАМАЦИЯ 76, **210,** 522, 537, 1034, 1058
декларация 137, 265, 295, 296, 374, 391, 416, 444, 496, 498, 499, 501, 576, 614, 649, 734, 838, 859, 906, 994, 1071, 1151, 1158
ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ 172, **210–213,** 287, 306, 309, 653, 764, 771, 1042, 1044, 1153
деконструктивизм левый см. левый деконструктивизм
деконструктивизма герменевтическое направление см. герменевтическое направление деконструктивизма
деконструктивистская критика 211
деконструктивистский анализ 211, 213, 1135
деконструктивисты герменевтические см. герменевтические деконструктивисты
деконструктивисты левые см. левые деконструктивисты
деконструкция 173, 211
декоративизм 981
Демидовская премия 903. См. также *Российские литературные премии*
демиург 218, 287, 412, 572
демифологизация 13
демократизм 118, 1215
демократический 24, 25, 129, 191, 369, 426, 549, 577, 578, 917, 919, 1193
демократия 9, 191, 207, 349, 638, 660, 697, 772
демон 68, 214, 641, 740, 922, 969, 1117, 1161
демонизм 983
демоническая драма 1273
ДЕМОНИЧЕСКОЕ 103, 108, 163, **213–218,** 346, 557, 630, 641, 799, 900, 1242, 1249
демонологическая повесть 799
демонологическая сказка 459
демонологический 108, 214
демонологический рассказ 108
демонология 108, 214, 216, 217, 459, 1122
демонология христианская апокрифическая см. христианская апокрифическая демонология
денди 218, 219
ДЕНДИЗМ 205, **218, 219**
деревенская драма 457
«ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА» 219, 220, 1013
дескриптивный и структурный анализ 1138
дестан 1106
деструктивная герменевтика 212
Десятая муза 348
десятисложник 93, 536
детализация 125, 220, 587, 837, 1047, 1049, 1134, 1140, 1240
ДЕТАЛЬ 220, 188, 436, 456, 619
ДЕТЕКТИВ 15, 79, 156, **221—223,** 311, 313, 516, 806
детектив аналитический см. аналитический детектив
детектив иронический см. иронический детектив
детектив милицейский см. милицейский детектив
детектив приключенческий см. приключенческий детектив
детектив психологический см. психологический детектив
детектив сатирический см. сатирический детектив
детектив социальный см. социальный детектив
детективная драматургия 222
детективная повесть 222, 223
детективный рассказ 221, 222
детективный роман 222, 892
детерминизм 130, 480, 481, 491, 595, 662, 699, 862
детерминированность 90
детская литература 1124
детская мифология 1040
детская поэзия 224
ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР 223, 224, 273
децентрирование 308
ДЕЦИМА 180, **224**
ДЕЯНИЯ 44, **224,** 327, 822, 1215
джатака 582
джати 539
джинаслы мани 1106
«ДЖИНДИУОРОБАК КЛУБ» 225
джир 1108
джирчи 1108
дзанни 379
дзарэ-ута 1267
дзё 1267
дзен-буддизм 92
дзен-буддизма философия см. философия дзен-буддизма

дзёрури 1274
дзиюси 1272
дзуй-хицу 1264
ДИ 135, **225,** 271, 518, 843, 1119
диалектизм 383, 780, 1008, 1261
диалектический материализм 860
ДИАЛОГ 29, 61, 69, 128, 181, 201, **225–227**, 259, 300, 306, 307, 325, 358, 384, 393, 408, 413, 432, 449, 454, 503, 513, 523, 524, 583, 589, 625, 671, 780, 792, 799, 803, 814, 837, 870, 930, 936, 942, 943, 945, 976, 977, 1010, 1061, 1067, 1078, 1108, 1112, 1205, 1239, 1272
диалог беседный см. беседный диалог
диалог на пиру 987
диалог полифонический см. полифонический диалог
диалог разговорный см. разговорный диалог
диалог риторический см. риторический диалог
диалог сатирический см. сатирический диалог
диалог скрытый см. скрытый диалог
диалог сократический см. сократический диалог
диалог философский см. философский диалог
диалоги-беседы 278
диалоги комические см. комические диалоги
диалогизм 510, 817
диалогика 230
ДИАЛОГИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И МОНОЛОГИЧЕСКАЯ РЕЧЬ 225, **227–230,** 244, 586
диалогическая форма 939, 952
диалогические отношения 226
диалогические песни 581
диалогический 101, 201, 225–230, 244, 306, 338, 342, 373, 374, 581, 583, 608, 792, 848, 871, 875, 939, 940, 942, 944, 949, 976, 1064, 1072, 1112, 1205, 1257
диалогический жанр 201, 935
диалогический оттенок 227
диалогическое понимание 306
диалогическое слово 1074
диалогичность 226, 227
диалогичность ненамеренная см. ненамеренная диалогичность
ДИАТРИБА 230, 526, 935, 1229
диахронический 151, 392, 792, 1043
диахрония 264, 1069
ДИВАН 230, 1105
дивертисмент 426
дидактизм 300, 689, 824, 825
дидактика 231, 251
дидактико-моралистический пафос 366
дидактическая драма 587
дидактическая литература 73, 80, 429, 432, 697, 1108
дидактическая поэзия 180
дидактическая поэма 168, 431, 450, 497, 1102
дидактические стихи 583, 584
дидактический жанр 283, 822
дидактический смысл 1254
дидактический шпрух 804
ДИДАКТИЧЕСКОЕ 81, 91, 116, 123, 169, 188, 201, **230–231**, 263, 269, 305, 382, 404, 430, 493, 581–583, 730, 788, 837, 845, 846, 935, 977, 1167
дидактическое красноречие 823
дидаскалия 822
ДИЛОГИЯ 231
диметр ямбический см. ямбический диметр
динамический реализм 860
дионисизм 641
ДИОНИСИЙСКОЕ И АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ 47, 104, 206, 207, **231,** 339, 384, 481, 502, 660, 983, 1006, 1088. См. также *Аполлоническое и дионисийское*
дионисийство 47, 981
дипака 930
дипиррихий 41
ДИПОДИЯ 41, **231**, 1074, 1098
дисгармонии 1145
ДИСКУРС 213, **231, 232,** 308, 502, 548, 609, 724, 766, 1201
дискурс метафизический см. метафизический дискурс
дискурс общекультурный см. общекультурный дискурс
дискурс повествовательный см. повествовательный дискурс
дискурс шизофренический см. шизофренический дискурс
дискурсивно-логическое мышление 267
дискурсивные практики 232
дискурсивный анализ 610
дискуссия 230, 393, 460, 507, 542, 1009, 1013, 1018, 1021, 1151
дисметрический стих 1058
диспондей 41
диспут 99, 134, 138, 228, 237, 238, 285, 347, 467, 591, 634, 914, 1018
ДИССОНАНС 232, 390, 586, 598, 820, 879, 966, 1159. См. также *Консонанс*
дистанция культурная см. культурная дистанция
дистанция трагическая см. трагическая дистанция
дистанция эпическая см. эпическая дистанция
ДИСТИХ 113, 200, **232.** См. также *Двустишие, Элегический стих*
ДИФИРАМБ 177, **232,** 302, 450
дифирамбическая поэзия 397
диэреза 41
диямб 41
ДНЕВНИК 15, 87, 95, 114, 153, 165, 175, 217, 219, 228, **232**–234, 239, 254, 277, 300, 301, 320, 346, 442, 445, 449, 451, 455, 485, 519, 525, 589, 626, 641, 677, 719, 751, 762, 778, 834, 839, 840, 844, 884, 895, 909, 922, 943, 1060, 1112, 1152, 1172, 1198, 1205, 1226, 1233, 1234, 1245, 1247, 1264
дневниковая поэзия 719
догматика христианская см. христианская догматика
догматическая критика 177
доктрина гуманистическая см. гуманистическая доктрина
документальная литература 524, 828
документальная проза 663
ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ 156, **234**
документальность 91, 248, 452, 525, 613, 620, 1172
документальный роман 617, 892
докучная сказка 992
ДОЛГИЙ СЛОГ 235. См. также *Античное стихосложение*
долгота 42
ДОЛЬНИК 25, 160, 202, **235,** 538, 608, 730, 733, 779, 844, 847, 957, 975, 1038, 1039, 1057, 1058, 1075, 1076. См. также *Паузник*
дольник прозаический см. прозаический дольник
«ДОЛЬЧЕ СТИЛЬ НУОВО» 101, **236,** 506, 666. См. также *«Новый сладостный стиль», «Стильновизм»*
«ДОМ ИСКУССТВ» В БЕРЛИНЕ 236, 912
«ДОМ ИСКУССТВ» В ПЕТРОГРАДЕ (ДИСК) 236–238, 239, 281, 367, 912, 964, 1187
ДОМ ЛИТЕРАТОРОВ 238, 239
ДОМИК В КОЛОМНЕ 239, 240, 914
«Домино», кафе 348
домог 582
домысел 156
ДОНЖУАНИЗМ 240, 241, 1242
дорефлективный традиционализм 469
«ДОРТМУНДСКАЯ ГРУППА 61» 192, **241, 242.** См. также *Группа 61*
досиллабический литературный стих 845
дразнилки 224
ДРАМА 23, 40, 103, 134, 141, 153, 201, 225, 228, 229, 231, 240, **242–248,** 249, 264, 301, 302, 311, 321, 323, 352, 353, 358, 359, 372, 382, 393, 407, 410, 422, 450, 456, 477, 483, 510, 511, 540, 543, 544, 583, 587, 600, 617, 642, 682, 725, 787, 835, 842, 875, 884, 888, 899, 918, 933, 1075, 1082, 1085, 1089, 1224, 1238, 1239, 1263, 1272
драма абсурда см. абсурда драма
драма аллегорическая см. аллегорическая драма
драма буржуазная см. буржуазная драма
драма бытовая см. бытовая драма
драма героическая см. героическая драма
драма демоническая см. демоническая драма
драма деревенская см. деревенская драма
драма дидактическая см. дидактическая драма
ДРАМА ДЛЯ ЧТЕНИЯ 245, **248**
драма идей 617
драма историческая см. историческая драма
драма латинская см. латинская драма
драма лирическая см. лирическая драма

драма мещанская см. мещанская драма
драма мистико-романтическая см. мистико-романтическая драма
драма музыкальная 599
драма народная см. народная драма
драма новая см. новая драма
драма нравов 248
драма пастушеская см. пастушеская драма
драма поэтическая см. поэтическая драма
драма притчевая см. притчевая драма
драма разбойничья см. разбойничья драма
драма религиозная см. религиозная драма
драма ринтоновая см. ринтоновая драма
драма сатирическая см. сатирическая драма
драма сатировская см. сатировская драма
драма сентиментальная см. сентиментальная драма
драма состояния 618
драма социально-психологическая см. социально-психологическая драма
драма стихотворная см. стихотворная драма
драма учено-гуманистическая см. учено-гуманистическая драма
драма философская см. философская драма
драма церковная см. церковная драма
драма юаньская см. юаньская драма
драматическая пастораль 73
драматическая поэзия 1086
драматическая поэма 241
драматическая теория 363
драматические фрагменты 1152
драматический жанр 202
драматический род 248
драматическое 883, 1048
драматург 9, 11, 64, 69, 78, 80, 112, 129, 215, 240, 244, 246, 248, 249, 261, 278, 294, 309, 378, 381–383, 411, 460, 494, 510, 514, 521, 542, 573, 574, 578, 601, 618, 638, 679, 709, 801, 803, 852, 855, 973, 1115, 1128, 1222, 1274
драматургические жанры 588
драматургические формы 285
драматургический 23, 109, 113, 246, 249, 509, 510, 522, 552, 710, 726, 729, 835, 888, 1047, 1085, 1094, 1101, 1215, 1274
ДРАМАТУРГИЯ 10, 23, 35, 43, 89, 104, 113, 129, 135, 155, 222, 225, 237, 246–**249,** 261, 267, 312, 313, 322, 323, 331, 359, 370, 371, 373, 383, 408, 478, 500, 503, 509, 523, 524, 540, 541, 550, 552, 568, 571, 594, 639, 709, 726, 733, 748, 762, 811, 835, 859, 870, 889, 898, 932, 978, 1010, 1012, 1026, 1047, 1056, 1083, 1084, 1086–1088, 1094, 1115, 1116, 1124, 1128, 1142, 1189, 1196, 1219, 1220, 1223, 1224, 1226, 1257, 1273, 1274
драматургия абсурда 373
драматургия детективная см. детективная драматургия
драматургия научно-фантастическая см. научно-фантастическая драматургия
драматургия религиозная см. религиозная драматургия
драматургия сюрреалистическая см. сюрреалистическая драматургия
драматургия церковная см. церковная драматургия
драмы мистериальные см. мистериальные драмы
драмы теория см. теория драмы
древнехристианская литература 527
древняя повесть 752
«другой» 226, 255, 257, 553, 758, 817, 887, 983
другость 340
дружелюбия раса 932
«ДРУЖЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБЩЕСТВО» 249, 924
«Дружеское литературное общество поэтов Преображенского кружка» 924
«Дружеское общество любителей изящного» 140
«Дружеское ученое товарищество» 924
дуализм формы и содержания 482, 873
дубайт 52
дублетные формы 140
дубль-реализм 860
ДУМА 250
думка 335
дурак 62, 78, 84, 159, 187, 251, 252, 383, 460, 717, 736, 737, 878, 940, 946, 948, 958, 990, 1010, 1026, 1124
дураков князь см. князь дураков
«ДУРАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА» 188, **251, 252,** 635, 1210
«дурацкая сатира» 940, 945, 954
дуу 581
дух мировой см. «мировой дух»
дух народа 478, 894
духа история см. история духа
духовная грамота 272
духовная ода 685
духовная поэзия 45
ДУХОВНАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ 253, 254
ДУХОВНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 254–256
ДУХОВНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА 256–258, 332, 481, 641
духовность 454, 557
ДУХОВНЫЕ СТИХИ 46, 201, 253, 254, **258–260,** 337, 558, 608, 822
«Духовный союз» 923
душа мировая см. мировая душа
дхвани 931, 932
«дыхательная группа» 370
дьяблерия 946
дьявол 44, 45, 60, 83, 108, 185, 214–217, 483, 557, 635, 658, 714, 754, 799, 900, 909, 1026, 1083, 1122, 1123, 1128, 1130, 1161
дэлб 584
дэнгаку 1272
«дягилевский кружок» 549
дяньгу 361

европеизация 275, 470
европейская поэтика 787
европоцентризм 469, 491
Европы закат см. «закат Европы»
ёдзё 1269
единоначатие 32
«единство времени» 1094
«единство действия» 1094
«единство места» 1094
ёё 400
ёкёку 246, 1272, 1273
ЕЛИЗАВЕТИНСКАЯ ДРАМА 261
Елизаветинцы 261
ёльчон 404
емихон 1265
ёндэги 404
ёнккви си 397
енмаль чхэк 406
ёнпхё 404
ёр-ёр 1107
ересь 45, 46, 94, 206, 217, 981
«ересь изобразительности» 569, 664
еретик 94
ероол 581
«есенинщина» 137
«естественное состояние» 219
естественность 92, 103, 361, 611, 614, 616, 618, 660, 769, 780, 798, 962, 969, 1140
«ЕСТЕСТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК» 93, **261, 262,** 382, 589, 881, 1129
ет 878
ёхэнги 405
еши 404

ЖАЛОБА 162, **263,** 361, 510, 520, 583, 829, 887
жалостный стиль 1273
ЖАНР 15–17, 20, 26, 27, 29, 34, 38, 39, 43, 44, 48–50, 53, 54, 57, 61, 62, 64, 69, 70, 73, 74, 78–80, 82, 86, 90–96, 98, 100–103, 108, 109, 113, 116, 119, 123–125, 129, 134–136, 148, 151, 154, 156, 157, 160, 169, 170, 177, 178–180, 183–185, 188, 189, 192, 200, 202, 218, 220, 223, 225, 230, 232, 234, 235, 245–248, 250, 251, 254, 256–258, 263, **264–266,** 268–273, 276, 277, 283–285, 287–290, 311–315, 320–322, 325, 327, 328, 331, 333–336, 338, 340, 352, 353, 355, 356, 358, 360, 361, 365, 368–370, 372–386, 388, 397, 399, 401–407, 409, 410, 414, 420, 426, 428–433, 435–437, 439, 447, 448, 450, 452, 457, 459, 469, 474, 475, 477, 480, 481, 483, 484, 491, 494, 496, 503–505, 509–511, 513, 515–518, 520, 522–540, 544, 546, 549, 550, 552–554, 557, 560, 572, 580–589, 594, 598, 603, 604, 607, 609, 611, 617, 618, 620, 621,

625, 630, 631, 637, 638, 647, 657, 664, 666, 667, 669, 674, 675, 684, 685, 687, 689, 690, 694, 697, 707, 709, 714–716, 718, 721–726, 728, 730, 738–740, 742, 744, 745, 747–749, 752–754, 759, 761, 763, 775, 778, 780, 781, 783, 785, 787, 789, 791, 792, 794, 795, 799, 801, 803–807, 809, 811, 812, 816, 819, 821, 822, 824, 825, 828, 829, 831, 837, 839–842, 845–851, 854, 857, 865, 871, 875, 878, 881–888, 892, 893, 898, 907, 919–922, 924, 933–937, 940–945, 947–955, 963, 965, 970, 971, 973, 987–994, 1002, 1003, 1008, 1010, 1011, 1019, 1025, 1026, 1029, 1030, 1039–1041, 1043, 1046, 1050, 1052, 1059, 1063, 1066, 1068, 1069, 1074–1076, 1079, 1081–1085, 1087, 1089, 1096, 1097, 1100–1103, 1105, 1107, 1109–1112, 1116–1119, 1121–1124, 1127, 1128, 1132, 1141, 1143, 1145, 1146, 1152, 1155–1157, 1166–1168, 1171, 1173, 1175, 1178, 1191, 1193, 1195, 1198, 1203, 1204, 1206, 1210–1212, 1214, 1216, 1221, 1226–1229, 1230–1232, 1234, 1235, 1238–1242, 1244, 1247, 1252, 1254, 1261, 1263, 1264, 1267, 1268, 1270, 1273

жанр биографический см. биографический жанр
жанр вторичный см. вторичный жанр
жанр диалогический см. диалогический жанр
жанр дидактический см. дидактический жанр
жанр драматический см. драматический жанр
жанр драматургический см. драматургические жанры
жанр исторический см. исторический жанр
жанр канонический см. канонические жанры
жанр комедийный см. комедийный жанр
жанр комический см. комический жанр
жанр куртуазный см. куртуазный жанр
жанр лирический см. лирические жанры
жанр лироэпический см. лироэпические жанры
жанр неканонический см. неканонические жанры
жанр открытый см. открытый жанр
жанр песенный см. песенный жанр
жанр поэтический см. поэтический жанр
жанр приключенческий см. приключенческий жанр
жанр прозаический см. прозаический жанр
жанр религиозно-дидактический см. религиозно-дидактический жанр
жанр речевой см. речевой жанр
жанр сатирический см. сатирический жанр
жанр смеховой см. смеховые жанры
жанр стихотворный см. стихотворный жанр
жанр трагедийный см. трагедийный жанр
жанр традиционный см. традиционные жанры
жанр фольклорный см. фольклорные жанры
жанр шутовской см. шутовские жанры
жанр эпистолярный см. эпистолярный жанр
жанр эпический см. эпические жанры

жанровая система 134
жанровая сущность 715
жанровая форма 265
жанровое содержание 265
жанрообразование 467
жарты 1131
желдирме 1108
«Железная когорта» 914
«железный век» 318, 940
Женевская школа 74, 1139
женская мистика 556
женская робинзонада 881
женские клаузулы см. клаузулы женские
женский роман 892
женщина роковая см. роковая женщина
жеребьевки 223
ЖЕСТА 266, 267, 337, 782, 1209. См. также *Шансон де жест*
«жестокий романс» 184
ЖЕСТОКОСТИ ТЕАТР 267, 268–300
животная робинзонада 881
ЖИВОТНЫЙ ЭПОС 154, **268,** 494, 634, 1026, 1119
жизнеописание 90, 91, 322, 326, 327, 404, 407, 432, 441, 582, 584, 616, 1101
жизнеподобие 32, 614, 671
жир 1108
жирау 1108
ЖИТИЕ 19, 44, 91, 136, 154, 155, 214, 225, 258, **268–271,** 320, 327, 405, 430, 431, 488, 508, 509, 545, 550, 557, 716, 729, 730, 747, 753, 775, 806, 822, 1077, 1113, 1122, 1252. См. также *Агиография*
житие-биос 508
жоктау 1108
ЖОНГЛЁР 180, 266, **271,** 525, 843, 1100, 1216. См. также *Хуглар, Шпильман*
жужиг 583
журнал 16, 21, 23–25, 34, 76, 80, 82, 86, 88, 97, 111–113, 116, 117, 119, 139, 140, 146, 153, 177, 190–192, 194–196, 199, 206, 225, 233, 235, 239, 275, 276, 283, 291, 295, 335, 344, 348, 349, 362, 367, 410, 411, 414, 416-418, 422, 423, 442–445, 457, 461, 463, 467, 484, 486, 489, 490, 498, 503, 504, 517, 550, 574–576, 579, 591, 620, 622, 624, 629, 631, 634, 636, 652, 655, 657, 660, 666, 667, 669, 678, 679, 684, 687, 688, 692, 708, 720, 732, 760, 762, 776–778, 801, 806, 820, 827, 839, 840, 846, 853, 859, 867, 907, 911–913, 915, 917, 924, 927, 936, 949, 951–954, 959, 965, 972, 993, 997, 1000, 1006, 1007, 1014, 1018, 1019, 1023, 1052, 1066–1068, 1092, 1114, 1115, 1124–1126, 1132, 1141, 1151, 1157, 1159–1161, 1166, 1186, 1195, 1197, 1212, 1213, 1216, 1222, 1247–1249
журнализм новый см. «новый журнализм»
журналист 103, 159, 221, 238, 239, 241, 343, 460, 462, 463, 466, 484, 513, 550, 574, 575, 577, 631, 639, 661, 679, 680, 685, 708, 733, 760, 778, 827, 846, 855, 868, 871, 908, 913, 952, 954, 956, 972, 998, 1006, 1015–1017, 1019, 1132, 1168, 1247

завершение 266
ЗАВЕЩАНИЕ 272
зависимый перепев 739
завсрын шулэг 583
ЗАВЯЗКА 243, **272,** 392, 405, 788
ЗАГАДКА 180, 222, 224, **272, 273,** 285, 357, 608, 632, 633, 673, 676, 776, 808, 1104, 1106, 1194, 1209, 1231, 1267, 1269
ЗАГЛАВИЕ 38, 48, 174, 252, **273,** 405, 407, 420, 635, 666, 685, 690, 753, 783, 842, 848, 849, 1064. См. также *Рама произведения*
ЗАГОВОР 273, 274, 676, 1194
заголовок 19, 70, 159, 666, 782, 822
заджал 52
заимствование 50, 65, 99, 100, 130, 155, 187, 387, 480, 505, 515, 542, 543, 572, 639, 656, 740, 747, 849, 1000, 1030, 1040, 1102, 1190, 1252, 1270
заимствования теория см. теория заимствования
«закат Европы» 644, 689
заклинание 273, 274, 298, 400, 581, 676, 809
заклинание звука 298
заклички 223
заключение 848
закон «золотого сечения» 597
«закон эстетической реакции» 1063
залбирал 581
замауль 278. См. также *Заумь*
ЗАМЫСЕЛ 274, 275, 1059
западники 276, 926, 965, 1000
ЗАПАДНИЧЕСТВО 275–277, 998
запев 106, 1041
ЗАПИСКИ 15, 16, 36, 78, 80, 160, 163, 218, 233, 234, 275–**277,** 278, 283, 291, 300, 320, 326, 327, 351, 353, 392, 407, 410, 524, 552, 554, 566, 607, 620, 678, 708, 794, 840, 841, 868, 869, 911, 912, 915, 916, 965, 1014, 1016, 1024, 1078, 1141, 1169, 1185, 1187, 1218, 1234, 1251, 1264, 1274
записки публицистические см. публицистические записки
записки путевые см. путевые записки
записная книжка 234
запоминание 877
ЗАСТОЛЬНАЯ БЕСЕДА 228, **277, 278,** 987
застольная песня 987
заумное творчество 1055
заумный язык 278, 294, 1009. См. также *Заумь*
ЗАУМЬ, 278, 442, 471, 473, 1055, 1159. См. также *Заумный язык, Замауль*
зачин 52, 314, 357, 538, 1266
ЗАЩИТА ПОЭЗИИ 278–281, 496, 497, 906
Звено, русское молодежное объединение 957
звуков переживаемость см. переживаемость звуков

звуковая поэзия 443
звуковая форма 1034
ЗВУКОПИСЬ 281, 1092. См. также *Фоника (звукоподражание)*
звукоподражание 126, 273, 278, 281, 441, 1144, 1159
звукосмысл 617
«ЗВУЧАЩАЯ РАКОВИНА» 238, **281, 282,** 704
звучащей буквы идея 442
здравый смысл 183, 262
ЗЕВГМА 278, **282.** См. также *Силлепс*
«ЗЕЛЁНАЯ ЛАМПА» 282, 283, 913, 915, 924
«Зеленый шарик», театр-кабаре 411
зеркало 109, 166, 283, 432, 507, 634, 723, 940, 946, 1135, 1184, 1235
ЗЕРЦАЛО 251, **283, 284,** 350, 431, 433, 518, 581, 808
зинджирлеме кошма 1106
зиннеспел 284
зихафат 51
ЗИЯНИЕ 284. См. также *Хиатус*
зло мировое см. «мировое зло»
знание гуманистическое см. гуманистическое знание
золаизм 612
«золотого сечения» закон см. закон «золотого сечения»
«золотой век» 133, 246, 261, 288, 521, 624, 726, 822, 896, 940, 966, 1176
«золотой мир» 280
зонг 710
зримая музыка 49
зухдиййат 53

иваи-ута 1268
ИГРА 18, 49, 55, 102, 147, 158, 164, 183, 212, 216, 222–224, 245, 251, **285–287,** 299, 305, 307, 308, 316–318, 336, 341, 435, 446, 447, 451, 490, 503, 504, 531, 570, 595, 598, 625, 658, 665, 672, 701, 719, 725, 745, 765, 785, 805, 886, 898, 903, 958, 965, 1009, 1046, 1051, 1061, 1072, 1081, 1092, 1114, 1117, 1122
игра логическая см. логическая игра
игра-пародия 881
игра постмодернистская см. постмодернистская игра
игра разделенная см. разделенная игра
игра с пространством 841
игра с читателем 229
игра слов 930, 1128, 1157
игра смыслами 567
игра эротическая см. эротическая игра
игра языковая см. языковая игра

играющее сознание 287
игровая песня 675
игровая форма 903
игровое начало 1025, 1197
игровой 136
игровой и праздничный смех 1253
игровой разговор 846
игры масленичные см. масленичные игры
«игры полевые» см. «полевые игры»
игры флориальные см. флориальные игры
идеал 36, 204, 298, 385, 425, 452, 858, 900, 937, 940, 942, 967
идеализация 410, 530, 531, 607, 743, 801, 897, 999, 1211
идеализм 291, 476, 481, 613, 640, 641, 644, 645, 833, 858, 859, 895, 980, 983, 984
идеализм христианский см. христианский идеализм
идеалистический символизм 299
идеальность 671, 886
идейное содержание 61, 161
идеологический 455
идеология 24, 38, 71, 74, 87, 137, 147, 153, 161, 177, 188, 191, 193, 208, 213, 239, 275, 295, 353, 358, 364, 391, 421, 431, 433, 471, 475, 482, 560, 561, 568, 607, 637, 664, 687, 692, 701, 707, 722, 723, 742, 765, 768, 816, 825, 826, 838, 929, 954, 959, 962, 965, 981, 1011, 1050, 1067, 1133, 1154, 1248
идеология коммунистическая см. коммунистическая идеология
идеосфера 394
идиллизм 88
идиллическая повесть 889
идиллический 38, 89, 288, 289, 541, 728, 889, 1076, 1160, 1173

ИДИЛЛИЯ 89, 113, 160, **287–290,** 344, 430, 726, 799, 896, 963, 1015, 1152, 1221
идиолект 232
«иезуитский стиль» 71
ИЕНСКИЕ (ЙЕНСКИЕ) РОМАНТИКИ 160, 165, **290, 291,** 577, 706, 895, 1152, 1211
иероглиф 354, 397, 400, 977, 1157, 1265
изборник 42
избыточное (эмоциональное) содержание 1269
ИЗВОД 110, **291,** 1020
издательский процесс 865
издательство 34, 55, 86, 94, 115, 137, 295, 296, 348, 349, 415, 416, 423, 499, 516, 648, 649, 693, 705, 711, 833, 869, 884, 908, 912, 913, 957, 965, 997, 1007, 1009, 1010, 1016, 1126, 1151, 1158, 1186, 1187, 1225
изнанка, как жанр 1079
изобразительная функция 751
изобразительность 12, 547, 707, 1032, 1100, 1132
изобретение 116, 131, 474, 516, 633, 1076
ИЗОКОЛОН 291, 292, 717, 1140
изометрика 292
ИЗОМЕТРИЯ 291, 1008. См. также *Изохронизм, Соизмеримость*
ИЗОСИЛЛАБИЗМ 291, 292, 398, 845, 974. См. также *Равносложность*
изотонизм 1075
ИЗОХРОНИЗМ 292, 539, 1058. См. также *Изометрия, Метрическое стихосложение*
изумление 503
изумления эстетическое значение см. эстетическое значение изумления
изящный стиль 1095
Иисусова молитва 556
иконоборчество 117
иконосфера 97
икос 484
ИКТ 31, 58, 235, **292,** 367, 390, 608, 734, 974, 976, 987, 995, 1039, 1057, 1075, 1111, 1170, 1263
ʻилал 51
ИЛЛИРИЗМ 292
иллюзионизм 299, 300, 302, 614, 724, 980
иллюзия 248, 285, 286, 320, 455, 750, 787, 873
иллюзия эстетическая см. эстетическая иллюзия
ʻилм ал-ʻаруд 50
ʻилм ал-бади 50, 52
ʻилм ал-байан 52
ʻилм ал-балаг 52
ʻилм ал-балага 50, 52
ʻилм ал-кавафи 50, 51
ʻилм ал-маʻани 52
имаё 1270
ИМАЖИЗМ 146, 167, **292, 293,** 294, 566, 637, 982
ИМАЖИНИЗМ 293–296, 320, 347, 348, 649, 1226, 1226
имажинисты 152, 294, 167, 295, 296, 348, 415, 501, 1225
имена говорящие см. говорящие имена
имитативная поэтика 1004
имитация 26, 39, 64, 79, 101, 102, 127, 128, 285, 286, 486, 543, 544, 608, 630, 675, 685, 724, 738, 739, 810, 844, 896, 934, 952, 987, 1004, 1029, 1035, 1038, 1058, 1074, 1079, 1080, 1098, 1144, 1169, 1203
имморалист 207
«империализм рассудка» 767
имперсональная теория поэзии 682
имперсональность письма 979
имплицитный автор 232
имплицитный читатель 232
импрессионизация романа 301
ИМПРЕССИОНИЗМ 95, 147, 207, 209, **296–302,** 457, 482, 566, 575, 579, 605, 619, 640–645, 970, 982, 983
импрессионистический 90, 298, 299, 301, 302, 617, 619, 651, 653, 876, 981, 984
импрессионистическое литературоведение 653
импрессионисты 209
импровизатор 398, 408, 762, 855, 1108
импровизационная комедия 378
импровизационность 13

ИМПРОВИЗАЦИЯ 11, 13, 92, **302,** 335, 357, 378, 447, 809, 1047, 1108, 1227
импровизирование 543, 804, 936, 941
инаковость внесмысловая см. внесмысловая инаковость
инвариант 595, 1074
ИНВЕКТИВА 279, **302,** 374, 716, 934, 942, 952, 955
ИНВЕРСИЯ 30, 140, **302,** 952, 1058, 1140, 1258, 1259, 1262
индекс запрещенных книг 45, 56
индивидуализм 66, 131, 132, 208, 218, 572, 579, 662, 689, 800, 899, 917, 918, 923, 978, 984, 986, 1000, 1005, 1093, 1158
индивидуальность 19, 21, 75, 132, 136, 165, 186, 190, 199, 218, 257, 289, 316, 332, 334, 392, 394, 416, 444, 499, 535, 572, 616, 671, 758, 796, 828, 894, 906, 916, 1139, 1145, 1220, 1249
индивидуально-творческая стадия 469
индивидуальный эпитет 1235
ИНДИЙСКАЯ ПОЭТИКА 302. См. также *Санскритская поэтика*
индоевропейский силлабический стих 956
индуктивная поэтика 789
инициалы 43
инициации ритуал см. ритуал инициации
«ИНКЛИНГИ» 302
иноморфный анализ текста 694
ИНОСКАЗАНИЕ 27, 72, 272, **304,** 360, 420, 434, 533, 584, 717, 808, 930, 934, 980, 1049, 1121, 1167, 1194, 1217, 1220. См. также *Аллегория*
иносказательный 48, 189, 360, 435, 717, 725, 808, 836, 1099, 1124, 1217–1218, 1219
иноформа 695
ИНСТРУМЕНТОВКА СТИХА 304, 1144. См. также *Фоника*
ИНСЦЕНИРОВКА 249, **304, 305,** 1047
интеллектуальный роман 892
интенциональность 75, 1137, 1138
интенция 310
интерактивность 1180
ИНТЕРЛЮДИЯ 305, 376. См. также *Интермедия*
ИНТЕРМЕДИЯ 23, 105, **305,** 371, 375, 552, 728, 936, 1127, 1273. См. также *Интерлюдия*
ИНТЕРПОЛЯЦИЯ 305
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ 11, 13, 15, 32, 32, 46, 47, 109, 120, 125, 142, 145, 151, 170–172, 174, 209–212, 246, 257, 290, **305, 306,** 313, 340, 413, 416, 436, 475, 476, 481, 482, 490, 512, 561, 565, 567, 603, 612, 637, 682, 694, 699, 700, 726, 731, 751, 771, 807, 815, 817, 831, 832, 835, 849, 853, 976, 982, 1005, 1041, 1064, 1069, 1072, 1084, 1134, 1180, 1200, 1218. См. также *Экзегетика*
интерпретация герменевтическая см. герменевтическая интерпретация
интерпретация структурно-семиотическая см. структурно-семиотическая интерпретация
интертекст 307
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ 212, 213, **307–309,** 420, 482, 610, 695, 764, 1060, 1067, 1070
интертекстуальные связи 849
интертекстуальный анализ 309, 695
ИНТЕРЬЕР 309, 1239
интимная лирика 322
интонационный 438, 814
интонации говорной тип см. говорной тип интонации
интонации декламационный тип см. декламационный тип интонации
интонации разговорные см. разговорные интонации
ИНТОНАЦИЯ 27, 96, 130, 169, 180, 184, 210, 228, 245, **310,** 311, 390, 436, 438, 522, 599, 719, 738, 740, 780, 825, **839, 847, 870, 876, 886, 892, 951, 1019, 1020, 1034, 1035, 1201, 1232, 1247**
интонация восходящая см. восходящая интонация
интонация напевная см. напевная интонация
интонирование 522, 599, 839
ИНТРИГА 311–313, 407, 664, 710, 741, 1048, 1122
интроспекция 257, 570
интуитивизм 319, 482, 734, 977
интуитивное познание 295
интуиция 24, 73, 174, 199, 257, 302, 332, 558, 567, 654, 694, 977, 986, 1061, 1065, 1184, 1244
«инфляция прозы» 391
информационная функция 751
инхёнгык 408
ионик 41
ИПОСТАСА 313
ИРЛАНДСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ 131, **313.** См. также *Кельтское возрождение*
ирмос 484
ИРОИ-КОМИЧЕСКАЯ ПОЭМА 98, 102, **313–315,** 781, 824, 886, 1079
иронисты 395
иронический детектив 222
ИРОНИЯ 31, 39, 59, 62, 192, 199, 218, 231, **315–317,** 385, 386, 483, 531, 536, 568, 570, 644, 656, 701, 783, 849, 852, 886, 895, 898, 901, 934, 949, 980, 994, 1046, 1100, 1124, 1140, 1193, 1201, 1204, 1253
ирония романтическая 291, 1122
иррационализм 194, 701, 767, 770, 986, 1250
иррационалисты 614
иррациональность 1218, 1220
иррациональный 36, 41, 46, 47, 256, 302, 491, 558, 568, 595, 614, 616, 627, 894, 900, 1050, 1052, 1067, 1088, 1120, 1161, 1220
исихазм 469, 556
исихия 556
«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА» 95, 205, 300, **318–320,** 331, 923, 979, 1204, 1205, 1247, 1250. См. также «*Чистое искусство*»
искусство жизни 205
искусство как «гигиена души» 785
искусство слова 453, 454, 696, 778, 779, 1180
«искусство Тридентского собора» 71
искусствоведение 238, 617, 1070
искусствознание 1074
исповедальность 298
ИСПОВЕДЬ 15, 16, 48, 175, 233, 259, 277, **320, 321,** 340, 418, 451, 452, 485, 524, 629, 730, 751, 773, 812, 814, 884, 984, 1004, 1053, 1083, 1176, 1204
исступление 281
исти 'ара 52
ИСТОРИЗМ 59, 105, 173, 174, 277, **321–324,** 330–332, 469, 478, 479, 482, 614, 669, 792, 818, 862, 863, 992, 1066, 1143, 1261, 1264
истории «взрыв» см. «взрыв» истории
истории смысл см. смысл истории
истории философия см. философия истории
историк 16, 34, 50, 60, 71, 84, 89, 90, 114, 153, 159, 224, 233, 247, 256, 276, 278, 280, 304, 325–334, 340, 343, 357, 386, 405, 425, 430, 441, 459, 460, 464, 465, 470, 478, 479, 496, 497, 507, 515, 517, 525–528, 530, 543, 551, 583, 591, 594, 610, 617, 624, 637, 640, 644, 647, 651, 676, 690, 697, 701, 711, 730, 742, 753, 812, 815, 840, 847, 853, 856, 894, 912, 913, 918, 924, 937, 961, 979, 986, 988, 993, 1000, 1004, 1014, 1023, 1025, 1029, 1047, 1096, 1107, 1121, 1177, 1191, 1206, 1246, 1247, 1264
историко-героическая поэма 1102
историко-литературный анализ 333
историко-психологический метод 90
историография 202, 326–329, 404, 424, 431, 837
историография религиозно-философская см. религиозно-философская историография
историография романтическая см. романтическая историография
историческая драма 89
историческая комедия 523
историческая палея 712
историческая песня-поэма 1108
историческая повесть 1265
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА 18, 156, 268, 290, **324, 325,** 333, 338, 450, 465, 470, 476, 483, 525, 528, 543, 716, 751, 786, 789, 798, 817, 849, 1004, 1050, 1060, 1069, 1070, 1182, 1238, 1242, 1253
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОЗА 234, **325, 329,** 878
историческая трагедия 1081
ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА 106, **329, 330**
ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ 69, 105, 329, **330,** 608, 799, 1110. См. также *Песни*
исторические реалии 863
исторические типы 883
исторический 12, 14, 16, 28, 33, 34, 57, 59, 69, 82, 90, 99, 102, 105, 106, 113, 119, 121, 149, 153–155, 157, 170, 173, 174, 176, 206, 229,

234, 242, 244, 247, 248, 250, 254, 256, 261, 262, 264, 265, 268, 271, 277, 282, 292, 313, 317, 319, 321–332, 338, 340, 341, 350, 353, 357, 358, 373, 386, 393, 394, 403–407, 413, 417, 425, 439, 440, 441, 452, 453, 463, 465–469, 475, 480, 482, 487, 491, 497, 502, 515–517, 526, 527, 530, 542, 544, 546, 549, 552–555, 561, 562, 566, 571, 580–583, 595, 604, 607, 608, 629, 633, 637, 662, 673, 700, 711, 716, 722, 727, 753, 754, 762, 777, 780, 787, 789, 794, 795, 799, 803, 808, 811, 813, 816–819, 825, 832, 837, 850, 856, 862, 879, 889, 893, 897, 906, 916, 921, 933, 938, 947, 948, 973, 984, 988, 989, 991, 998, 1000, 1003, 1007, 1011, 1012, 1023, 1037, 1043, 1060, 1062, 1076, 1078, 1084, 1088, 1102, 1116, 1120, 1129, 1147, 1148, 1169, 1171, 1172, 1177, 1181, 1188, 1194, 1204, 1213, 1218, 1236, 1238, 1251, 1273, 1274
исторический жанр 323
исторический метод 324, 1072
исторический роман 891, 892
историческое направление 605
историческое предание 794
историческое чувство 699, 700
историчность 60, 173, 340, 525, 526, 528, 949, 1219, 1220
история 9, 11, 12, 16–19, 25–27, 33, 35, 38, 42, 44, 45, 49, 53, 54, 59–61, 70, 77, 78, 80, 81, 84, 85, 88, 90–93, 98, 102, 103, 105, 113, 114, 116, 125–127, 130–134, 138, 140–142, 145, 149–151, 155, 156, 160, 164, 171–174, 176, 181, 185, 189, 202–204, 208, 213, 215, 218, 220, 224, 235, 237–239, 241, 246, 248–250, 253, 254, 256, 257, 261, 264, 265, 267, 269, 274, 277, 279, 280, 282, 283, 285, 286, 290, 293, 300, 302, 304, 306, 312–314, 321–323, 325–328, 330–332, 334, 341, 342, 345, 364, 368, 373, 382, 384, 392, 394, 404, 405, 408, 409, 415, 416, 418, 420, 424, 425, 429, 432, 434, 435, 440–442, 445, 447–449, 459, 464, 465, 469, 470, 474–476, 478–481, 484, 485, 490, 495, 500, 502, 506–508, 514, 515, 517, 518, 521, 524–529, 541–544, 550, 553–555, 557, 558, 566, 568, 571, 573, 578, 581, 582, 589–593, 597, 600, 603, 610, 612, 619, 622, 624, 629, 632, 634, 635, 637, 641–643, 645–647, 650, 657, 663, 664, 674, 676, 677, 680, 689, 693, 696, 697, 699, 705, 711, 712, 714–716, 718, 720–726, 728–732, 736, 737, 739, 740, 742, 745–747, 749, 753, 754, 761, 777, 781, 783, 790, 792–795, 801, 804, 810, 811, 814, 817–819, 822, 823, 825, 827, 836, 841, 846, 847, 849–852, 856, 857, 860, 863, 865, 870, 880, 883, 888, 889, 893, 894, 897–900, 904, 908, 909, 911, 919–921, 924, 936, 937, 947, 949, 954, 955, 957, 963, 973, 981, 984, 986–989, 1000, 1002, 1003, 1006, 1007, 1013, 1014, 1023, 1024, 1029, 1030, 1033, 1035, 1037, 1038, 1048, 1053, 1060, 1061, 1063, 1064, 1067, 1069, 1070, 1072, 1078, 1083–1085, 1090, 1092, 1100, 1102, 1107, 1113–1115, 1118, 1120, 1123, 1124, 1126, 1133, 1136, 1137, 1149, 1150, 1156, 1158, 1160–1163, 1167, 1171–1173, 1183, 1185, 1190, 1193, 1198, 1206, 1210, 1212, 1214, 1215, 1219–1221, 1227–1230, 1236, 1237, 1240, 1246, 1247, 1249, 1250, 1252, 1259, 1260, 1263, 1268, 1274
история духа 256, 641
история искусства без имен 790
ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ 324, **330–334,** 475, 1064, 1069, 1073
история риторическая см. риторическая история
история эстетическая см. эстетическая история
исход 106
иудаизм 44, 712
ияги чхэк 406

Йельская школа 211
йога 688
йыр 1102, 1108

кабаре 98, 116, 411, 805, 1009, 1226
кабу 1272
кави 1102
КАВКАЗСКАЯ ГРУППА ПОЛЬСКИХ ПОЭТОВ 335
кавья 933
кагура 1272
каденция 210, 1041
кадзоэ-ута 1268
каё 1266, 1272
казыкчи 1107
кай чёрчёк 1109
кайчи 1109
какэкотоба 1268
КАЛАМБУР 336, 385, 446, 447, 693, 698, 1244
календари, понятие тюркской поэтики 1106
календарь 29, 201, 204, 272, 403, 433, 630, 675, 676, 725, 727, 809, 822, 1077, 1106, 1194
калики 330
каллиграфия 443
КАЛЬКА 336, 1265
камёнмуёнгык 408
камил 51
кана-дзоси 1265
кан-ва-кан 52
КАНОН 44, 158, 269, 312, **336,** 352, 383, 484, 511, 517, 526, 618, 670, 681, 822, 994, 1025, 1089, 1252
канонические жанры 264, 387
КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ 337. См. также *Текстология, Воля автора*
каноническое сознание 336
КАНТ 126, 183, 258, **337,** 742. См. также *Духовные стихи*
КАНТАТА 157, **337**
КАНТИЛЕНА 337
канцелярит 793, 794
КАНЦОНА 136, **337,** 369, 426, 506, 596, 666, 742, 959, 1008, 1059, 1101
КАНЦОНЬЕРЕ 337, 338
КАПРИЧЧИО 338
карикатура 98, 1155
КАРИКАТУРНОЕ 338
карнавал 38, 338–340, 512, 527, 631, 817, 945, 947, 1003
КАРНАВАЛИЗАЦИЯ 338–340, 369, 792, 817, 1074
карнавальная традиция 1026
карнавальное мироощущение 528
карнавальность 1070
карнавальный 109, 251
карнавальный комизм 268
карнавальный смех 154, 528
«каролингские ритмы» 430
«каролингское Возрождение» 136, 430, 1027
картина 123, 147, 195, 196, 200, 215, 221, 287, 358, 380, 490, 664, 715, 721, 810, 911, 1025, 1054, 1087, 1101, 1134, 1233, 1237, 1238
картина мира 1025, 1087, 1101, 1237, 1238
картина мира куртуазная см. куртуазная картина мира
каруми 1270
каса 398, 401, 403, 408
касд 53
кастрационный комплекс 834
касыда 53, 54, 79, 1102, 1105
касыда панегирическая см. панегирическая касыда
касыда сатирическая см. сатирическая касыда
касыда философская см. философская касыда
КАТАЛЕКТИКА 20, **341.** См. также *Акаталектика*
каталог 80, 84, 94, 296, 395, 416, 543, 554, 679, 729, 787, 795, 915, 1029, 1182
каталонское Возрождение 131
КАТАРСИС 267, 339, **341, 342,** 544, 586, 637, 710, 1062, 1081, 1087, 1089, 1246
КАТАСТРОФА 341, **342, 343,** 423
катаута 1266
КАТАХРЕЗА 343, 1099
катехизис 201, 958
католицизм 56, 343, 689, 777, 801, 919
католический роман 343
КАТОЛИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ 343–346
католичество 343–345, 690, 1084
КАТРЕН 347, 745, 759, 1008, 1126, 1202. См. также *Четверостишие*
катха 933
Кафе Всероссийского союза поэтов 347
кафе «Кузницы» 347
«Кафе поэтов» 348
«Кафе футуристов» 348
«КАФЕЙНЫЙ ПЕРИОД» 347, 348, 1097
кафийа 51
качественное стихосложение 349. См. также *Стихосложение*
квадратные стихи 1104

«КВАДРИГА» 348, 349
квазимотивировки 595
КВАЛИТАТИВНОЕ (качественное) стихосложение 349. См. также *Качественное стихосложение, Стихосложение*
квандэ 408
КВАНТИТАТИВНОЕ (количественное) стихосложение 51, **349,** 539, 1035, 1102. См. также *Количественное стихосложение, Метрическое стихосложение, Стихосложение*
Кваттроченто 134, 279
Квест 1162
квиетизм 1219
кёгэн 1273
кёка 1267
кёку 1272
кёль 399
КЁЛЬНСКАЯ ШКОЛА НОВОГО РЕАЛИЗМА 349, 350
КЁЛЬНСКИЕ ТЕОЛОГИ 350, 1246
КЕЛЬТСКОЕ (ИРЛАНДСКОЕ) ВОЗРОЖДЕНИЕ 313, **351.** См. также *Ирландское возрождение*
кембриджская школа мифокритики 481, 563
кёнгичхега 398, 401, 402
«КЁНИГСБЕРГСКИЙ КРУЖОК ПОЭТОВ» 352. См. также *«Тыквенная хижина»*
КЕННИНГ 352, 994
кереми 1107
кесик кереми 1107
ки, понятие корейской поэтики 399, 407
ки, понятие японской поэтики 1265, 1271
кибер-маньеристы см. «Орден куртуазных маньеристов»
кибёси 1265
кинайа 52
кинетическое искусство 197
киники 230
кинофэнтези 1163
кинтилья 224
«Кирилло-Мефодиевское общество» 925
ки-сын-чон-кёль 399, 400
кисэн 403
кит'а 53
КИТАЙСКАЯ ПОЭТИКА 352–361
китайское стихосложение 521
китч 514
кихэн каса 403
ккоктукакссигык 408
КЛАДБИЩЕНСКАЯ ПОЭЗИЯ 185, **361, 362,** 666, 799
«КЛАРТЕ» 362, 499
классика 52, 79, 89, 92, 185, 195, 203, 246, 247, 254, 255, 258, 313, 363, 414, 423, 431, 469, 502, 546, 582, 624, 638, 641, 642, 825, 860, 862, 931
КЛАССИКИ 63, 205, 254, **362, 363,** 393, 407, 445, 565, 611, 633, 647, 680, 683, 685, 698, 753, 833, 853, 857, 861, 906, 984, 1062, 1248
КЛАССИЦИЗМ 17, 26, 27, 29, 43, 57, 71, 73, 87, 102, 104, 140, 146, 155, 193, 202, 231, 243, 247, 253, 257, 261, 297, 314, 322, 323, 326, 331, 333, 337, 362, **363–366,** 371, 372, 382, 387, 420, 426, 464, 469, 478, 496, 497, 500, 501, 510, 511, 521, 523, 532, 541, 542, 544, 545, 558, 579, 604–606, 628, 637–643, 660, 681, 685, 698, 717, 721, 736, 737, 745, 763, 778, 782, 786, 789, 797, 802, 804, 806, 812, 814, 824, 828, 851, 861, 877, 886, 895, 898, 902, 952, 960–962, 970, 977, 982, 985, 986, 1008, 1033, 1038, 1041, 1048, 1080, 1082, 1094, 1113, 1122, 1125, 1126, 1140, 1165, 1167, 1187–1189, 1232, 1235
КЛАССИЦИЗМ ВЕЙМАРСКИЙ 366. См. также *Веймарский классицизм*
классицизм ученый см. ученый классицизм
классицистическая трагедия 787
классицистическая эстетика 1095
классицистический 57, 58, 71, 80, 97, 98, 102, 143, 205, 314, 323, 363–365, 409, 497, 530, 540, 595, 613, 685, 782, 804, 812, 886, 924, 952, 960, 977, 1021, 1048, 1088, 1210, 1232
классицистский 103
классицисты 23, 98, 362, 541, 686, 727, 1084
классическая герменевтика 171
классическая трагедия 527
классическая традиция 292, 363
классическая форма 468, 1062
классический реализм 12, 18
классический роман 266
классический стиль 205
классический эпос 527
классическое 603
классовая борьба 128, 481, 504, 1151
классовая литература 691
КЛАУЗУЛА 29, 341, **366, 367,** 537, 538, 608, 1036, 1041, 1115
клаузулы гипердактилические 367
клаузулы дактилические 367
клаузулы женские 367
клаузулы мужские 367
клерикальная литература 426, 427
КЛИМАКС 367. См. также *Градация*
клише 123, 211, 242, 421, 435, 806, 921, 986, 1076, 1135, 1261
«Клуб литераторов» 367
«КЛУБ ПИСАТЕЛЕЙ» 367
Клуб писателей в Берлине 914
КЛУБЫ ДЖОНА РИДА 367, 368
книг запрещенных индекс см. индекс запрещенных книг
КНИГА 16, 17, 19–21, 25, 28, 30, 35, 44–48, 52, 56, 59, 72, 75, 77, 81–85, 92, 94, 99, 111, 115, 117–120, 122, 126, 127, 130, 131, 135, 137, 143–145, 150, 151, 160, 171, 174, 182, 188, 189, 198, 199, 205, 206, 211, 214, 215, 218, 230, 236, 240, 251, 252, 258–260, 267, 277, 278, 282–284, 286, 287, 289, 294-296, 300, 302, 305, 318, 321, 323, 327, 329, 332, 336, 338, 344, 345, 350, 367, **368,** 371, 377, 381, 388, 392, 395, 406, 416, 418–420, 426, 429, 433–435, 438, 448–450, 452, 453, 460-463, 471, 474, 475, 489, 490, 496, 498, 500, 504, 507, 512, 516, 528, 532, 545, 548, 549, 554–556, 558, 562–564, 566, 568, 571, 574, 576, 577, 581, 583, 589–591, 593, 599, 600, 605, 610, 617, 622, 628–633, 635, 642, 648, 649, 658, 659, 661, 664–666, 677, 679, 681, 684, 691, 693, 694, 696, 701, 703–705, 712, 715, 734, 735, 737, 747, 753, 757, 759, 761, 772–774, 790, 791, 801, 806, 807, 814, 815, 818, 819, 822, 827, 829, 831–833, 841, 845–849, 851–853, 855, 857, 864–866, 871, 881, 883, 884, 889, 890, 892, 898, 899, 908, 912, 915, 918, 924, 929, 930, 935, 942, 943, 947, 952, 956, 957, 965, 978, 982, 992, 996, 998, 1001, 1003, 1004, 1009–1012, 1014, 1019, 1023, 1024, 1027–1029, 1039, 1046, 1051, 1058, 1061, 1063, 1064, 1066–1068, 1076–1078, 1093–1097, 1099, 1105, 1111, 1112, 1114, 1117, 1118, 1124, 1126, 1128–1130, 1134, 1135, 1138, 1141, 1152, 1153, 1156, 1158, 1161, 1163, 1166, 1171, 1182, 1184–1186, 1188, 1197–1199, 1202, 1207, 1211, 1212, 1220, 1222, 1225, 1226, 1230, 1231, 1247–1249, 1265
книга для чтения 1265
книга народная см. народная книга
книга новелл 889
книга старопечатная см. старопечатная книга
книги отреченные см. отреченные книги
книгоиздание 516, 622
книгоиздательство 115, 693, 996
книгопечатание 85, 131, 448, 453, 516, 633, 849, 1028
книготорговля 115
книжка записная см. записная книжка
книжная поэзия 258
книжная традиция 254
«КНИЖНЫЙ КРУЖОК» 368, 914, 159
«Книжный кружок имени М.Ю.Лермонтова» 368
князь дураков 78
код 482, 665, 671, 695, 816
код двойной см. двойной код
КОДА 337, **369,** 598, 1008
кодани 1274
кодикология 546
кодэ сосоль 406
кожон 1110
кожонг 1110
кожонгчи 1110
козацькі пісні 250
КОКАЛЯН 369, 631, 1128
коккэйбон 1265
КОКНИ ШКОЛА ПОЭТОВ 369, 487. См. также *Лондонские романтики*

кокоро 1268
кол 1107
колдовство 274
количественное стихосложение 349. См. также *Квантитативное (количественное) стихосложение*
КОЛЛАЖ 92, 193, 195, 197, **369,** 389, 390, 704, 819, 1053, 1114, 1153
коллективизм 421, 616, 820, 1006
коллективная психика 100
коллективное бессознательное 831
коллективное воображение 145, 1120
коллективный индивидуум 24
КОЛЛИЗИЯ 31, 215, 244, 247, 255, 322, 365, **370,** 393, 422, 570, 664, 687, 803, 920, 1085, 1088, 1091, 1167, 1223. См. также *Конфликт*
КОЛОН 30, 33, 291, 366, **370,** 738, 740, 778, 823, 847, 877, 1034, 1035, 1236
колоризм 298
колорит 49, 300
колорит региональный см. региональный колорит
колофон 583
колыбельная песня 223, 1107
КОЛЬЦО 370, 823. См. также *Просаподосис*
кольцовский пятисложник 843
комедиантский инстинкт 245
комедии философия см. философия комедии
комедийный 181
комедийный жанр 1273
комедийный сюжет 741
комедиограф 98, 246, 370, 371, 373, 374, 381, 633, 714, 1047, 1085, 1094, 1234
комедиография 129, 1085
КОМЕДИЯ 23, 28, 30, 41, 58, 62, 69, 73, 83, 89, 93, 98, 104, 105, 120, 124, 129, 135, 142, 180, 189, 214, 240, 246–249, 251, 261, 264, 305, 312, 316, 322, 323, 359, 365, **370–373,** 374–383, 385, 387, 413, 420, 430, 477, 478, 494–497, 504, 509–511, 540–542, 544, 551, 563, 596, 598, 633, 635, 708, 710, 713, 714, 726, 748, 778, 788, 812, 813, 824, 825, 840, 842, 851, 860, 882, 887, 888, 892, 904, 905, 932, 936, 937, 939, 940, 941, 944, 948, 951, 953, 955, 971, 1011, 1020, 1041, 1047, 1048, 1074, 1075, 1080, 1081, 1085–1087, 1094, 1096, 1098, 1115, 1122, 1128, 1130, 1165, 1176, 1206, 1209, 1210, 1217, 1229, 1238, 1245, 1253, 1254, 1263
КОМЕДИЯ АНТИЧНАЯ 63, **373–376,** 382, 1229. См. также *Аттическая комедия*
комедия аттическая см. аттическая комедия
КОМЕДИЯ-БАЛЕТ 376, 377, 510
КОМЕДИЯ БЫТОВАЯ 129, **377,** 383
КОМЕДИЯ ВЫСОКАЯ И КОМЕДИЯ НИЗКАЯ 247, 312, 365, 371, **377**
комедия героическая см. героическая комедия
КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ 62, 105, 135, 240, **378–380,** 888, 937, 948
комедия дзанни 378
КОМЕДИЯ ИДЕЙ 372, **380**
комедия импровизационная см. импровизационная комедия
КОМЕДИЯ ИНТРИГИ 312, **380,** 381, 383. См. также *Комедия положений*
комедия историческая см. историческая комедия
комедия любовно-психологическая см. любовно-психологическая комедия
КОМЕДИЯ МАСОК 371, 378, **380,** 383, 544, 887, 953, 1047. См. также *Комедия дель арте*
комедия новая аттическая см. новая аттическая комедия
КОМЕДИЯ НРАВОВ 377, **380,** 381, 383
КОМЕДИЯ «ПЛАЩА И ШПАГИ» 135, 371, **381,** 1086
КОМЕДИЯ ПОЛОЖЕНИЙ 312, 380, **381.** См. также *Комедия интриги*
комедия поэтическая см. поэтическая комедия
комедия римская см. Римская комедия
комедия салонная см. салонная комедия
КОМЕДИЯ САТИРИЧЕСКАЯ 381, 827, 953
КОМЕДИЯ СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ 69, 381, 382, 383
комедия серьезная см. серьезная комедия
КОМЕДИЯ СЛЁЗНАЯ 371, **382,** 1000
комедия средняя аттическая см. средняя аттическая комедия
комедия-табернарий 1075
КОМЕДИЯ УЧЁНАЯ 23, 371, 378, **382, 383,** 509. См. также *Правильная комедия*
комедия-фарс 89
КОМЕДИЯ ХАРАКТЕРОВ 129, 375, 377, 379–381, **383**
комедия черная см. черная комедия
комедия южноиталийская см. южноиталийская комедия
комизм 10, 30, 55, 57, 74, 268, 371, 383, 385, 386, 721, 739, 749, 975, 1004, 1021, 1026, 1200, 1253
комизм карнавальный см. карнавальный комизм
комика 226, 888, 1157
КОМИКС 384, 515
комическая повесть 889
комическая поэзия 313, 314, 1272
комическая поэма 314
комическая раса 932
комическая эпопея 963, 1122
комические агоны (споры) 937
комические диалоги 954
комические сцены 875
комический абсурд 626
комический жанр 543
комический роман 73
комический эпос в прозе 1237
комического теория см. теория комического
КОМИЧЕСКОЕ 61, 102, 154, 189, 246, 273, 338, 365, **384–386,** 393, 855, 880, 934, 955, 1003, 1010, 1081, 1215, 1253
комма 370
КОММЕНТАРИЙ 25, 72, 112, 353, 360, 370, **386,** 404, 582, 584, 660, 712, 727, 811, 818, 851–853, 899, 1047, 1060, 1081, 1171, 1213, 1230, 1249, 1249
коммуникативная затрудненность 764
коммуникативная функция 310, 791
коммуникативно-дискурсивный анализ 308
коммуникации провал см. провал коммуникации
коммуникация 204, 227, 228, 306, 308, 420, 471, 474, 476, 609, 610, 670, 683, 768, 771, 1042, 1063, 1064, 1205, 1257
коммунистическая идеология 239
коммунистический 13, 24, 137, 139, 190, 208, 391, 395, 443, 506, 616, 692, 722, 734, 1011, 1012, 1220, 1222
«Компания 41°» 1008. См. также *«41°»*
КОМПАРАТИВИЗМ 386, 464, 1022–1024. См. также *Сравнительно-историческое литературоведение*
компаративистская школа 542
компаративистский метод 332
компендиум 1047
КОМПИЛЯЦИЯ 387, 392, 747, 1173
компиталия 939
комплекс кастрационный см. кастрационный комплекс
композиции анализ см. анализ композиции
композиционная градация 187
композиционная топика 387
композиционные формы 61, 1262
композиционный прием 594
КОМПОЗИЦИЯ 23, 29, 31, 32, 49, 53, 61, 72, 130, 147, 179, 189, 243, 248, 296, 301, 326, 336, 359, 364, **387, 388,** 393, 396, 401, 405, 415, 422, 425, 456, 547, 585, 586, 594, 597, 598, 604, 695, 698, 786, 791, 805, 873, 990, 991, 1033, 1034, 1039, 1042, 1047, 1050, 1063, 1066, 1069, 1074, 1079, 1142, 1145, 1146, 1173, 1195, 1221–1223, 1228, 1233, 1246, 1257, 1262, 1263. См. также *Концовка, Финал, Экспозиция*
композиция лирическая см. лирическая композиция
композиция музыкальная см. музыкальная композиция
композиция характеров 296
КОНДАК 388, 484. См. также *Литургическая поэзия*
конец века 203
конец открытый см. открытый конец
конкретисты 389, 390
КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ 116, **388–390,** 395, 443, 445, 547. См. также *Лианозовская группа поэтов*
конкретный романтизм 299
«Коннектикутские остроумцы» 1167

КОНСЕПТИЗМ 73, **390,** 502
концептисты 183
консерватизм 318, 549, 760, 1090, 1101
консерватизм эстетический см. эстетический консерватизм
КОНСОНАНС 232, 361, **390.** См. также *Диссонанс*
КОНСТАНТА 390, 537
КОНСТРУКТИВИЗМ 24, **391, 392,** 854
конструктивистский 193, 196
конструкция 61
конструэма 278, 391
КОНТАМИНАЦИЯ 392, 625
КОНТЕКСТ 14, 42, 55, 60, 74, 89, 96, 106, 120, 122, 123, 161, 174, 186, 192, 202, 213, 216, 218, 223, 256, 280, 293, 304, 306, 310, 311, 340, 341, 389, **392,** 394, 414, 419, 465, 470, 485, 491, 493, 508, 512, 533, 535, 537, 542, 554, 568, 579, 594, 609, 636, 649, 654, 656, 657, 660, 662–664, 666, 701, 704, 755, 758, 764, 769, 791, 807, 815, 816, 837, 850, 853, 870, 873, 882, 887, 932, 953, 965, 1005, 1041, 1060, 1066, 1077, 1092, 1112, 1123, 1124, 1138, 1150, 1161, 1185, 1202, 1218, 1220, 1259, 1264, 1270
контекстуализм 394
контрапункт 247
контрблазон 93, 94
контридеология 816
контркультура 12, 34, 446, 548, 663
Контрреформация 71, 132
контртрадиция 816
КОНФЛИКТ 12, 13, 31, 38, 71, 72, 104, 130, 167, 173, 174, 189, 201, 204, 207, 221–223, 231, 243, 245, 247, 248, 250, 262, 272, 284, 300, 358, 366, 368, 370, 381, 384, **392, 393,** 407, 422, 456, 471, 491, 510, 519, 522, 540, 550, 565, 611, 614, 615, 620, 625, 645, 659, 707, 731, 741, 776, 794, 799, 825, 845, 849, 900, 916, 982, 984, 991, 992, 1007, 1083, 1084, 1087, 1088, 1091, 1113, 1145, 1205, 1206, 1220, 1221, 1224, 1241. См. также *Коллизия*
конфликт авантюрный см. авантюрный конфликт
концентрированный смысл 14
КОНЦЕПТ 183, 390, 392, **393, 394**
концептоноситель 394
концептосфера 392, 394
КОНЦЕПТУАЛИЗМ (Концептуальное искусство) 197, 390, **394–396,** 546–548, 1013.
См. также *Концептуальное искусство*
КОНЦОВКА 287, 357, **396,** 440, 625, 877, 960, 1087, 1131, 1152, 1170, 1175, 1231. См. также *Композиция*
КОНЧЕТТО 396, 390, 717, 744
кончетто метафоры см. метафоры кончетто
КОНЪЕКТУРА 386, **396,** 1065
Корё каё 400
КОРЕЙСКАЯ ПОЭТИКА 397–409
корильные песни 675
КОРОЛЕВСКАЯ СТРОФА 409, 1216
короткая песня 1059
КОРРЕСПОНДЕНТСКИХ ОБЩЕСТВ ПОЭЗИЯ 409
космизм 110
космогония 412
космография 19
космологическая поэма 448
космополитизм 65, 501, 1024
КОСТУМБРИЗМ 410, 530
костюм 34, 78, 218, 301, 322, 379, 381, 509, 510, 516, 586, 1215, 1244, 1249
костюмно-исторический роман 34, 517
котоба 1268
кофейни 923
Кофу 1271
кочаклама 1106
«КОЧЕВЬЕ» 159, **410,** 718, 913, 1150
кошма 1106
кошма-тюркю 1106
кошуг 1102
кошук 1105
«КРАКОВСКАЯ ЦЫГАНЕРИЯ» (Цыганерия Молодой Польши) **410, 411.**
«КРАКОВСКИЙ АВАНГАРД» 348, **411**
красноречие 244, 747, 775
красноречие дидактическое см. дидактическое красноречие
красноречие христианское см. христианское красноречие
красноречие эпидиктическое см. эпидиктическое красноречие
«Красный Петух», кафе 348
красота 65, 84, 88, 93, 112, 113, 118, 120, 126, 141, 162, 163, 168, 208, 217, 280, 281, 298, 300, 318, 319, 322, 344, 349, 401, 405, 407, 434, 466, 497, 503, 557, 558, 575, 578, 611, 615, 626, 627, 630, 671, 674, 720, 732, 743, 747, 779, 793, 858, 868, 966, 967, 970, 971, 973, 979, 981, 983, 1047, 1061, 1091, 1103, 1106, 1179, 1183, 1204, 1214, 1227, 1247, 1249, 1250, 1259, 1269, 1270
красота христианская см. христианская красота
красоты образ см. образ красоты
красоты религия см. религия красоты
крата 1039
КРАТКИЙ СЛОГ 411. См. также *Метрическое стихосложение*
краусизм 572
КРЕАСЬОНИЗМ 411, 412, 1114
крестьянский роман 457
кретик 30, 41
кризис 11, 12, 20, 36, 47, 71, 87, 138, 167, 197, 203, 208, 209, 238, 261, 287, 296, 317, 342, 384, 444, 466, 467, 499, 524, 532, 546, 567, 569, 580, 612, 613, 637, 642, 649, 651, 662, 665, 666, 696, 697, 716, 727, 749, 764, 794, 885, 891, 978, 983, 1003, 1004, 1009, 1040, 1044, 1130, 1176, 1184, 1185, 1225
кризисное состояние 1062
криптограмма 554
критик 20, 48, 57, 74, 75, 77, 90, 94, 95, 98, 110, 112, 118, 120, 153, 159, 169, 174, 177, 179, 188, 191, 192, 198, 205, 212, 237, 241, 261, 276, 278, 279, 295, 296, 302, 317, 332, 347, 349, 365, 384, 410, 411, 413, 414, 424, 425, 442, 460, 484, 496, 501, 507, 513, 563, 564, 575, 590, 611, 640, 642, 649, 651, 654, 655, 692, 700, 701, 724, 734, 735, 743, 760, 761, 784, 818, 831, 854, 855, 872, 911, 913, 956, 958, 1000, 1001, 1004, 1007, 1011, 1020, 1046, 1062, 1064, 1091, 1113, 1114, 1136, 1139, 1143, 1160, 1161, 1197, 1202, 1206, 1213, 1248, 1251, 1252
критик-читатель 212
критика архетипная см. архетипная критика
критика деконструктивистская см. деконструктивистская критика
критика догматическая см. догматическая критика
критика искусства 148
КРИТИКА ЛИТЕРАТУРНАЯ 20–22, 25, 46, 57, 72, 74, 84, 86, 95, 111, 120, 141, 142, 148, 161, 163, 171, 192, 202, 211, 213, 251, 265, 280, 284, 301, 302, 306, 331, 371, 381, **413–415,** 457, 470, 475, 476, 484, 503, 513, 523, 528, 561, 578, 608, 638, 651, 653, 655, 722, 766, 792, 831, 851, 852, 919, 978, 1011, 1064, 1073, 1148, 1187, 1193, 1196, 1197, 1202, 1203, 1209, 1211
критика партийная см. партийная критика
критика поэзии 279
критика поэтического текста 111
критика рационалистическая см. рационалистическая критика
критика ритуальная см. ритуальная критика
критика ритуально-мифологическая см. ритуально-мифологическая критика
критика социальная см. социальная критика
критика субъективная см. субъективная критика
критика текстуально-аналитическая см. текстуально-аналитическая критика
критика фельетонная см. фельетонная критика
критика читательская см. читательская критика
критика экзистенциалистская см. экзистенциалистская критика
критические фрагменты 706, 1152
критический реализм 192, 861, 1012, 1266
кровавая трагедия 1083. См. также *Трагедия мести*
кроткий смех 951
«КРУГ» 415–417
круг герменевтический см. герменевтический круг
«Кружок им. А.С.Пушкина» 914
«КРУЖОК КАЗАКОВ-ЛИТЕРАТОРОВ» 417, 418, 913
«Кружок литературы в мире рабочих» 242
«Кружок монархического объединения» 462
«Кружок 11 нумера» 925
«Кружок пролетарских писателей Северной Америки» 914

«КРУЖОК РУССКИХ ПОЭТОВ В АМЕРИКЕ» 418, 419
«Кружок творческой самодеятельности русской молодежи» 467
КРЫЛАТЫЕ СТРОКИ (СЛОВА) 419, 420, 429
КСЕНИЯ 113, **420**
ку 398
кубизм 12, 13, 195, 442, 566, 784, 1158
кубистский 546
кубисты 278
КУБОФУТУРИЗМ 294, **421,** 1160, 1225. См. также *Футуризм*
кубофутуристы 928
«КУЗНИЦА» 109, 128, 347, **421, 422,** 444, 484, 486, 501, 503, 576, 691, 692, 821, 929, 1151
КУЛЬМИНАЦИЯ 393, **422,** 694, 874, 875, 960, 990, 1008
культ Разума 825
КУЛЬТЕРАНИЗМ 182, **423.** См. также *Гонгоризм*
культеранисты 183, 390
культисты 390
культорологическое предание 794
культура риторическая см. риторическая культура
«КУЛЬТУРБУНД» 423
культурная антропология 338
культурная дистанция 468
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА 61, 90, 256, 331, 332, 363, **423–425,** 479, 616, 617, 651, 789
культурно-исторический метод 90, 618
культурные реалии 863
культурный герой 1120
культурный психоанализ 832
культурологическая школа 31
кума 52
кунги 407
кундам 407
кунмун сосоль 406
КУПЛЕТ 129, **426,** 597
куплетно-строфическая форма 125
КУПЮРА 426
курсив 59
куртуазия 493
куртуазная картина мира 1101
КУРТУАЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА 136, 328, **426, 427,** 782, 1100
куртуазная поэзия 728
куртуазная традиция 135
«КУРТУАЗНЫЕ МАНЬЕРИСТЫ» 428. См. также *«Орден куртуазных маньеристов»*
куртуазные поэты 337, 549
куртуазный жанр 432
куртуазный роман 271
куса-дзоси 1265
кушик 1107
кырыыс 1110
кысса 1107
кыта 1103, 1104
кюбан каса 403
кюг 1102
кюк 1102
кякухон 1274

лабиринт 72, 153, 157, 665, 804
«Лазурные дали» 914
ЛАКОНИЗМ 292, 366, **429,** 871, 886, 1147, 1230
лале 1107
лапар 1107
ЛАПИДАРИЙ 179, **429, 430**
лапидарий христианский см. христианский лапидарий
лапидарность 429
латинская драма 1214
ЛАТИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 430, 431, 437, 477, 730
латинская традиция 224
латинский гений 638
ЛАУДА 431, 432
ЛЕ 78, 126, 135, 271, **432,** 437, 488, 1119. См. также *Лэ*
левые деконструктивисты 213
левые рифмы 880
левый деконструктивизм 211
«Левый фланг» 683
Левый фронт искусств 443, 683. См. также *ЛЕФ*
ЛЕГЕНДА 45, 59, 135, 154, 160, 199, 220, 225, 267, 271, 322, 327, 353, **432–434,** 543, 558, 565, 633, 713, 752, 795, 933, 938, 989, 1019, 1088, 1117, 1119, 1122, 1123, 1128, 1171, 1211, 1214
легенда христианская см. христианская легенда
легендарная сказка 992
легитимизм 645
«ЛЁГКАЯ ПОЭЗИЯ» 101, **434, 435,** 885, 886, 1170, 1204
лейкисты 686. См. также *Озёрная школа*
лейтинтонация 436
ЛЕЙТМОТИВ 220, 255, **435–437,** 594, 597, 598, 619, 755, 1201
ЛЕЙХ 437, 549
лексикография 19, 20
лексикон 151, 922, 1001
«Леон», кафе в Берлине 367
леонинская рифма 878
ЛЕОНИНСКИЙ СТИХ 437, 438
ЛЕСА (Сильвы) 127, **437**
ЛЕСЕНКА 438, 439, 1002
летописание 440
летописец 297
летописные сказания 154
ЛЕТОПИСЬ 234, 327, 329, 330, 353, **439, 441,** 557, 581, 630, 753, 794, 837, 950, 1066, 1171, 1172, 1252
ЛЕТТРИЗМ 197, **441–443**
ЛЕФ 153, 391, **443–445,** 501, 503, 692, 708, 854, 860, 928, 1012, 1149, 1151, 1159, 1195. См. также *Левый фронт искусств*
лечжуань 404
«лживые» саги 921
ЛИАНОЗОВСКАЯ ГРУППА ПОЭТОВ 445, 547, 685. См. также *Минимализм, Конкретная поэзия*
либерализм 95, 139, 209, 275, 485, 509, 661, 689, 899, 1135
ЛИБЕРТЕНЫ (либертины) **445**
либертинаж 73, 445
либертинизм 56
ЛИБРЕТТО 69, 109, 111, 240, 249, 408, **445,** 635, 701, 729, 1047, 1130, 1272
«ЛИВЕРПУЛЬСКИЕ ПОЭТЫ» 445, 446
ЛИГА АМЕРИКАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 368, **446, 447,** 499
ЛИМЕРИК 447, 448, 632, 1092
лингвистика 166, 260, 439, 476, 592, 593, 653, 791, 792, 853, 883, 987, 1031, 1042–1045, 1063, 1070, 1074, 1140
лингвистическая стилистика 1060
лингвистический 33, 56, 172, 190, 193, 212, 230, 386, 395, 472, 475, 482, 566, 584, 592, 593, 632, 654, 656, 664, 696, 697, 702, 724, 735, 786, 790, 822, 853, 863, 928, 930, 931, 1031, 1037, 1042–1044, 1095, 1203, 1204, 1257, 1258, 1263
лингвопоэтика 1042
«ЛИОНСКАЯ ШКОЛА» 93, 136, **448, 449,** 744, 748, 922
ЛИПОГРАММА 449, 1144
липограмматизм 286
лиризм 67, 68, 200, 247, 288, 292, 452, 518, 547, 570, 579, 669, 756, 888, 1271, 1273
ЛИРИКА 29, 31, 37, 40, 53, 68, 73, 81, 88, 89, 99, 103, 104, 109, 116, 136, 140, 141, 144, 158–160, 174, 175, 177–179, 228, 232, 235, 242, 258, 263, 264, 290, 322, 335, 338, 352, 355, 390, 393, 396, 397, 426, 428, 430, 431, 435, 437, 444, 449, **450,** 452, 456, 460, 464, 477, 486, 505, 517, 518, 520, 522, 531–533, 540, 547, 549, 551, 558, 573, 585, 600, 604, 632, 642, 646, 658, 660, 666, 674, 676, 684, 685, 692, 698, 713, 718, 729, 733, 742, 743, 745, 748, 755, 762, 775, 779, 780, 787, 793, 794, 799, 805, 811, 829, 834–836, 847, 848, 853, 869, 884, 887–889, 905, 918, 920, 933, 936, 937, 940, 947, 949, 954, 958, 959, 967, 969–971, 973, 988, 989, 1008, 1025–1027, 1033, 1039, 1041, 1049, 1052, 1057, 1058, 1074, 1078, 1080, 1087, 1097, 1098, 1100, 1101, 1106, 1107, 1109, 1116, 1126, 1128, 1174, 1195, 1211, 1227–1229, 1231, 1238, 1240, 1245, 1249, 1263, 1268, 1269, 1272
лирика автопсихологическая см. автопсихологическая лирика
лирика бурлескная см. бурлескная лирика
лирика интимная см. интимная лирика
лирика любовная см. любовная лирика
лирика мистическая см. мистическая лирика

лирика окказиональная см. окказиональная лирика
лирика пейзажная см. пейзажная лирика
лирика пиндарическая см. пиндарическая лирика
лирика религиозная см. религиозная лирика
лирика философская см. философская лирика
лирика философско-дидактическая см. философско-дидактическая лирика
лирика хоровая см. хоровая лирика
лирика элегическая см. элегическая лирика
лирика эпитафийная см. эпитафийная лирика
лирико-философский очерк 708
лирическая драма 248
лирическая композиция 388
лирическая миниатюра 220
лирическая повесть 1265
лирическая поэзия 549, 684, 933, 1251, 1267
лирическая поэма 783
лирическая поэма в прозе 891
лирическая поэма-сказка 459
ЛИРИЧЕСКАЯ ПРОЗА 219, 321, **450–452,** 819, 1039, 1232
лирическая сказка 459
лирическая строфа 933
лирические жанры 450
лирические песни 676, 1110
лирический 32, 37, 39, 43, 61, 68, 70, 79, 92, 96, 108, 125, 157, 158, 175, 183, 184, 202, 244, 289, 295, 296, 302, 311, 319, 337, 352, 354, 357, 359, 392, 397, 399, 403, 407, 422, 426, 430, 448, 451, 452, 500, 531, 547, 549, 584, 586, 594, 599, 604, 608, 613, 646, 659, 666, 672, 691, 694, 718, 743, 755, 763, 780, 781, 785, 793, 809, 811, 821, 828, 835, 842, 848, 853, 856, 887, 891–893, 899, 905, 907, 935–937, 949, 970, 979, 984, 998, 1015, 1032, 1038, 1039, 1048, 1049, 1053, 1096, 1097, 1101, 1103, 1108, 1125, 1140, 1152, 1190, 1193, 1195, 1230, 1232, 1234, 1235, 1254, 1263, 1264, 1268, 1270, 1273
лирический беспорядок 685
ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ 158, 175, 228, 320, 338, **452,** 584, 589, 835, 994
лирический жанр 1228, 1229
лирический образ 322
лирический рассказ 1053
лирический роман 452
лирический стих 395, 1037
лирический фрагмент 300, 884
лирический цикл 1189
лирическое обращение 809
ЛИРИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ 68, 387, **452,** 871, 899, 1254
лирическое послание 228
лирическое «я» 175, 434
лироэпическая поэзия 893
лироэпическая поэма 783
лироэпические жанры 135, 202
лироэпическое произведение 1050
лироэпос 848
литератор 9, 22, 23, 80, 117, 130, 139, 146, 152, 159, 187, 196, 199, 203, 236–239, 283, 302, 347, 348, 356, 367, 368, 391, 410, 415, 417, 418, 420, 458, 460, 462, 466, 486, 513, 514, 575, 591, 596, 606, 607, 610, 624, 628, 647, 648, 655, 663, 667, 679, 714, 734, 737, 738, 760, 827, 831, 832, 842, 846, 854, 860, 862, 864, 871, 884, 909, 912, 913, 924–928, 956, 962, 972, 1006, 1008, 1014–1017, 1091, 1160, 1167, 1189, 1195, 1196, 1198, 1206, 1208, 1211, 1216, 1230, 1252
ЛИТЕРАТУРА 89, 135, 285, 324, **453–457,** 492
литература абсурда 499, 707
литература авантюрная см. авантюрная литература
литература антиклерикальная см. антиклерикальная литература
литература детская см. детская литература
литература дидактическая см. дидактическая литература
литература документальная см. документальная литература
литература древнехристианская см. древнехристианская литература
литература дурацкая см. дурацкая литература
литература идей 623
литература клерикальная см. клерикальная литература
литература куртуазная см. куртуазная литература
литература лубочная см. лубочная литература
литература масонская см. масонская литература
литература массовая см. массовая литература
литература мемуарная см. мемуарная литература
литература мировая см. мировая литература
литература молчания 569
литература назидательная см. назидательная литература
литература нервов 618
литература отчаяния 629
литература очерковая см. очерковая литература
литература партийная см. партийная литература
литература прециозная см. прециозная литература
литература пролетарская см. пролетарская литература
литература простонародная см. простонародная литература
литература псевдопереводная см. псевдопереводная литература
литература рабочая см. рабочая литература
«ЛИТЕРАТУРА РОДНОЙ СТОРОНЫ» 457, 458, 865
ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 419, **458.** См. также *Русского зарубежья литература*
литература факта 156, 444
литература эллинистическая см. эллинистическая литература
ЛИТЕРАТУРНАЯ ОБРАБОТКА 458
литературная республика 150
Литературная секция союза русских писателей и журналистов 460
ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА 459, 1123, 1162, 1264. См. также *Авторская сказка, Писательская сказка*
«ЛИТЕРАТУРНАЯ СРЕДА» 459, 460, 661
литературная эволюция 471
литературно-критическая публицистика 837
литературно-критический анализ 764
«Литературно-музыкально-художественный кружок» 463
«Литературно-философские беседы» 463
«Литературно-художественно-артистическое общество» 914
«Литературно-художественные четверги» 466
«Литературно-художественный кружок» 463, 995
«ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖОК В САН-ФРАНЦИСКО» 461, 462, 914
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖОК ИМЕНИ АВГУСТЕЙШЕГО ПОЭТА К.Р. 462
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖОК ПРИ ХАРБИНСКОМ КОММЕРЧЕСКОМ СОБРАНИИ 462, 463, 914
Литературное объединение Красной Армии и Флота 486. См. также *ЛОКАФ*
«ЛИТЕРАТУРНОЕ СОДРУЖЕСТВО» 460, 914, 1057
«Литературное содружество» в Ницце 463
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ В НИЦЦЕ 463
ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ВЛИЯНИЯ 464, 465, 1023
ЛИТЕРАТУРНЫЙ БЫТ 392, **465**
«Литературный вечер у Е.Ф.Богушевской» 648
«ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРУЖОК» 465, 466
«ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРУЖОК ПРИ ОБЩЕСТВЕ «СВЯТОГОР» В НАРВЕ» 466, 467
«Литературный кружок русской молодежи» 463
литературный портрет 90
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 464, 465, **467–470,** 604, 669, 1069
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ 471
«Литературный фронт» 484. См. также *«Литфронт»*
Литературный центр конструктивистов 501
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК 127, 135, 136, 211, 212, 225, 407, **471–475,** 473, 741, 756, 785, 789, 807, 920, 1095, 1096, 1103, 1143, 1184, 1215, 1228, 1257, 1261, 1262
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ 28, 32, 61, 70, 75, 76, 84–86, 89, 90, 99, 100, 111, 151–153, 160, 170, 172, 174, 177, 209–211, 256, 266, 305–307, 315, 324, 330–334, 338, 353, 364, 386, 393, 406, 413, 414, 425, 435, 436, 452, 457, 465, 468–470, **475–483,** 504, 507, 508, 512, 526, 549, 561, 562, 564, 566, 579, 581, 594, 597, 599, 606, 609, 610, 618, 636, 637, 641, 643, 644, 651, 652, 657, 661, 662, 664, 696, 723, 731, 755, 767, 768, 771, 778, 785, 787, 793, 803, 805, 825, 826, 830–832, 834, 836, 858, 862, 875, 885, 892, 895, 966, 978, 986, 1002, 1013, 1022–1024, 1033, 1034, 1043–1045, 1048, 1049, 1059, 1062, 1064, 1066, 1069–1073, 1083, 1090, 1133, 1135, 1137, 1139, 1140, 1146–1148, 1154, 1162, 1173, 1181, 1184, 1190, 1206, 1246
литературоведение вненаправленческое см. вненаправленческое литературоведение

литературоведение импрессионистическое см. импрессионистическое литературоведение
литературоведение марксистское см. марксистское литературоведение
литературоведение мифологическое см. мифологическое литературоведение
литературоведение позитивистское см. позитивистское литературоведение
литературоведение феноменологическое см. феноменологическое литературоведение
литературоведение юнгианское 1071
ЛИТОТА 483, 625, 741
ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА 246, **483,** 493, 558, 1081, 1099
ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ 179, 336, 388, **483, 484,** 573, 957, 1099. См. также *Гимнография, Кондак, Молитва, Тропарь*
литургическая практика 254
литургия 432, 472, 483, 958, 1027, 1099
«ЛИТФРОНТ» 484, 854. См. также *«Литературный фронт»*
лицо действующее см. действующее лицо
«ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК» 36, **485**
ЛОГАЭДЫ 26, 39, **485, 486,** 934, 975, 1075
логографы 326
логос патернальный см. патернальный логос
Логоса образ см. образ Логоса
логоцентризм 1133
лозунг 112, 176, 182, 194, 202, 294, 319, 348, 411, 445, 446, 484, 501, 586, 626, 735, 785, 854, 858, 994, 1208, 1250
локальный прием 391
ЛОКАФ 486, 487. См. также *Литературное объединение Красной Армии и Флота*
Ломоносовская премия 904. См. Российские литературные премии
ЛОНДОНСКИЕ РОМАНТИКИ 369, **487.** См. также *Кокни школа поэтов*
ЛУБОК 81, **487, 488,** 993
лубочная литература 1038
лубочный 487, 488, 633, 845, 906, 951, 994, 1118, 1132
лугз 1104
лунарная теория мифа 564
луперкалии 939
ЛЭ 432, **488.** См. также *Ле*
лэгшад 583, 584
любительский романс 184
любовная лирика 431, 505, 1103
любовная поэма 505
любовная элегия 449, 1269
любовно-авантюрный роман 595
любовно-психологическая комедия 887
любовно-семейный роман 78
любовное послание 763
любовные оды 685
любовный роман 311
Любовный союз 923
любовный стиль 1273
любовный язык 744
ЛЮБОМУДРЫ 488, 678, 896, 999. См. также *Общество любомудрия*
люди вольные см. «вольные люди»
люи 352
ляньгуйши 397

МААП 591
мавалийа 52
МАГИСТРАЛ 489, 759. См. также *Венок сонетов*
магистральный сонет 116
магический идеализм 895
МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ 192, **489–492,** 657, 704, 862, 1053, 1163
МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ 490, **492, 493**
магия 132, 206
магтаал 581
мадид 51, 1105
МАДРИГАЛ 58, 157, 435, **493,** 803, 893, 973, 1227, 1235
мадх 53, 54, 1103
мадхурью 931
МАЙСТЕРЗИНГЕР 493, 549, 974, 975, 1128. См. также *Мейстерзингер*
макаронизм 494
МАКАРОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ 473, **493, 494,** 953, 1261
макото 1269
макромелодика 522
макропоэтика 786
МАКСИМА 64, 365, 419, **494,** 587, 960
макура-котоба 1267
МАЛАПРОПИЗМ 494
«МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» 35, **494, 495**
малое поучение 353
малые формы 725, 886
малый асклепиадов стих 39
малый сапфический стих 934
малый эпос 647, 1230
манасчи 1108
манера 501, 1033
мани катары 1106
маниджи 1106
манифестация 197
МАНИФЕСТЫ ЛИТЕРАТУРНЫЕ 9, 10, 12, 21, 92, 103, 110, 128, 137, 138, 147, 152, 174, 182, 189, 190, 194, 197, 199, 208, 211, 225, 267, 280, 294, 295, 362, 366, 371, 372, 412, 422, 438, 442, 444, **495–501,** 503, 504, 566, 576, 577, 579, 588, 606, 612, 618, 619, 629, 646, 649, 660, 663, 664, 666, 683, 686, 692, 701, 704, 761, 777, 784, 821, 838, 863, 869, 894, 896, 902, 965, 978, 996, 1004, 1006, 1009, 1022, 1023, 1048, 1050–1052, 1054, 1055, 1071, 1081, 1085, 1113, 1114, 1125, 1150, 1151, 1157, 1165, 1182, 1200, 1211, 1223, 1225
МАНЬЕРИЗМ 57, 71, 261, 278, 318, **501–503,** 505, 510, 531, 605, 685, 701, 789, 1086, 1122
маньеристы 261, 501
МАПП 444, **503, 504,** 576, 692, 929. См. также *Московская ассоциация пролетарских писателей*
МАРГИНАЛИИ 504
МАРИВОДАЖ 504
МАРИНИЗМ 57, 73, **504, 506,** 706, 725, 732
маринисты 55, 57, 590
марионетка 408
марксизм 95, 130, 386, 507, 616, 816, 833, 1044, 1088, 1153, 1213
марксизма методы 110
марксистская фольклористика 330
марксистский 21, 127, 153, 177, 295, 331, 333, 368, 481, 506, 507, 508, 534, 576, 618, 778, 817, 854, 857, 860, 1011, 1068, 1071, 1134, 1153, 1154, 1184
МАРКСИСТСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ 468, 481, **506–508,** 612, 1014, 1071, 1184, 1246. См. также *Социологический метод*
марсия 1105
МАРТИРИЙ 269, **508, 509**
мартиролог 508, 509
МАСКА, как жанр 509
маска, в разных значениях 376, 379, 408, 435, 503, 509, 512, 634, 646, 692, 702, 714, 726, 764, 889, 951, 965, 997, 1224, 1273
МАСКА АВТОРСКАЯ 511, 512
маскарад 512, 603, 725, 951
масленичные игры 948, 955, 1128
масленичный смех 949, 951
маснави 1102, 1103
масонская литература 512
масонские ритуалы 282
МАСОНСТВО В ЛИТЕРАТУРЕ 512–514
массовая культура 311, 446, 707
МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА 79, 119, 221, 384, 470, **514–517,** 806, 1097
массовая поэзия 409
материал 307, 791, 1049, 1050
материализм 332, 800, 858, 860, 969, 1248
материнский фольклор 223
матра 539
матра-чанда 540
матриархат 921
«матушка-дура» 78
махакавья 933

МАШО ШКОЛА 517, 518, 1214. См. также *Школа Машо*
МЕДАНСКАЯ ГРУППА 519
меддах 1107
мёджимун 404
МЕДИТАТИВНАЯ ЛИРИКА 292, 361, **520,** 1027, 1229
медитация 169, 228, 362, 520, 702, 899, 963
МЕЖДУНАРОДНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ (МОРП) 521
межтекстуальность 50
«Мезонин поэзии» 928, 1158, 1225
«МЁЙДЕНСКИЙ КРУЖОК» 521
мейосис 483
мейстерзингер 251, 597. См. также *Майстерзингер*
меланхолия 66, 68, 87, 96, 164, 550, 551, 629, 634, 886, 971, 1126
мелика 521
мелика сольная см. сольная мелика
мелика хоровая см. хоровая мелика
МЕЛИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ 450, **521,** 742. См. также *Мелика*
мелодекламация 855
мелодизм 438
МЕЛОДИКА СТИХА 57, 180, 210, 311, **521, 522,** 599, 604, 698, 723, 791, 892, 1269
мелодическое стихосложение 1036, 1037
мелодия 144, 184, 254, 354–356, 359, 400, 401, 403, 438, 596, 600, 740, 809, 1019, 1100, 1105, 1109, 1189, 1194, 1203
МЕЛОДРАМА 58, 246, 408, 470, 516, 517, **522–524,** 799, 1082, 1084
мелодраматизм 184
мелос 250, 585
меморат 108
мемуарная литература 890, 891
МЕМУАРЫ 15, 17, 20, 63, 87, 148, 149, 202, 233, 234, 248, 277, 418, 455, 458, 466, **524, 525,** 687, 708, 761, 780, 834, 837, 839, 840, 850, 890, 891, 942–944, 1060, 1161, 1188, 1208, 1213, 1245. См. также *Воспоминания*
МЕНЕСТРЕЛЬ 525, 998, 1155
МЕНИППЕЯ 322, 339, **525–529,** 716, 817, 1074
МЕНИППОВА САТИРА (Мениппова сатура) 97, 154, 289, 525, **529,** 818, 837, 935, 936, 944, 945, 955, 987.
менология 822
мерсие 1106
месневи 1102, 1103, 1105
МЕСОСТИХ 22, **529.** См. также *Акростих*
местная поэма 169
МЕСТНЫЙ КОЛОРИТ 118, 497, **530,** 611, 863, 864, 1082, 1113, 1155, 1211
месяцеслов 545, 630
метаграфика 442
метарассказ 764
метареализм 559
МЕТАТЕЗА 530, 531, 625
метафизика 532, 569
МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ШКОЛА 73, **531, 532,** 706, 745
метафизический 173, 193, 332, 339, 532, 557, 558, 758, 767, 900
метафизический дискурс 767
метафизическо-феноменологическое течение в литературоведении 332
МЕТАФОРА 52, 126, 183, 197, 209, 212, 272, 273, 293, 294, 296, 335, 343, 360, 390, 396, 411, 434, 454, 482, 504, 531, 532, **533,** 584, 589, 625, 660, 672, 692, 695, 705, 706, 743, 755, 774, 787, 803, 849, 886, 901, 930, 973, 992, 1022, 1032, 1052, 1095, 1099, 1115, 1140, 1195, 1223, 1225, 1231, 1243, 1267
метафоризм 695
метафорический 143, 212, 365, 398, 434, 483, 533, 615, 663, 672, 691, 695, 756, 768, 810, 875, 877, 1014, 1100, 1167, 1169, 1267
метафорический символ 695
метафоры кончетто 531
метаязык 1074
метод 536, 567, 860, 1072, 1074, 1137
метод биографический см. биографический метод
метод историко-психологический см. историко-психологический метод
метод исторический см. исторический метод
метод компаративистский см. компаративистский метод
метод мифологический см. мифологический метод
метод психологически-биографический см. психологически-биографический метод
метод психологический см. психологический метод
метод сравнительный см. сравнительный метод
МЕТОД творческий 457, **534–536,** 605, 618, 785, 854, 858, 1178, 1180
метод текстуально-аналитический см. текстуально-аналитический метод
метод телеогенетический см. телеогенетический метод
метод универсальный см. универсальный метод
метод филологический см. филологический метод
метод эволюционный см. эволюционный метод
метод этический см. этический метод
методика библиографии 85
методологическая революция 592
методология феноменологическая см. феноменологическая методология
методология юнгианская см. юнгианская методология
методы марксизма см. марксизма методы
метонимический 162, 672, 797, 886
МЕТОНИМИЯ 52, 273, 533, **536,** 672, 987, 1099, 1140, 1195, 1232. См. также *Синекдоха*
МЕТР 30, 32, 51, 198, 210, 292, **536–538,** 539, 655, 828, 847, 876, 957, 975, 1034, 1036, 1037, 1039, 1075, 1170, 1259, 1263, 1266
метр ямбический см. ямбический метр
метризация 389
МЕТРИЗОВАННАЯ ПРОЗА 538, 539, 814
МЕТРИКА 42, 51, 52, 113, **539,** 786, 876, 1034, 1190. См. также *Стиховедение*
метрическая проза 878
метрический принцип 585
метрический стих 42, 354
МЕТРИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ 39, 292, 411, 485, 536, **539, 540,** 730, 733, 746, 847, 974, 975, 1020, 1035, 1039, 1170, 1263. См. также *Изохронизм, Квантитативное стихосложение, Краткий слог*
метромания 187
метротоника 1058
механицизм 900, 949
механический реализм 861
МЕЩАНСКАЯ ДРАМА 246, 247, 382, 496, 523, **540–542,** 824
мещанская трагедия 113
МИГРАЦИОННАЯ ШКОЛА 99, 329, 480, **542, 543,** 993. См. также *Школа заимствования*
мизансцена 245, 249
микромелодика 522
микропоэтика 786
микророман 752
микроскопичность 350
милитаризм 423, 495
милицейский детектив 223
МИМ 105, 287, 289, 371, 373, 376, 509, **543, 544,** 780, 878, 936, 940, 945, 987, 1229
МИМЕСИС 17, 147, 279, **544, 545,** 670, 710, 755, 788, 983, 1061
миметическая референциальность 212, 569
минё 398, 399
МИНЕИ ЧЕТИИ (Четьи) 46, 270, **545, 546.** См. также *Четь-Минеи, Четьи Минеи*
миней 1066
минейный торжественник 1077
миниатюра 130, 463, 1227, 1254
миниатюра лирическая см. лирическая миниатюра
МИНИМАЛИЗМ 395, 445, **546–548.** См. также *Лианозовская группа поэтов*
МИНИМАЛИСТЫ 548, 549
миннезанг 549
МИННЕЗИНГЕР 59, 109, 271, 426, 428, 437, 493, **549,** 597, 647, 742, 959, 1216
мир бронзовый см. бронзовый мир
мир вымышленный см. вымышленный мир
«МИР ИСКУССТВА» 379, **549, 550,** 638, 928
мир как книга бытия 72

мир мифопоэтический см. мифопоэтический мир
мир романный см. романный мир
мира модель см. модель мира
мира образ см. образ мира
МИРАКЛЬ 135, 230, 246, **550,** 557, 843, 982, 1081
мирилки 224
мирискусники 550
мировая душа 60, 150, 559, 897
мировая литература 151
«МИРОВАЯ СКОРБЬ» 65–68, 87, 216, **550–552,** 573, 895, 919
«мировое зло» 662
мировоззрение 54, 110, 133, 164, 209, 231, 257, 258, 336, 339, 369, 441, 506, 507, 536, 558, 691, 699, 815, 854, 860, 940, 948, 949, 990, 998, 1054, 1066, 1089, 1171, 1201, 1213, 1225, 1269
«мировой дух» 150
мировосприятие 91, 96, 167, 527, 531, 595, 637, 638, 654, 701, 764, 820, 899, 1003, 1236, 1237
мироем 421
мироощущение карнавальное см. карнавальное мироощущение
миросозерцание 154, 317, 331, 481, 557, 639, 699, 721, 866, 918, 1240
миросозерцание православное см. православное миросозерцание
мисра 1103
мистериальные драмы 1273
МИСТЕРИЯ 45, 48, 59, 64, 65, 97, 122, 135, 178, 202, 214, 216, 230, 246, 305, 408, 483, 509, 550, **552, 553,** 557, 642, 843, 905, 946, 982, 1010, 1081
мистика 222, 491, 520, 555, 556, 558, 646, 902, 800, 1085
мистика женская см. женская мистика
мистика христианская см. христианская мистика
мистики христианские см. христианские мистики
мистико-романтическая драма 1151
МИСТИФИКАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ 203, 318, 511, 525, **553–555,** 701, 724, 725, 799, 852, 1067
мистицизм 93, 203, 295, 575, 613, 636, 801, 869, 1211, 1248, 1250
мистическая лирика 922
мистический образ 120, 182
мистический опыт 60, 230
мистический реализм 861
мистический стиль 1273
МИСТИЧЕСКОЕ 114, 120, 164, 345, 506, **555–559,** 628, 642, 666, 798, 894, 895, 1120, 1223
МИФ 38, 57, 60, 62, 99, 150, 154, 185, 269, 274, 278, 325, 353, 373, 374, 409, 433, 449, 480, 491, 492, 557, **559, 561,** 562, 570, 614, 644, 655, 695, 832, 933, 941, 944, 977, 979, 990, 993, 1003, 1048, 1084, 1088, 1090, 1122, 1166, 1175, 1230, 1240, 1270
миф о Западе 1156
мифа лунарная теория см. лунарная теория мифа
мифема 561
мифическая древность 326
мифическая сказка 991
мифокритика 564
мифологема 47, 60, 559, 561, 572, 665, 695, 743, 980, 983, 1044, 1149
мифологизация 13, 203, 663, 970
мифологизированное сознание 154
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА 60, **561–565,** 831
мифологическая форма сознания 453
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА 99, 106, 160, 329, 479, 543, 560, 562, **565, 566,** 653, 993
мифологический 25, 58, 99, 101, 105, 106, 121, 122, 153–155, 160, 165, 178, 315, 322, 329, 333, 351, 373–376, 431, 432, 476, 479, 492, 493, 509, 533, 543, 557, 558, 560–563, 566, 570, 582, 583, 590, 594, 621, 638, 659, 660, 675, 692, 695, 742, 751, 774, 781, 784, 788, 794, 802, 831, 832, 862, 863, 896, 921, 940, 944, 955, 973, 977, 990, 991, 999, 1003, 1025, 1026, 1040, 1079, 1099, 1109, 1116, 1120, 1122, 1124, 1161, 1167, 1171, 1173, 1175, 1204, 1219, 1226, 1230, 1235–1238, 1258, 1265
мифологический метод 333, 564
мифологический персонаж 108
мифологический традиционализм 469
мифологический эпос 272, 811
мифологическое литературоведение 565
мифологическое мышление 268
мифологическое пространство 840
мифологическое сознание 492, 716, 1120
мифология 46, 47, 60, 108, 162, 170, 186, 218, 333, 374, 395, 426, 453, 472, 479, 507, 517, 558, 560–562, 565, 566, 588, 641, 644, 692, 795, 801, 825, 922, 977, 1025, 1029, 1041, 1122, 1162, 1200, 1215, 1230, 1242, 1272
мифология детская см. детская мифология
мифология персональная см. персональная мифология
мифопоэтика 265, 1072
мифопоэтическая стадия 469
мифопоэтический мир 274
мифопоэтический смысл 468
мифосимвол 695
мифотворчество 560
мифоцентризм 565
«Михайловское общество» 140
мишра 933
младоамериканцы 574
младонатуралисты 612
младосимволист 888, 984
многозначность 30, 182, 294, 336, 480, 504, 656, 672, 771, 781, 976, 977, 1074
многолепестковая образность 1114
многопадежие 756
МНОГОСОЮЗИЕ, 566, 756, 1140. См. также *Полисиндетон*
модель мира 220, 587, 757, 766, 861, 896, 1173
модерн 572, 641
МОДЕРНИЗМ 10, 12–14, 34, 35, 145, 204, 213, 293, 302, 411, 464, 469, 499, 507, 546, 555, **566–571,** 572, 605, 617, 619, 637, 640, 642–645, 660, 721, 774, 862, 966, 969, 986, 1067, 1140, 1165, 1199, 1219
МОДЕРНИЗМ ИСПАНОАМЕРИКАНСКИЙ 572
модернистская эстетика 47
модернистский 95, 286, 414
модернистский роман 892
модернистского сознания концепция 571
модернисты 579
модный роман 218
молитва Иисусова см. Иисусова молитва
МОЛИТВА 120, 253, 274, 483, 520, 556, **573,** 903, 979, 1205. См. также *Литургическая поэзия*
молитвословие 483
молитвословный стих 1037
«МОЛОДАЯ АВСТРИЯ» 573
«МОЛОДАЯ АМЕРИКА» 574
«Молодая Англия» 574
«МОЛОДАЯ БЕЛЬГИЯ» 575
«МОЛОДАЯ ВЕНА» 206, **575, 576,** 640
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ» 503, **576, 577,** 691, 929
«МОЛОДАЯ ГЕРМАНИЯ» 67, 149, 150, 574, **577–579,** 602, 949
«Молодая Италия» 574
«МОЛОДАЯ ПОЛЬША» 114, **579**
«Молодая Чураевка» 1206. См. также *«Чураевка»*
МОЛОСС 41, **579.** См. также *Античное стихосложение*
МОЛЧАНИЕ 228, 229, **579, 580,** 985
молчанки 224
монархизм 959
монархический 364, 462, 638, 645, 959
монархия 149, 364, 573, 824, 827, 827, 1118
МОНГОЛЬСКАЯ ПОЭТИКА 580
мондо-ута 1267
моно манэ 1273
моно-но 1270
моно-но аварэ 1268
МОНОГАТАРИ 585, 752, 1264, 1265
монограмма 1140
МОНОДИЯ 585
МОНОДРАМА 586
монолеттризм 442
МОНОЛОГ 31, 79, 226, 227, 244, **586,** 809, 821, 835, 837, 856, 905, 977, 998, 1110, 1239, 1272. См. также *Диалогическая и монологическая речь*
монолог внутренний см. внутренний монолог

монолог-дневник 884
монолог-исповедь 884
монолог философский см. философский монолог
монологизм 32, 395, 414, 758, 1032
монологическая речь 225
монологический 225, 227–230, 244, 414, 547, 586, 757, 758, 792, 871, 875
монологическое сознание 230
монологичность 209, 229, 1263
мономиф 564
МОНОРИМ 157, **586**
МОНОСТИХ **586,** 685
МОНТАЖ 116, 248, 350, **586, 587,** 619, 983
МОРА 30, 32, 40, 198, 485, 539, **587,** 1170, 1173, 1263. См. также *Хронос протос*
морализаторский роман 513
морализаторство 88, 352, 522, 632
морализация 506, 824
морализм 618, 916, 919, 1157
моралистический 977
моралистичность 435
МОРАЛИСТЫ **587,** 615, 680, 845, 919, 1166, 1243
МОРАЛИТЕ 26, 65, 135, 230, 246, 284, 377, 383, 557, **587, 588,** 946, 1010, 1081, 1216
мораль 27, 147, 169, 188, 206, 284, 341, 393, 528, 577, 583, 632, 720, 830, 856, 945, 982, 1248, 1249
мораль викторианская см. викторианская мораль
мораль революции 523
мораль романтическая см. романтическая мораль
мораль социологическая см. социологическая мораль
моральная целесообразность 341
моральная цель 812
моральная цензура 33
морально-этическая публицистика 837
моральное большинство 34
моральное возрождение 564
моральное чувство 963
моральные запреты 188
моральные истины 1231
моральные категории 10
моральные нормы 411
моральные ценности 607, 627
моральный 9, 10, 33, 34, 36, 47, 64, 73, 104, 140, 144, 163, 199, 230, 279, 328, 341, 352, 371, 382, 453, 457, 495, 540, 579, 652, 715, 749, 763, 804, 837, 838, 845, 897, 908, 916, 947, 960, 997, 1081, 1127, 1216, 1218, 1228, 1247
моральный нигилизм 1011
моральный релятивизм 997
моральный смысл 1231
МОРЕАСА ГРУППА **588**
МОРСКОЙ РОМАН **588–590,** 611, 892
морфология 100, 207, 473, 474, 547, 585, 614, 657, 786, 1159, 1260, 1260, 1263
МОСКОВСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 503, **591.** См. также *МАПП*
Московская литературная среда 1024. См. также *Среда*
Московская школа концептуализма 395
МОСКОВСКИЙ ДВОРЕЦ ИСКУССТВ 237, **591**
МОСКОВСКИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ КРУЖОК (МЛК) **591–594,** 696, 928, 1149, 1257
«Московский Парнас» 1225
«Московский розенкрейцерский кружок» 513
«Мост» 1223
МОТИВ 31–33, 36, 42, 46, 49, 53, 54, 56, 59, 60, 68, 74, 93, 100, 101, 104, 116, 123, 124, 136, 140, 145, 150, 155, 158, 162, 164, 166, 189, 202, 203, 206, 209, 217, 218, 220, 222, 225, 229, 246, 255, 256, 259, 260, 278, 290, 293, 295, 296, 300, 304, 311, 312, 314, 315, 319, 321, 328, 335, 354, 362, 364, 374, 383, 387, 402, 431, 432, 434, 436, 437, 461, 464, 468, 493, 495, 500, 505, 507, 508, 510, 524, 529, 541, 542, 562, 568, 582, 583, 587, 588, 590, **594,** 598, 599, 607, 616, 619, 626, 628, 629, 634, 638, 643, 645, 649, 658, 667, 681, 687, 704, 708, 716, 724, 726, 740, 743, 747, 748, 750, 754, 755, 763, 772, 786, 819, 820, 833, 834, 837, 840, 841, 888, 895, 901, 917, 920, 921, 938, 941, 944–946, 963, 971, 980, 981, 990, 991, 994, 997, 1007, 1048, 1076, 1079, 1080, 1087, 1107, 1113, 1120, 1122, 1123, 1130, 1143, 1190, 1199, 1200, 1205, 1210, 1214, 1219, 1230, 1232, 1233, 1235, 1240, 1242, 1245, 1250, 1269, 1270
МОТИВИРОВКА 14, 451, 456, **594, 595,** 1120
мотивная рифма 599
мотто 180
мощный стиль 1095
муаккад 1104
муамма 1104, 1106
муашшар 1104
мувашшах 52, 1104
мудаввар 1104
мудари' 51
муджтасс 51
мудзё 1273
мужские клаузулы см. клаузулы мужские
музыка 781
музыка зримая см. зримая музыка
музыка фоническая см. фоническая музыка
музыкальная композиция 1203
«Музыкальная палата» 354
«Музыкальная табакерка», кафе 348
музыкального счета теория 278
МУЗЫКАЛЬНОСТЬ 298, 355, **595–600,** 895, 899
музыки философия см. философия музыки
муктадаб 51
мун 404
муназире 1104
муназора 1104
мунсарих 51, 1105
мурабба 1104, 1106
мусабба 1104
мусаддас 1104–1106
мусам-мат 1104
мусамман 1104
мусическая теория 540
мустазод 1104
мустезад 1104
мусульманство 712
мутадарик 51
мутакариб 51, 1102
мутасса 1104
мухаббатнаме 1105
мухаммас 1104–1106
мученик 178, 268, 269, 327, 499, 508, 509, 951, 1057, 1076, 1215
мушадджар 1105
мышление мифологическое см. мифологическое мышление
мышление первобытное см. первобытное мышление
мышление символическое см. символическое мышление
мышление цитатное см. цитатное мышление
мэйл-арт 443
«МЮНХГАУЗИАДА» **600, 601**
«МЮНХЕНСКИЙ КРУЖОК ПОЭТОВ» **602**

«На струге слов» 914
нага ута 1266
наговор 274
надгробная речь 269, 698
надзораэ-ута 1267, 1268
НАДПИСЬ 104, 200, 347, 404, **603,** 1231, 1235
назидательная литература 358
назидательное послание 230
назидательный 109, 134, 269, 284, 356, 383, 407, 432, 433, 508, 550, 632, 753, 754, 763, 822, 823, 838, 842, 960, 1026, 1029, 1119, 1141
назидательный рассказ 808
«НАИВНОЕ И СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ» 46, 288, 310, 468, 528, 596, **603, 604,** 937
наивный реализм 175
наивный читатель 211, 212, 280
наме 1105
намтар 582, 584
«наобумное» 1056
напевная интонация 310, 1034

НАПЕВНЫЙ СТИХ 180, 210, 522, **604,** 698, 893
напостовский 734
напостовцы 128, 692, 853
направление 21, 86, 112, 334, 364, 391, 423, 495, 536, 561, 700, 785, 841, 885, 961, 962, 1042, 1068, 1074, 1148, 1178, 1214, 1218. См. также *Направление, течение, школа.*
направление байроническое см. байроническое направление
направление гоголевское см. гоголевское направление
направление историческое см. историческое направление
направление реалистическое см. реалистическое направление
направление сатирическое см. сатирическое направление
НАПРАВЛЕНИЕ, ТЕЧЕНИЕ, ШКОЛА 604
народа дух см. дух народа
народная драма 845
народная книга 135, 252, 947, 1129
народная культура 136
народная песня 1266
народная поэзия 717
НАРОДНИКИ 606, 607
народно-праздничный смех 938, 939, 941, 944, 945, 947–950
народность 275, 332, 376, 479, 480, 577, 799, 894, 896, 927, 1000, 1003, 1011, 1076, 1143
народный реализм 859
НАРОДНЫЙ СТИХ 25, 79, 107, 180, 604, **608,** 974, 1075. См. также *Русский стих*
народный театр 246, 371, 524, 543, 1095, 1130
народный эпос 840, 920, 1238
НАРРАТОЛОГИЯ 232, 308, **608–610**, 751, 816, 1042, 1068
нарратор 232
наррация 792
нарциссизм 982
насибом 53
насмешки 224
наср 1105
наср-и ари 1105
наср-и мурадджаз 1105
наср-и мусадджа 1105
наставление 168, 169, 230, 284, 943, 1108
наставление учительное см. учительное наставление
настроение 297, 299
НАТИВИЗМ 610
натурализация стиха 298
НАТУРАЛИЗМ 118, 130, 189, 206, 209, 296, 331, 425, 457, 464, 490, 498, 507, 519, 534, 544, 575, 579, 602, 605, **611–619,** 639–641, 645, 661, 662, 859, 901, 979, 982, 995, 1091, 1248, 1266
натуралистическая школа 1266
натуралистический 22, 33, 117, 296, 301, 319, 375, 457, 612, 613, 616–619, 641, 645, 664, 772, 857, 984, 990, 995, 1091
натуралистический роман 892
НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА 275, 319, 332, 495, 500, 606, 611, **620, 621,** 783, 797, 858, 861, 1141, 1142, 1250
натурфилософия 132, 560
НАТЮРМОРТ 621
научная биография 91
НАУЧНАЯ ПОЭЗИЯ 621
НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА 27, 79, 156, 517, **621–625**, 806, 839, 841, 1123, 1124, 1161
научно-фантастическая драматургия 624
научно-фантастическая сказка 459
научно-фантастический роман 590
нахождение 877
«Не рыдай», кафе 348
неангажированность 663
небеллетристический роман 663
НЕБЫЛИЦА 189, **625, 626,** 631. См. также *Скоморошина*
небылицы-перевёртыши 223
НЕГРИТЮД 626–628, 1197
недоговаривание 229
недоговоренность 175, 360
«нежный реализм» 1091
незавершенность 339, 478, 528, 603, 811, 898, 1152, 1182, 1241
незавершенность эстетическая см. эстетическая незавершенность
«НЕИСТОВЫЕ РОМАНТИКИ» 628–630, 819, 897
неканонические жанры 264
НЕКРОЛОГ 352, **630, 631**
некрополь 208, 631, 916, 985
НЕЛЕПИЦА 369, 446, 447, **447, 631–633,** 954, 1157. См. также *Поэзия нонсенса*
нелепость 1056
НЕМЕЦКИЕ НАРОДНЫЕ КНИГИ 600, **633–635**
ненамеренная диалогичность 226
НЕНИЯ 636
неоавангард 11, 13, 14
неоавангардистский 192
неоавангардисты 117
неоаристотелианцы 1202. См. также *Чикагская школа*
необарокко 70, 641
неоверизм 639
НЕОГОТИКА 636
неоклассики 642, 656, 935
НЕОКЛАССИЦИЗМ 146, 501, 579, **637, 639,** 640, 641, 643, 737, 982, 1126, 1187
неоклассицисты 638
неокритики 654
неокритицизм 653, 656
неокритическая школа 1161
неокритический анализ 655
НЕОЛОГИЗМ 421, 626, 633, **639,** 1032, 1157, 1159, 1261
неомарксистский 211, 213
неонатурализм 640
неоплатонизм 61, 94, 133, 448, 638, 744, 802, 977
НЕОРЕАЛИЗМ 118, 192, 619, **639, 640**
НЕОРОМАНТИЗМ 15, 209, 575, 579, 619, 636, **640–646,** 642, 660, 982
неоромантики 1123
неоромантический протестантизм 646
НЕОТЕРИКИ 647
«неполезные» повести 754
непонимание 212
неправдоподобие 245, 300
непристойная поэзия 804
непристойность 188, 377, 938, 940, 941, 944, 947
нерешительность авторская 287
нескладухи 626
нестрофические формы 1104
несчастного стиль 1273
«несчастное сознание» 37, 568, 820
нетрадиционалистская поэтика 325
нетрадиционность 12, 415
неуверенность эпистемологическая см. эпистемологическая неуверенность
НИБЕЛУНГОВА СТРОФА 647
нигилизм 206, 291, 767, 1154
нигилизм веселый см. веселый нигилизм
нигилистический театр 10
нигилистическое сознание 901
нигилисты 37
низкий стиль 788, 1095
низменное 317
НИКЕРБОКЕРЫ 647
«НИКИТИНСКИЕ СУББОТНИКИ» 647–649
ниндзябон 1265
«НИЧЕВОКИ» 278, 348, **649, 650,** 1056
НОБЕЛЕВСКАЯ ПРЕМИЯ 623, **650, 651,** 761
нобелевская речь 500, 1091
новая аттическая комедия 375, 595
«новая вещественность» 489
«новая драма» 566, 617
«НОВАЯ КРИТИКА» 75, 76, 172, 482, **651–657,** 660, 663, 807, 808, 1078, 1138, 1160, 1202–1204
новая секвенция 958
НОВЕЛЛА 73, 89, 92, 98, 135, 158, 192, 239, 240, 242, 264, 301, 312, 317, 353, 358, 359, 365, 405, 406, 444, 448, 457, 459, 559, 582, 629, 630, 641, **657,** 729, 752, 780, 803, 807, 811, 857, 885, 889, 890, 899, 900, 936, 947, 1019, 1049, 1053, 1085, 1130–1132, 1147, 1172, 1211, 1224, 1238, 1239, 1264, 1265. См. также *Рассказ*

новелла вставная см. вставная новелла
новелла готическая см. готическая новелла
новелла патериковая см. патериковая новелла
новелла плутовская см. плутовская новелла
новелла психологическая см. психологическая новелла
новелла сельская см. сельская новелла
новелла сюрреалистическая см. сюрреалистическая новелла
новеллистика 154, 382
новеллистическая былина 106
новеллистическая сказка 992
новечентизмо 657
«НОВЕЧЕНТО» 489, **657**
НОВИНА 657, 658
Новое время 60, 70, 71, 132, 134, 135, 155, 162, 169, 180, 218, 246, 258, 316, 322, 323, 326, 328, 331, 336, 338, 362–364, 429, 455, 468, 470, 475, 477, 501, 505, 511, 525, 526, 534, 555, 597, 603, 631, 638, 690, 697, 728, 749, 756, 758, 778–780, 803, 807, 810, 817, 840, 871, 883, 887, 889, 893, 920, 930, 935, 936, 937, 949, 1005, 1065, 1068, 1084, 1086, 1098, 1113, 1120, 1122, 1133, 1173, 1180, 1236, 1237, 1238, 1254, 1257
новое религиозное сознание 867
«новое Средневековье» 641
НОВОКРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ 658–660
«НОВЫЙ АПОКАЛИПСИС» 660, 661
«НОВЫЙ АРЗАМАС» 661, 914
«новый вкус» 115
«НОВЫЙ ГУМАНИЗМ» 661–663, 1091
«НОВЫЙ ЖУРНАЛИЗМ» 500, **663, 664**
«новый реализм» 349
«Новый Ренессанс» 1197
«новый новый роман» 665
«НОВЫЙ РОМАН» 36, 37, 192, 350, 369, 499, 548, 569, 586, **664–666,** 775, 891, 1053, 1071, 1221
«НОВЫЙ СЛАДОСТНЫЙ СТИЛЬ» 70, 236, **666,** 743, 1034. См. также *«Дольче стиль нуово», «Стильновизм»*
Новых романтиков кружок 928
нок, термин корейской поэтики 407
НОКТЮРН 666
номинализм 858
номинативность 32, 1032
нонсенс 196, 632
нормативная поэтика 231, 930
НОЭЛЬ 667, 945
нравоописательная повесть 887
нравоописательний роман 841
нравоучительная ода 685
нравоучительная речь 48
нравоучительный роман 346
нумерология 506, 695
нынбимун 404
«НЮЛАНД» 241, **667**
няньбяо 404

«обезьяньи представления» 1272
обжорства и пьянства сатира 945
обзор 46, 84, 196, 200, 326, 327, 410, 669, 679, 837, 911, 938, 1001, 1023, 1042, 1172, 1175, 1239. См. также *Обозрение*
ОБЛАСТНИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 669, 864. См. также *Региональная литература*
обман читателя 222
«обманутое ожидание» 806
«обнажение приема» 766
«обновление сигнала» 704
ОБОЗРЕНИЕ 112, 332, 394, 470, **669,** 679, 685, 867, 872, 1246. См. также *Обзор, Рецензия*
«оборванные строки» 355, 397
обоснование 597
ОБРАЗ 10, 15, 27, 47, 60, 78, 93, 102, 107, 108, 119, 121–124, 141, 143, 153, 155, 156, 163, 166, 177, 182, 185–187, 189, 202, 214, 220, 224, 234, 240, 250, 252, 253, 257, 262, 290, 294–296, 299, 301, 313, 322, 326, 336, 354, 358, 396, 398, 402, 407, 409, 421, 434, 437, 448, 449, 455, 456, 468, 505, 506, 525, 530, 533, 542, 543, 555, 563, 568, 571, 573, 603, 604, 616, 628, 634, 635, 639, 642, 654, 655, 658, 659, 666, **669, 674,** 675, 682, 689, 704, 705, 713, 717, 720, 725, 726, 732, 742, 743, 755, 757, 773, 786, 789, 793, 795, 821, 822, 825, 828, 831, 836, 837, 863, 888, 889, 891, 893, 896, 901, 918, 940, 941, 943, 944, 946–949, 954, 962, 976, 977, 979, 981, 985, 986, 989, 991–993, 998, 1019, 1049, 1054, 1055, 1062, 1069, 1074, 1079, 1080, 1081, 1100, 1116, 1120–1123, 1141, 1165, 1172, 1173, 1179, 1180, 1190, 1193, 1204, 1205, 1209, 1210, 1212, 1236, 1237, 1241, 1250, 1253, 1258, 1267–1269
образ автора 452, 512, 787, 792, 940
образ бытия 1237
образ видимости 642
образ визуальный см. визуальный образ
образ времени 87
образ как самоцель 294
образ как тема 294
образ красоты 120
образ лирический см. лирический образ
образ Логоса 1232
образ мира 259, 572, 786, 787, 976, 979, 986, 1025
образ мистический см. мистический образ
образ повествователя 31, 124
образ подставного автора 553
образ поэта 452, 1057
образ предметный см. предметный образ
образ ритмический см. ритмический образ
образ сказочника-посредника 459
образ собирательный 635
образ философский см. философский образ
образность 80, 91, 100, 154, 188, 189, 273, 292, 295, 341, 395, 402, 407, 464, 504, 558, 559, 603, 604, 625, 652, 660, 790, 837, 983, 1003, 1019, 1066, 1069, 1090, 1096, 1099, 1100, 1114, 1117, 1119, 1121, 1126, 1223, 1236, 1247, 1268, 1269
образность многолепестковая см. многолепестковая образность
образы вечные см. вечные образы
обрамление 674. См. также *Обрамлённая повесть*
ОБРАМЛЁННАЯ ПОВЕСТЬ 582, **674.** См. также *Обрамление*
обращение 179, 398
обращение лирическое см. лирическое обращение
обряд 100, 109, 177, 201, 246, 260, 295, 338, 374, 399, 401, 450, 627, 636, 674–676, 809, 819, 938, 954, 990, 1003, 1089, 1108, 1175, 1235, 1253, 1272
обрядовая поэзия 109, 201
обрядовые формы 1252
обрядовый смех 938, 954
ОБРЯДОВЫЙ ФОЛЬКЛОР 674–676
обрядовый хор 450
общекультурный дискурс 213
общение воображаемое 228
«Общество благонамеренной литературы» 923
«ОБЩЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО» 676, 677, 912
«ОБЩЕСТВО ДРУЗЕЙ РУССКОЙ КНИГИ» 677
«Общество друзей словесных наук» 924
Общество изучения поэтического языка 696. См. также *ОПОЯЗ*
«Общество имени А.П.Чехова» 914
«Общество искусства и литературы» 914
«Общество истинных любовников» 749
«Общество крокодила» 602
«ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ» 678, 923, 925
«ОБЩЕСТВО ЛЮБОМУДРИЯ» 488, **678,** 925. См. также *Любомудры*
«ОБЩЕСТВО ПИСАТЕЛЕЙ И ЖУРНАЛИСТОВ В ХАРБИНЕ» 463, **678, 679**
«Общество по искоренению порока» 33
«Общество ревнителей изящной русской словесности» 914
«Общество ревнителей художественного слова» 76
«ОБЩЕСТВО РУССКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ И ОПЕРНЫХ КОМПОЗИТОРОВ» 679, 906
«ОБЩЕСТВО РУССКИХ СТУДЕНТОВ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ И УПРОЧЕНИЯ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ (ОРСИУСК)» 679, 680
«Общество русских ученых и писателей» 914
«Общество соревнователей просвещения и благотворения» 139
«Общество, старающееся о напечатании книг» 924

«ОБЩЕСТВО ШУБРАВЦЕВ» 680
ОБЩИЕ МЕСТА 106, 107, **681,** 1076. См. также *Топос*
«ОБЪЕДИНЕНИЕ ПИСАТЕЛЕЙ И ПОЭТОВ» 159, **681,** 1014
Объединение Реального Искусства 9, 683. См. также *ОБЭРИУ*
объект пустой см. пустой объект
объект схематический см. схематический объект
объект эстетический см. эстетический объект
объективная форма 715
ОБЪЕКТИВНЫЙ КОРРЕЛЯТ 147, 299, 654, 656, **682, 683,** 980
объектное слово 814
ОБЭРИУ 9, 394, **683, 684,** 854, 1056, 1227. См. также *Объединение Реального Искусства*
обэриуты 278, 512, 546, 1056, 1227
«овидианское Возрождение» 431, 1027
ОГЛАВЛЕНИЕ 85, **684,** 848, 852, 853. См. также *Рама произведения*
ОДА 136, 157, 158, 202, 220, 230, 264, 337, 354, 365, 397, 409, 426, 435, 450, 513, 522, **684,** 685, 717, 745, 748, 783, 821, 824, 882, 901, 1015, 1039, 1080, 1096, 1238, 1262, 1263, 1266, 1268
ода анакреонтическая см. анакреонтические оды
ода богословская см. богословская ода
ода в прозе 812
ода горацианская см. горацианские оды
ода духовная см. духовная ода
ода любовная см. любовные оды
ода нравоучительная см. нравоучительная ода
ода пиндарическая см. пиндарическая ода
ода торжественная см. торжественная ода
оды восторженный тип см. восторженный тип оды
оды ясный тип см. ясный тип оды
оджас 931
ОДИННАДЦАТИСЛОЖНИК 125, **685,** 847, 1098
ОДИЧЕСКАЯ СТРОФА 685, 1041
однонаправленное двуголосое слово 814
однородная рифма 880
одностишие 125, 586
ОДНОСТРОК (Однострочье) **686**
ожидание обманутое см. обманутое ожидание
ОЗЁРНАЯ ШКОЛА 497, 606, **686–688,** 703, 732, 895, 923
озорные частушки 1194
ОККУЛЬТИЗМ 556, 628, **688,** 1051
окказиональная лирика 335
оккультист 794
оккультная фэнтези 1162
«окопные поэты» 168
оксиморон 690. См. также *Оксюморон*
ОКСФОРДСКИЕ ПОЭТЫ 688, 689
«ОКСФОРДСКОЕ ДВИЖЕНИЕ» 343, **689, 690,** 800
ОКСЮМОРОН 38, 390, 625, **690, 691,** 717, 782, 973, 1099, 1100. См. также *Оксиморон*
ОКТАВА 202, **691,** 989, 1041
«ОКТЯБРЬ» 421, 444, 503, 576, **691, 692,** 929
оленг 1105, 1108
ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ 273, 557, **692,** 818, 1099, 1140, 1195. См. также *Прозопопея, Персонификация*
олонхо 1110
олонхосут 1110
ОМОНИМ 273, 336, 625, **693,** 1104
омофония 336
ОМФАЛОС 693
ОНЕГИНСКАЯ СТРОФА 693, 694, 1041
ономастика 42
ОНОМАТОПЕЯ 195, 278, 441, **694,** 1144. См. также *Фоника*
ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА 694, 695
онтологический анализ 695
Опавшие листья 1111. См. также *Уединенное*
опера 408, 436
опера-буффа 105
оперетта 426
описание 53
ОПИСАТЕЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ 695, 732, 933. См. также *Георгики*
описательная поэма 169, 170
описательная поэтика 786
описательно-дидактическая поэма 963
описательность 32, 169, 205, 287, 619, 643, 762, 809, 849, 857, 1032
оплакивание 54, 115
ОПОРНЫЙ ЗВУК 696, 880
ОПОЯЗ 443, 482, 512, 593, **696, 697,** 791, 805, 928, 1012, 1149, 1257
оппозиция 72
опредмечивание 298
опровержение 597
оптимизм 121, 362, 392, 1011–1013, 1155
опыт мистический см. мистический опыт
оракулы 488
оратория 337
ОРАТОРСКАЯ ПРОЗА 370, **697, 698,** 877, 878, 1232
ораторская речь 597, 789, 1096
ораторский стих 180, 522, 604, 698
ораторское искусство 246
организм 163, 207, 294, 412, 413, 425, 497, 589, 614, 618, 671, 673, 815, 893, 897, 899, 900, 1147, 1181
органика 673
ОРГАНИЧЕСКАЯ КРИТИКА 699–701, 776, 1252
органическая структура 652, 657
органическая форма 656
«Орден заумников» 278, 683
«Орден золотой пальмы» 749
«Орден кибер-маньеристов» 702
«ОРДЕН КУРТУАЗНЫХ МАНЬЕРИСТОВ» 428, 502, **701, 702.** См. также *Куртуазные Маньеристы*
«Орден Эльбских лебедей» 749, 846
орнаментальность 702, 885, 886
орнаментальный 28, 49, 452, 702, 806, 885, 886, 931, 965, 1030, 1259
орфики 702
ОРФИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ 702
орфография 447, 474, 942, 1092
орхестра 374
орхонские сочинения 1102
ос-сиджо 402
осмеяние 53, 188, 189, 193, 302, 315, 377, 385, 386, 708, 738, 827, 938–941, 944–950, 958, 1003, 1026, 1200, 1253
ОССИАНИЗМ 351, **703**
ОСТРАНЕНИЕ 697, **704,** 707, 709, 791, 1159. См. также *Остраннение*
остраннение 704. См. также *Остранение*
«ОСТРОВИТЯНЕ» 238, 282, **704**
острословие 701
ОСТРОУМИЕ 62, 73, 97, 109, 157, 163, 165, 183, 229, 377, 385, 386, 390, 396, 411, 496, 558, 634, **705–707,** 744, 895, 934, 1003, 1265
остроумный 29, 34, 48, 379, 380, 386, 390, 434, 447, 631, 690, 705, 706, 717, 728, 745, 813, 842, 1119, 1171, 1231, 1253
отвращения раса 932
отгадка 272
отговорки 224
Отель Ламбер 114
открытая развязка 886
открытое письмо 837
«открытое произведение» 287
открытый жанр 441
открытый конец 510
отражения теория см. теория отражения
отраженное чужое слово 814
«отреченные книги» 46, 433
отрывки 29
отсечение 44
отступление лирическое см. лирическое отступление
«оттоновское Возрождение» 136, 430, 1027
ОТЧУЖДЕНИЕ 18, 36, 47, 242, 349, 395, 485, 568, 571, **707,** 710, 820, 867, 901, 909, 980, 983, 1090, 1200
отчужденность 35, 77, 216, 568, 1199, 1220
охватные рифмы 880
охотничья поэзия 53
ОЧЕРК 91, 166, 234, 322, 391, 405, 410, 457, 566, 600, 611, 631, 652, 661, 663, **707–709,** 836, 837, 839, 841, 856, 863, 905, 954, 967, 1000, 1090, 1132, 1141, 1154, 1193, 1212, 1239
очерк-биография 708
очерк лирико-философский см. лирико-философский очерк

очерк публицистико-документальный см. публицистико-документальный очерк
очерк путевой см. путевой очерк
очерк художественный см. художественный очерк
очерки-мемуары 708
очерки-письма путевые см. путевые очерки-письма
очерковая литература 353
ОЧУЖДЕНИЕ 709, 710
очуждения эффект см. эффект очуждения

падак 1102
падья 933
пайлюй 355, 397
Пак-чхомджи-нори 408
ПАЛАТА ПОЭТОВ 711, 913, 1196
ПАЛЕОГРАФИЯ 476, 546, **711, 712,** 1069
ПАЛЕЯ 45, **712, 713**
палея историческая см. историческая палея
палея толковая см. толковая палея
палея хронографическая см. хронографическая палея
палилогия 107
палимбакхий 35
ПАЛИМПСЕСТ 713
ПАЛИНДРОМ 713, 735. См. также *Перевертень*
ПАЛИНОДИЯ 713
ПАЛЛИАТА 62, 375, 376, **713, 714,** 1075
ПАМФЛЕТ 196, 236, 374, 496, 497, 529, 631, 698, **714, 715,** 723, 837, 936, 948, 949, 952, 1052, 1209
памфлет богословский см. богословский памфлет
ПАМЯТЬ ЖАНРА 340, 525, **715, 716**
панграмматизм 286
панегирик 302, 400, 730, 775, 1232
ПАНЕГИРИК 630, 698, **716.** См. также *Энкомий*
панегирическая касыда 1103
панегирическая речь 698
панегирические послание 763
панегирический 403, 433, 1235
пансексуализм 481, 830, 1072
панторифма 880
панчали 931
парабаза 374
ПАРАБОЛА 717, 808
параграмма 1067
парадная речь 210
парадные речи 210
ПАРАДОКС 10, 24, 61, 72, 73, 130, 204, 219, 240, 265, 278, 304, 338, 380, 389, 434, 490, 493, 529, 531, 547, 550, 595, 632, 656, 673, 690, 691, 701, 706, 716, **717,** 756–758, 857, 979, 981, 982, 1010, 1088, 1154, 1200, 1201
парадокса театр см. театр парадокса
парадоксализм 434
паралитература 515
ПАРАЛЛЕЛИЗМ 20, 29, 64, 107, 291, 354, 397, 402, 522, 597, 604, 692, **717, 718,** 960, 1036, 1041, 1100, 1140, 1167, 1236, 1259, 1266
параллелизм психологический см. психологический параллелизм
параллелизм синтаксический см. синтаксический параллелизм
параллельная проза 356, 360
параллельные ряды 324
ПАРАФРАЗ(А) 178, 572, **718,** 741
«ПАРИЖСКАЯ НОТА» 718, 719, 911, 1150, 1189
парисон 291
парламентская речь 698
«ПАРНАС» 298, 318, 498, 572, 588, **719–721,** 923, 979, 1204
парнасство 572
парнасцы 498, 575, 588, 720, 721, 1204, 1247
парод 374
пародийность 739
пародийные сюжеты 1107
пародийный 79, 339, 493, 680, 704
пародийный жанр 320
пародийный эпос 268, 314
пародирование 109, 218, 433, 437, 625, 684, 715, 936, 939, 940, 982, 992, 1080
пародическая пародия 739
пародический 74
пародичность 739
ПАРОДИЯ 15, 37, 38, 55, 59, 62, 65, 69, 79, 80, 87, 102, 103, 106, 109, 122–124, 135, 178, 180, 186, 206, 216, 241, 268, 305, 314, 320, 338, 339, 343, 375, 376, 385, 427, 441, 446, 459, 493, 494, 512, 531, 546, 555, 570, 600, 631, 632, 636, 644, 650, 658, 693, 701, 702, 716, 718, **721, 722,** 724–726, 738–740, 764, 809, 814, 841, 881, 920, 935, 937, 940, 942–945, 947, 949, 951–953, 955, 958, 981, 987, 992, 1003, 1010, 1026, 1030, 1040, 1080, 1081, 1085, 1089, 1121, 1122, 1128, 1155, 1199, 1209, 1235, 1244
пародия пародическая см. пародическая пародия
пародия сатирическая см. сатирическая пародия
пародия снижающая см. снижающая пародия
пародия средневековая 837
пародия юмористическая см. юмористическая пародия
ПАРОНИМИЯ 286, 389, **722,** 755, 930, 1144, 1252. См. также *Паронамазия*
парономазия 722. См. также *Паронимия*
партийная критика 659
партийная литература 458, 507, 722
ПАРТИЙНОСТИ ПРИНЦИП 722, 723
партийности принцип см. принцип партийности
партийность 24, 198, 231, 722, 723, 1011, 1183
парфений 177, 521
ПАРЦЕЛЛЯЦИЯ 723, 1260
парьяйокта 930
ПАСКВИЛЬ 714, **723**
пассеизм 644
ПАСТИШ 505, **724, 725,** 764, 1153
ПАСТОРАЛЬ 101, 135, 169, 220, 287, 494, 616, **725–728,** 728, 1222
пасторали драматическая см. драматическая пастораль
пастораль прозометрическая см. прозометрическая пастораль
пастораль трагикомическая см. трагикомическая пастораль
пастораль футурологическая см. футурологическая пастораль
пасторальная поэзия 73, 887
пасторальная традиция 1221
пасторальная эклога 728
пасторальный роман 73, 135, 727
ПАСТУРЕЛЬ (пасторела) 426, 725, **728, 729,** 1101
пастушеская драма 352
пастушеская поэзия 287
пасхальный смех 945, 951
ПАТЕРИК 230, 269, 545, **729,** 822
патериковая новелла 269
патернальный логос 1133
патетика 229, 313, 520, 1085
патетическое 341, 731
патетичность 825
ПАТРИСТИКА 26, **730,** 999, 1234
патроним 43
ПАУЗА 210, 235, 310, 311, 370, 399, 579, 587, **730,** 738, 874, 877, 881, 995, 1002, 1034, 1058, 1098
ПАУЗНИК 235, **730.** См. также *Дольник*
ПАФОС 31, 68, 192, 244, 310, 312, 459, 521, **731, 732,** 837, 885, 888, 916, 1044, 1201, 1253
пафосный 404, 793
пацифизм 486
певец 64, 70, 105, 107, 180, 398, 484, 493, 525, 549, 631, 658, 702, 916, 1209
«ПЕГНИЦКИЙ ПАСТУШЕСКИЙ И ЦВЕТОЧНЫЙ ОРДЕН» 727, **732,** 749, 923
ПЕЙЗАЖ 31, 288, 298, 695, **732, 733,** 863, 871, 894, 1239
пейзаж внутренний см. внутренний пейзаж
пейзажная лирика 292, 397
пёльгок 401
ПЕН-КЛУБ 733
пение хоровое см. хоровое пение
пенталогия 278, 611, 881, 1156
ПЕНТАМЕТР 41, 160, 198, 437, **733,** 1228
ПЕНТОН 733, 844. См. также *Пятисложник*
ПЕОН 41, **733, 734,** 1202. См. также *Четырехсложные размеры*
первичный ритм 537, 876

первичный стиль 1070
первобытное мышление 100, 492
первоединое 47
первообраз 553
первотворец 38
переброс 738. См. также *Перенос*
«ПЕРЕВАЛ» 501, 576, **734, 735,** 854, 860, 929, 965, 1151
ПЕРЕВЕРТЕНЬ 30, 713, **735.** См. также *Палиндром*
ПЕРЕВОД 18, 19, 29, 39, 41, 67, 75, 81, 118, 124, 129, 141, 158, 160, 169, 170, 179, 180, 181, 186, 187, 198, 199, 205, 237, 245, 261, 269, 336, 338, 339, 340, 341, 351, 354, 362, 368, 380, 383, 394, 397, 401, 419, 426, 429, 435, 448, 459, 473, 483, 486, 489, 494, 513, 523, 539, 541, 554, 557, 577, 582, 584, 593, 600, 636, 674, 676, 703, 706, 712, 714, 729, **735–737**, 740, 745, 753–755, 762, 775, 796, 801, 808, 812, 813, 819, 827, 829, 836, 842, 852, 863, 864, 882, 887, 904, 905, 917, 921, 953, 957, 959, 991, 992, 1004, 1021, 1023, 1028, 1039, 1048, 1064, 1077, 1091, 1097, 1099, 1118, 1129, 1131, 1145, 1172, 1225, 1228, 1249, 1254, 1258
переводчик 20, 35, 99, 118, 150, 158, 282, 581, 583, 591, 679, 736, 760, 836, 863, 1079, 1126
перегудка 625
переживаемость звуков 704
переживание 32, 204, 209, 256, 257, 341, 506, 548, 552, 557, 613, 641, 687, 731, 772, 1087
пережитков теория см. теория пережитков
перекрестные рифмы 880
«ПЕРЕКРЁСТОК» 718, **737, 738,** 913, 1150, 1196
перелицовка 1079, 1080
переложение 739
ПЕРЕНОС 35, 180, 311, 604, 698, 730, **738,** 952, 1034, 1035, 1245, 1259. См. также *Анжанбеман, Переброс*
ПЕРЕПЕВ 520, 713, 721, **738–740**, 905, 1030, 1080
перепев вольный см. вольный перепев
перепев зависимый см. зависимый перепев
перепев с привлечением 739
переписка 16, 18, 63, 228, 233, 305, 320, 404, 416, 697, 751, 763, 827, 837, 838, 918, 985, 1031, 1124, 1182, 1205, 1210, 1226, 1233–1235
переписчик 20, 305, 1066
ПЕРИОД 250, 310, 370, 522, 698, **740, 741,** 877
ПЕРИПЕТИЯ 192, 201, 243, 312, 342, 379, 595, **741,** 788, 802, 849, 1112, 1179
ПЕРИФРАЗ(А) 42, 718, **741,** 803, 1051, 1085, 1099, 1113, 1140, 1209, 1217
ПЕРСОНАЖ 11, 18, 23, 31, 35, 36, 38, 42, 59, 62, 72, 74, 87, 107, 108, 121, 122, 127, 154–156, 177, 179, 185, 187, 189, 201, 220, 221, 228, 229, 232, 241, 243–246, 248, 251, 255, 262, 268, 285, 288, 300, 308, 311, 312, 314, 316, 338, 346, 357, 359, 365, 374–379, 381, 382, 384, 387, 392, 405, 408, 432, 436, 447, 451, 458, 480, 485, 495, 522, 523, 525, 529, 552, 582, 586, 587, 594, 610, 619, 620, 630, 633–635, 638, 664, 682, 684, 694, 702, 707, 708, 713, 731, 732, 740, **741,** 750–752, 754, 762, 773, 774, 781, 784, 786, 794, 805, 814, 824, 828, 834, 835, 839, 846, 849, 871, 883, 887, 888, 890, 899, 920, 942, 948, 958, 990, 991, 1007, 1010, 1030, 1032, 1033, 1040, 1047, 1049, 1069, 1078, 1082, 1084, 1086–1088, 1095, 1104, 1107, 1112, 1113, 1116, 1119, 1120, 1128, 1155, 1165, 1166, 1177, 1179, 1184, 1194, 1198, 1200, 1206, 1210, 1215, 1220, 1224, 1239, 1241, 1248, 1253, 1257, 1273. См. также *Герой литературный*
персонаж аллегорический см. аллегорический персонаж
персонаж мифологический см. мифологический персонаж
персонализм 1071
персональная мифология 694
персонификация 26, 120, 213, 373, 374, 559, 692, 1268. См. также *Олицетворение*
персонологичность 226
перформанс-поэзия 443
песенная сатира 954
песенная строфа 403
песенная форма 126, 598
песенник 893
песенно-лирические формы 246
песенный жанр 974
песенный прием 1195
песенный стих 180: 1037
песенный цикл 160
«песни времен года» 403
«песни гребцов» 1266
песни-диалоги 1267
песни диалогические см. диалогические песни
песни-загадки 1267
песни исторические см. исторические песни
песни комоса 1209
песни корильные см. корильные песни
песни лирические см. лирические песни
песни-описания 1268
песни подблюдные см. подблюдные песни
песни-славословия 1268
песни со сравнениями 1267
песни-сравнения 1268
ПЕСНЬ 27, 30, 62, 84, 93, 119, 176, 178, 253, 267, 374, 431, 595, 647, 659, 664, **741, 742,** 829, 851, 887, 893, 1023, 1156, 1236
песнь в торжественных процессиях 521
песнь плясовая см. плясовая песнь
ПЕСНЯ 29, 32, 37, 64, 70, 78, 89, 96, 105, 113, 128, 129, 157, 183, 250, 258, 272, 330, 337, 354, 398, 401, 409, 484, 493, 513, 562, 675, 710, **742, 743,** 788, 807, 893, 945, 1015, 1039, 1058, 1085, 1101, 1102, 1105, 1107, 1195, 1209, 1211, 1236, 1240, 1272
песня бытовая см. бытовая песня
песня величальная см. величальная песня
песня гусарская см. гусарская песня
песня гуситская см. гуситская песня
песня девичья см. девичья песня
песня застольная см. застольная песня
песня игровая см. игровая песня
песня-импровизация 1109
песня колыбельная см. колыбельная песня
песня короткая см. короткая песня
песня народная см. народная песня
песня погребальная см. погребальная песня
песня-поэма историческая см. историческая песня-поэма
песня российская см. российская песня
песня русская см. русская песня
песня строфическая см. строфическая песня
песня фаллическая см. фаллическая песня
песня фесценнинская см. фесценнинская песня
песня хоровая обрядовая см. хоровая обрядовая песня
песня хороводная см. хороводная песня
песня эпическая см. эпическая песня
пессимизм 65, 335, 507, 550, 612, 689, 707, 918, 1201, 1212
пестушки 223
ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГРУППА ПОЛЬСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 743
Петербургская группа эгофутуристов 1158
ПЕТРАРКИЗМ 743–745
петраркистский 506, 743–745
петраркисты 396, 409
Петрушка 379
пиетизм 824
пиетисты 158
пиитика 789
пикарескный роман 749
ПИКАРЕСК 745. См. также *Плутовской роман*
пикареска 14
пикаро 252
пин 355
пинакографический 85
ПИНДАРИСТЫ 745–746
пиндарическая лирика 141
пиндарическая ода 685
«ПИНКЕРТОНОВЩИНА» 746
ПИРРИХИЙ 41, **746**
пиршественная речь 434
писатель 11, 16, 17, 20, 34, 35, 44, 54, 72, 74, 80, 85, 86, 89–91, 93, 95, 108, 109, 118, 122, 137, 141, 152, 153, 155, 157, 162, 191, 194, 198, 199, 206, 220, 222, 228, 232, 234, 236, 244, 249, 254, 269, 277, 294, 302, 304, 307, 313, 315, 320, 331, 332, 334, 338, 344, 345, 362, 363, 366, 367, 369, 386, 393, 416, 417, 421, 423, 424, 446, 455, 461, 463, 470, 481, 492, 493, 497, 501, 506, 512, 516, 519, 530, 539, 576, 590,

594, 605, 608, 609, 612, 619, 623, 624, 627, 630, 632, 647, 650, 654, 655, 661, 676, 677, 690, 695, 716, 722, 731, 733, 749, 750, 758, 759, 772, 774, 776, 778, 785, 789, 796, 797, 809, 810, 828, 829, 831, 833, 834, 836, 842, 863, 865, 866, 877, 881, 909, 912, 916, 918, 919, 924, 929, 960, 965, 970, 972, 1000, 1007, 1012, 1016, 1017, 1020, 1024, 1030–1032, 1046, 1052, 1064, 1066, 1068, 1069, 1078, 1091, 1128, 1142, 1143, 1145, 1152, 1166, 1178, 1180, 1189, 1191, 1195, 1197, 1198, 1200, 1205, 1206, 1217, 1220, 1247, 1261

писательская сказка см. литературная сказка

писательское имя 850

писательство 299, 577, 613, 615, 618, 619, 640, 643, 722, 776, 1091

пісні про старовину 250

письма имперсональность см. имперсональность письма

письма стихотворные см. стихотворные письма

письменная традиция 135, 212

письмо 231, 233, 276, 430, 587, 607, 850, 937, 947, 948, 1060, 1096, 1234. См. также *Эпистолярная литература*

письмо автоматическое см. автоматическое письмо

письмо открытое см. открытое письмо

письмо фиктивное 554

ПИСЬМОВНИК 746–747

«Питтореск», кафе 348

ПЛАГИАТ 392, 553, **747**, 1025

плакальщицы 809

пластика 318, 442, 575, 1240

платонизм 58, 60, 61, 94, 133, 142, 531

Платоновская академия 56, 922

ПЛАЧ 44, 263, 269, 585, 726, **747**, 775, 809, 829, 1105, 1106, 1267. См. также *Причитание*

плач похоронный см. похоронный плач

плачеи 809

ПЛЕОНАЗМ 747, 748, 1008, 1057, 1252

«плетение словес» 878

«ПЛЕЯДА» 31, 116, 178, 179, 371, 429, 449, 496, 517, 606, 725, 744, 745, **748,** 775, 922, 1127

«ПЛОДОНОСЯЩЕЕ ОБЩЕСТВО» 748, 749

плоти религия см. религия плоти

плоти эмансипация см. эмансипация плоти

плут 252

плутовская новелла 948

плутовская повесть 754

плутовская сатира 945, 946, 948, 954

ПЛУТОВСКОЙ РОМАН 16, 135, 252, 312, 445, 745, **749, 750,** 806, 812, 840, 890, 892, 948, 1089, 1122. См. также *Пикареск, Пикарескный роман*

плясовая песнь 521

плясовая поэзия 1081

плясовые частушки 1194

поважні пісні 250

поверья 676

ПОВЕСТВОВАНИЕ 9, 27, 31, 48, 69, 73, 77, 82, 96, 108, 119, 122, 124, 148, 153, 185, 192, 220, 222, 224, 228, 233, 243, 252, 312, 316, 320, 323, 325, 327, 346, 350, 357, 358, 361, 387, 407, 437, 441, 447, 450–452, 454, 455, 459, 490, 524, 559, 560, 564, 581, 582, 590, 608–610, 639, 663–665, 704, 726, 729, **750–751**, 752–754, 764, 766, 773, 774, 783, 795, 805, 808, 809, 812, 814, 818, 819, 835, 839–842, 849, 852, 853, 856, 863, 871, 883, 887, 899, 920, 921, 945, 950, 970, 992, 1043, 1048, 1049, 1078, 1097, 1106–1108, 1111, 1120, 1121, 1123, 1124, 1141, 1171–1173, 1175–1177, 1199, 1200, 1213, 1220, 1234, 1237–1240, 1264, 1273

повествование безличное см. безличное повествование

повествование бессюжетное см. бессюжетное повествование

повествование военное см. военное повествование

повествование вставное см. вставное повествование

повествование вымышленное см. вымышленное повествование

повествование романное см. романное повествование

повествование эпическое см. эпическое повествование

повествователь 17, 92, 269, 270, 308, 388, 452, 750, 751, 853, 887, 899, 1033, 1049, 1078, 1175, 1239, 1241

повествовательное послание 763

повествовательный дискурс 1242

повествователя образ см. образ повествователя

ПОВЕСТЬ 14, 36, 38, 45, 48, 78, 82, 91, 93, 119, 124, 125, 130, 135, 140, 153–155, 157, 177, 185, 189, 201, 220, 222, 224, 225, 230, 232, 250, 260, 262, 264, 270–273, 275, 282, 289, 304, 326, 353, 356, 357, 393, 403, 406–408, 432, 433, 435, 440, 441, 452, 453, 457, 459, 485, 488, 492, 495, 509, 523, 525, 542, 543, 553, 554, 578, 582, 590, 595, 598, 607, 620, 624, 629, 630, 636, 666, 669, 674, 680, 692, 697, 707, 708, 732, 735, 740, 747, **752, 753,** 754, 772, 775, 782, 799, 808, 811–813, 829, 838, 839, 851, 856, 857, 864–866, 878, 882, 890, 894, 896, 897, 904, 905, 921, 936, 951, 953, 954, 958, 965, 973, 974, 992, 1011, 1023, 1029, 1049, 1054, 1098, 1107, 1113, 1118, 1119, 1123, 1129, 1130, 1142, 1143, 1152, 1156, 1162, 1163, 1168, 1172, 1173, 1175, 1184, 1189, 1195, 1199, 1212, 1219, 1235, 1239, 1242, 1244, 1249, 1264–1266, 1273

повесть в стихах 691

повесть воинская см. воинские повести

повесть волшебная см. волшебная повесть

повесть восточная см. восточная повесть

повесть-гротеск 632

повесть демонологическая см. демонологическая повесть

повесть детективная см. детективная повесть

ПОВЕСТЬ ДРЕВНЕРУССКАЯ 441, **753, 754**

повесть древняя см. древняя повесть

повесть идиллическая см. идиллическая повесть

повесть историческая см. историческая повесть

повесть комическая см. комическая повесть

повесть лирическая см. лирическая повесть

повесть неполезная см. неполезные повести

повесть-новелла 754

повесть нравоописательная см. нравоописательная повесть

повесть о княжеских преступлениях 753

повесть о мире житейском 1265

«повесть о себе» 1266

повесть плутовская см. плутовская повесть

повесть рыцарская см. рыцарская повесть

повесть светская см. светская повесть

повесть сентиментальная см. сентиментальная повесть

повесть фантастическая см. фантастическая повесть

повесть филистерская см. филистерская повесть

повесть философская см. философская повесть

повесть философско-сатирическая см. философско-сатирическая повесть

ПОВТОР 32, 35, 187, 259, 387, 398, 518, 522, 584, 597, 604, 665, **755,** 756, 823, 878, 930, 987, 990, 1032, 1140, 1144, 1252, 1266

ПОГОВОРКА 64, 273, 608, 676, **755,** 863, 936, 1195

погребальная песня 1108

подблюдные песни 272

подделка 555

ПОДЗАГОЛОВОК 25, 37, 77, 169, 372, 523, 666, 752, 753, **755,** 782, 801, 848, 850, 856, 893, 898, 1012, 1068, 1111, 1142, 1190, 1192, 1227. См. также *Рама произведения*

подлинник 118, 158, 371, 711, 735, 917, 1145

подобие окончаний 878

подпись 852, 1231

«подпольный человек» 36

ПОДРАЖАНИЕ 31, 62, 63, 65, 102, 126, 131, 133, 135, 142, 154, 155, 165, 170, 231, 232, 240, 254, 269, 273, 278–280, 286, 347, 351, 354, 364, 371, 375, 382, 383, 389, 441, 450, 502, 534, 535, 543, 544, 553, 641, 670, 697, 698, 703, 714, 718, 721, 725–727, 739, 743–745, 748, 752, **755,** 788, 803, 804, 827, 879, 881, 893, 937, 948, 955, 983, 1021, 1030, 1033, 1048, 1074, 1079, 1081, 1085, 1094, 1114, 1159, 1170, 1176, 1195, 1203, 1204, 1221, 1223, 1228, 1231, 1232, 1273. См. также *Мимесис*

подражания теория см. теория подражания

подразумеваемый смысл 931

подсознание 74, 145, 153, 332, 458, 774, 1052, 1054, 1056, 1245

ПОДСТРОЧНИК 246, **755**

ПОДТЕКСТ 185, 229, 247, 292, 293, 300, 509, 558, 594, 619, 704, **755, 756,** 958, 1005, 1009, 1045, 1090, 1103, 1234, 1269

поздравительная речь 716

позитивизм 112, 256, 423, 481, 519, 564, 579, 613, 642, 651, 699, 858, 969, 980, 1225, 1248

позитивистский 99, 112, 415, 612

позитивистское литературоведение 653, 661

покаянное стихотворение 713

«ПОКОЛЕНИЕ 1898» 756
поколение безразличных 549
пола философия см. философия пола
«полевые игры» 1272
полемисты 763
полемическая речь 697, 730
полемическая философская речь 730
ПОЛИМЕТРИЯ 756
ПОЛИПТОТОН 755, **756,** 1252
полиритмичность 294
полисемантизм 533
ПОЛИСИНДЕТОН 566, **756.** См. также *Многосоюзие*
полистрофика 1225
политико-идеологическая публицистика 837
политическая фантастика 623
политический роман 892
полифоническая форма 598
полифонический диалог 759
полифонический роман 97, 226, 340, 715, 757, 758, 817
ПОЛИФОНИЯ 31, 32, 229, 255, 321, 340, 435, 597, 716, **756–759,** 792, 1006, 1033, 1074, 1242
полицейский роман 223
положительный герой 36, 1012
полуканцона 69
ПОЛУСОНЕТ 759. См. также *Сентет*
ПОЛУСТИШИЕ 28, 29, 39, 41, 51, 52, 79, 160, 210, 299, 398, 399, 402, 403, 437, 733, 738, **759,** 843, 878, 880, 902, 956, 959, 974, 1036, 1098, 1103, 1104, 1107, 1115, 1170, 1271
полустрофа 69, 210
полутвердая форма 337
Польский народ 114
Польский национальный комитет 114
Польское демократическое общество 114
понги 404
«ПОНЕДЕЛЬНИК» 760, 915
«понедельники» П.Я.Чаадаева 925
«понедельники» Ш.О.Сент-Бёва 923
понимание 170, 174, 257, 454
понимание диалогическое см. диалогическое понимание
понимание творческое см. творческое понимание
понимающая психология 257
поношение 361, 716, 968, 1103
понятийно-логический анализ 324
популизм 498
популистский роман 498
ПОПУЛИСТЫ 761
популярная биография 91
попурри 403
попутничество 110
попутчики 152
порицание 62
ПОРНОГРАФИЯ 761, 762, 1243, 1265, 1243
ПОРТРЕТ 31, 525, **762,** 871, 1239
портрет литературный см. литературный портрет
ПОСВЯЩЕНИЕ 22, 513, **762,** 848, 849, 851. См. также *Рама произведения*
поскакушки 223
послабления 51
ПОСЛАНИЕ 55, 89, 141, 160, 180, 430, 431, 435, 520, 522, 702, 730, 746, **763,** 943, 951, 1234. См. также *Эпистола*
послание лирическое см. лирическое послание
послание любовное см. любовное послание
послание назидательное см. назидательное послание
послание панегирические см. панегирические послание
послание повествовательное см. повествовательное послание
послание публицистическое см. публицистическое послание
послание сатирическое см. сатирическое послание
последняя авторская воля 141
ПОСЛЕСЛОВИЕ 404, 497, **763,** 818, 848, 852, 1029. См. также *Рама произведения*
ПОСЛОВИЦА 64, 73, 180, 273, 357, 419, 429, 608, 676, 717, 755, **763,** 786, 808, 842, 863, 936, 960, 1010, 1195, 1230
посрамление 888, 939, 944
постимпрессионистский 145
постмодерн 340, 569, 816
ПОСТМОДЕРНИЗМ 15, 213, 219, 278, 287, 307, 309, 313, 475, 500, 508, 512, 547, 632, 685, 707, 724, **764–766,** 771, 1071, 1134, 1140, 1152, 1153, 1201
постмодернистская готика 186
постмодернистская игра 1081
постмодернистский 130, 186, 286, 307, 308, 388, 395, 512, 546, 547, 571, 663, 724, 758, 764–766, 816, 1071, 1154, 1180, 1191
постмодернисты 278
постоянные эпитеты 330, 398, 1195
постромантический 758
постсимволизм 299
постскриптум 848
ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ 172, 210, 211, 213, 258, 287, 306, 307, 309, 482, 632, 764, **767–771,** 1042, 1044, 1071, 1133–1135, 1148, 1153
посттрадиционалистская эпоха 469
посылка 69, 959
«ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ» 772–773
потешки 223
«ПОТОК СОЗНАНИЯ» 128, 301, 451, 567, 617, 619, 704, **773–775,** 806, 891, 1219, 1225, 1241
потустороннее 185, 204, 799
потусторонний мир 182, 432, 806
поучающая речь 502
ПОУЧЕНИЕ 169, 188, 230, 284, 353, 557, 558, 583, **775,** 804, 808, 822, 823, 829, 838, 845, 1077, 1108, 1233
поучение малое см. малое поучение
ПОХВАЛА 62, 269, **775**
похвальная речь 177
похвальное слово 730
похоронный плач 521
ПОЦЕЛУИ 775
ПОЧВЕННИЧЕСТВО 645, **776–778,** 996, 1000, 1000
«Почтенное общество Ели» 749
поэза 1158
поэзии имперсональная теория см. имперсональная теория поэзии
поэзия 18, 19, 21, 22, 25, 27, 29, 30, 39, 42, 45, 47, 49–54, 57, 62, 65–67, 69, 73, 74, 76, 79, 82, 88, 92, 94, 99, 101, 102, 113, 115, 116, 118, 120, 125, 126, 134–136, 142, 144, 147, 154, 155, 157–160, 163, 165, 167–170, 174, 175, 178–180, 182, 183, 186, 190, 196, 199–203, 205, 209, 210, 215, 223–225, 231, 232, 235, 237, 245, 248–250, 253, 257, 258, 274, 278–280, 285, 286, 288, 289, 291–293, 295–302, 310, 311, 314, 315, 318–320, 322, 331, 332, 335–337, 341, 344, 347, 349, 351–356, 361, 366, 368, 374, 375, 385, 387–391, 394–405, 409, 411, 412, 417, 419–422, 430–432, 434, 435, 438, 439, 441–443, 445–447, 449, 450, 453, 454, 456, 461, 466, 468, 470, 477, 479, 481, 484, 486, 493, 497, 498, 500, 502–505, 509, 518, 520, 521, 523, 531–533, 539–541, 543, 544, 547, 549, 551, 563, 571–573, 577, 580, 581, 583–586, 588, 591, 592, 596–600, 602–606, 608, 611, 617, 621, 626, 631, 637, 638, 642, 646, 647, 650, 652, 654, 655, 658–660, 669, 672, 675, 676, 678, 682, 684–686, 688–690, 692, 694–696, 698, 701, 703, 706, 711, 718–721, 727–729, 732, 733, 735, 736, 739–743, 745, 748, 756, 759, 760, 762, 763, 773, 775, 778, 780, 781, 785, 786, 788–790, 792–794, 797–799, 801, 803–807, 809, 811–813, 815, 818–821, 829, 839, 843, 847, 854, 858, 868, 870, 876–880, 883–885, 887, 893, 895, 896, 898, 902–904, 906, 907, 911, 913, 917, 919, 922, 923, 926, 928, 930, 931, 933–935, 937, 940, 953, 956, 958, 959, 966, 967, 969–971, 973–975, 978–981, 983–985, 988, 989, 994, 1000–1002, 1008, 1011, 1014, 1017, 1019, 1021–1023, 1025, 1027, 1034, 1035, 1037–1039, 1041, 1045, 1046, 1052, 1054–1059, 1061, 1066–1070, 1075, 1079–1081, 1093, 1096, 1098–1100, 1102–1107, 1110, 1113–1115, 1117, 1124, 1125, 1127, 1128, 1132, 1142, 1144, 1145, 1149, 1151–1153, 1155, 1157–1160, 1167, 1170, 1187–1189, 1191, 1193, 1194, 1196, 1197, 1202–1205, 1207, 1216, 1223–1225, 1228, 1230, 1231, 1233, 1235, 1238, 1239, 1246, 1249, 1254, 1257, 1258, 1260, 1261, 1263, 1265–1267, 1269–1274
поэзия аудиовизуальная см. аудиовизуальная поэзия
поэзия афористическая см. афористическая поэзия
поэзия буколическая см. буколическая поэзия
поэзия бурлескная см. бурлескная поэзия

поэзия визуальная см. визуальная поэзия
поэзия винная см. винная поэзия
поэзия говорная см. говорная поэзия
поэзия графическая см. графическая поэзия
поэзия дамская см. дамская поэзия
поэзия действия 443
поэзия детская см. детская поэзия
поэзия дидактическая см. дидактическая поэзия
поэзия дифирамбическая см. дифирамбическая поэзия
поэзия дневниковая см. дневниковая поэзия
поэзия драматическая см. драматическая поэзия
поэзия духовная см. духовная поэзия
поэзия звуковая см. звуковая поэзия
ПОЭЗИЯ И ПРОЗА 210, 697, **778–781**, 816, 1034, 1035, 1144
поэзия как «вторая риторика» 115
поэзия кладбищенская см. кладбищенская поэзия
поэзия книжная см. книжная поэзия
поэзия комическая см. комическая поэзия
поэзия куртуазная см. куртуазная поэзия
поэзия лирическая см. лирическая поэзия
поэзия лироэпическая см. лироэпическая поэзия
поэзия массовая см. массовая поэзия
поэзия наизнанку 1079
поэзия научная см. научная поэзия
поэзия непристойная см. непристойная поэзия
поэзия несвязанных строк 933
поэзия нонсенса 631. См. также *Нелепица*
поэзия обрядовая см. обрядовая поэзия
поэзия охотничья см. охотничья поэзия
поэзия пасторальная см. пасторальная поэзия
поэзия пастушеская см. пастушеская поэзия
поэзия плясовая см. плясовая поэзия
поэзия прециозная см. прециозная поэзия
поэзия публицистическая см. публицистическая поэзия
поэзия религиозная см. религиозная поэзия
поэзия романтическая см. романтическая поэзия
поэзия сатирическая см. сатирическая поэзия
поэзия сатировская см. сатировская поэзия
поэзия сентиментальная см. сентиментальная поэзия
поэзия символистская см. символистская поэзия
поэзия супрематическая см. супрематическая поэзия
поэзия трансцендентальная см. трансцендентальная поэзия
поэзия универсальная см. универсальная поэзия
поэзия устная см. устная поэзия
поэзия ученая см. ученая поэзия
поэзия фонетическая см. фонетическая поэзия
поэзия чартистская см. чартистская поэзия
поэзия эддическая см. эддическая поэзия
поэзия эпическая см. эпическая поэзия
поэзия эротическая см. эротическая поэзия
поэзия юмористическая см. юмористическая поэзия
ПОЭМА 14, 26–28, 38, 43, 48, 59, 63, 64, 66–68, 82, 93, 98, 102, 103, 111, 115, 122, 123, 144, 149, 155, 158, 170, 180, 183, 186, 188, 196, 199, 201–203, 214–216, 224, 225, 230, 237, 239, 240, 250, 253, 260, 263, 268, 272, 274, 284, 286, 287, 289, 296, 314, 315, 321, 322, 351, 361, 368, 369, 396, 409, 419, 429, 430, 435, 437, 438, 439, 444, 448, 452, 461, 493, 494, 496, 505, 518, 520, 522, 529, 533, 559, 570, 580, 582, 586, 594, 611, 623, 626, 632, 635, 647, 650, 658, 669, 683, 686, 687, 690, 691, 702, 703, 705, 713, 720, 725, 727, 733, 735, 742, 752, 756, 763, **781–784**, 788, 789, 795, 804, 818, 819, 824, 829, 839; 841, 875, 881, 886, 893, 896, 898, 905, 907, 920, 929, 935, 936, 940, 944, 946, 954, 963, 982, 996–998, 1019–1021, 1023, 1038, 1045, 1046, 1060, 1061, 1079, 1087, 1092, 1096, 1100, 1102, 1105, 1108, 1109, 1121, 1124, 1126, 1130, 1146, 1151, 1152, 1155, 1156, 1159, 1165, 1167, 1189, 1190, 1206, 1211, 1216, 1229, 1235, 1237, 1239, 1244, 1263, 1263, 1266
поэма бурлескная см. бурлескная поэма
поэма в прозе 812, 1213
поэма восточная см. восточная поэма
поэма героикомическая см. героикомическая поэма
поэма героическая см. героическая поэма
поэма дидактическая см. дидактическая поэма
поэма драматическая см. драматическая поэма
поэма историко-героическая см. историко-героическая поэма
поэма комическая см. комическая поэма
поэма космологическая см. космологическая поэма
поэма лирическая см. лирическая поэма
поэма лироэпическая см. лироэпическая поэма
поэма любовная см. любовная поэма
поэма местная см. местная поэма
поэма-миф 1090
поэма описательная см. описательная поэма
поэма описательно-дидактическая см. описательно-дидактическая поэма
поэма прозаическая см. прозаическая поэма
поэма романтическая см. романтическая поэма
поэма рыцарская см. рыцарская поэма
поэма сатирическая см. сатирическая поэма
поэма священная см. священная поэма
поэма симфоническая см. симфоническая поэма
поэма-сказка лирическая см. лирическая поэма-сказка
поэма топографическая см. топографическая поэма
поэма травестийная см. травестийная поэма
поэма христианская аллегорическая см. христианская аллегорическая поэма
поэма-цикл 1190
поэма циклическая см. циклическая поэма
поэма эпическая см. эпическая поэма
поэма-эпопея 782
поэма эротическая см. эротическая поэма
поэт 9, 17, 20–23, 26, 28, 30, 31, 34, 38, 39, 42, 43, 48, 51, 53, 56, 58, 59, 63, 65–70, 74, 76–80, 87, 89–91, 94, 96, 99, 101–104, 108, 109, 111–116, 119, 121, 126, 134, 135, 137, 144, 145, 150, 153, 154, 157–159, 164, 167, 170, 171, 176, 178–180, 182, 184, 186, 187, 190, 191, 193, 194, 196, 199, 202, 203, 205, 208, 215, 224, 225, 228, 230, 234, 238, 239, 250, 257, 258, 261, 263, 278, 281, 282, 284, 287, 290, 292–295, 297–300, 302, 313–315, 319, 322, 328, 331, 335, 343–345, 347–349, 351, 352, 356, 361, 368, 373, 375, 381, 382, 388, 389, 391, 392, 396–398, 409, 411–413, 415, 416, 419–422, 426, 429, 430, 435, 438, 439, 444, 445, 448, 452, 459, 460–463, 465, 467, 472, 493, 494, 496, 504, 505, 520, 521, 525, 531, 535, 537, 539, 543, 548, 573, 575, 576, 578–580, 582, 584, 588, 591, 592, 596, 600, 603, 608, 611, 617, 621, 626, 627, 631, 633, 642, 645, 646, 647, 649, 653–655, 660, 667, 681–683, 685, 688, 689, 693, 701, 703–705, 711, 713, 718–720, 723, 725, 726, 728, 730–733, 737, 740, 742, 745, 756, 759, 760, 762, 771, 775, 780, 782, 783, 790, 793, 794, 798, 800, 801, 803–805, 810, 819, 821, 828, 834, 843–846, 856, 864, 887, 893, 895, 899, 903, 905, 906, 911–914, 917, 918, 922, 924, 925, 927–929, 935, 942, 957, 958, 959, 966, 968, 970–973, 975, 979, 980, 984, 985, 988, 994, 995, 998–1002, 1006, 1008, 1017, 1019, 1021, 1022, 1029, 1046–1048, 1050, 1054, 1055, 1057, 1061, 1065, 1068, 1079, 1085, 1091, 1100, 1101, 1105, 1107, 1113, 1114, 1123, 1125, 1126, 1138, 1140, 1142, 1150, 1155, 1157, 1158, 1160, 1161, 1166, 1170, 1178, 1185, 1187–1189, 1191, 1193, 1195, 1202–1204, 1206, 1208, 1213, 1216, 1221, 1222, 1225, 1228, 1229, 1233, 1237, 1239, 1246–1249, 1255, 1256, 1264, 1268, 1270
поэт куртуазный см. куртуазные поэты
ПОЭТ-ЛАУРЕАТ 783, 935
поэт окопный см. «окопные поэты»
поэт-паяц 295
поэт-певец 493
поэта образ см. образ поэта
поэтесса 28, 95, 146, 417–419, 430, 449, 461, 462, 679, 744, 801, 1152, 1225
ПОЭТИЗМ 473, **784, 785,** 1259
ПОЭТИКА 10, 14, 18, 21, 22, 28, 50, 52, 54, 60, 61, 73, 94, 96, 100, 101, 107, 130, 135, 140, 142–144, 156, 167, 175, 179, 188, 189, 192, 200, 209, 210, 219, 223, 225–227, 230, 231, 237, 253, 258, 265–267, 278, 280, 281, 290, 300, 302, 311, 313, 321, 324, 325, 333, 340, 348, 349, 360, 361, 364–366, 370, 373, 374, 388, 390, 398, 411, 412, 425, 426, 434, 435, 450, 451, 453, 465, 468–470, 472, 475-478, 480, 483, 484, 492, 496, 502, 505, 517, 518, 524–526, 528, 534, 543–545, 547, 555, 558, 561, 570, 572, 580, 584, 585, 592, 593, 595, 596, 609, 610, 615, 617, 618, 621, 625, 627, 630, 639, 659, 660, 665, 667, 672, 676, 683, 694, 695, 697, 715, 716, 721, 727, 728, 740–742, 745, 747, 751, 756–758, 781, **785–793**, 798, 799, 809–811, 814–817, 830, 848, 849,

853, 857, 863, 864, 870, 877, 878, 882–884, 886, 887, 892, 901, 902, 930, 932, 933, 934, 937, 939, 951, 963–965, 971, 973, 979, 986–988, 990, 1004, 1006, 1027, 1030, 1033, 1042, 1045, 1048, 1050, 1054–1056, 1059–1062, 1068–1070, 1073, 1079, 1081, 1090, 1094, 1095, 1097, 1099, 1100, 1102, 1103, 1105, 1110, 1115, 1117, 1119, 1122, 1124, 1140, 1142–1144, 1148, 1158, 1164, 1165, 1177, 1182, 1190, 1192, 1195, 1197, 1200, 1203, 1210, 1214, 1225, 1226, 1228, 1236, 1238, 1242, 1252, 1253, 1257, 1258, 1263, 1268, 1270, 1271, 1274
поэтика арабская см. арабская поэтика
поэтика европейская см. европейская поэтика
поэтика имитативная см. имитативная поэтика
поэтика индийская см. индийская поэтика
поэтика индуктивная см. индуктивная поэтика
поэтика историческая см. историческая поэтика
поэтика китайская см. китайская поэтика
поэтика корейская см. корейская поэтика
поэтика монгольская см. монгольская поэтика
поэтика нетрадиционалистская см. нетрадиционалистская поэтика
поэтика нормативная см. нормативная поэтика
поэтика онтологическая см. онтологическая поэтика
поэтика описательная см. описательная поэтика
поэтика риторическая см. риторическая поэтика
поэтика санскритская см. нскритская поэтика
поэтика сдвига 1158
поэтика семантическая см. семантическая поэтика
поэтика систематическая см. систематическая поэтика
поэтика сна 1055, 1056
поэтика структурная см. структурная поэтика
поэтика теоретическая см. теоретическая поэтика
поэтика традиционалистская см. традиционалистская поэтика
поэтика художественной модальности 325
поэтика эйдетическая см. эйдетическая поэтика
поэтика японская см. японская поэтика
поэтисты 784
«Поэтическая академия» 77
поэтическая драма 819
поэтическая комедия 842
поэтическая речь 59, 452, 503, 778, 779, 793, 931, 1055, 1263
поэтическая фигура 1104
поэтическая форма 96, 199, 737, 1100, 1270
поэтические формулы 330
поэтический жанр 352, 815, 1216
поэтический стиль 1268
поэтический язык 106, 174, 278, 281, 331, 411, 441, 453, 475, 496, 687, 696, 697, 744, 745, 748, 765, 785, 791, 806, 816, 928, 1042, 1100, 1149, 1159, 1257, 1257, 1258, 1269
поэтическое мышление 765
«ПОЭТЫ-КАВАЛЕРЫ» 263, **793**
поэты-метафизики 638
поэты-радищевцы 140
поэты университетские см. университетские поэты
правдоподобие 57, 179, 188, 193, 280, 317, 366, 372, 376, 535, 619, 804, 859, 938, 989, 1049, 1051, 1082, 1094, 1116
правила 27, 53, 73, 79, 94, 103, 119, 143, 162, 163, 164, 232, 265, 269, 285, 311, 315, 336, 359, 364–366, 374, 380, 493, 494, 665, 675, 736, 766, 804, 811, 838, 1008, 1010, 1058, 1094, 1095, 1103, 1105, 1114, 1262, 1270
правило альтернанса 29. См. также *Альтернанс*
«правильная» комедия 382. См. также *Комедия учёная*
правописание 278
православие 256, 559, 999, 1004
православная традиция 255
православное миросозерцание 999
православный 253, 254, 255, 306, 346, 473, 559, 617, 777, 869, 998, 999, 1004, 1005, 1006, 1027, 1182, 1214
прагматизм 344, 701, 1070, 1093
прадионисийство 47
«ПРАЖСКАЯ ШКОЛА» 793, 794. См. также *Пражский остров*
Пражский Лингвистический Кружок 593
Пражский остров 793. См. также *Пражская школа*
празднество 245, 246, 338–340, 384, 403, 450, 521, 716, 783, 818, 939, 1074, 1209
праздничный смех 939
практицизм 92, 1093
практический язык 791
прамиф 99
прасаду 931
прасюжет 99
превратностей судьбы стиль 1273
ПРЕДАНИЕ 44, 154, 199, 267, 405, 433, 594, **794, 795,** 806, 989, 1088
предание историческое см. историческое предание
предание культорологическое см. культорологическое предание
предание топонимическое см. топонимическое предание
предание этиологическое см. этиологическое предание
предание этногенетическое см. этногенетическое предание
предвозрождение 469
ПРЕДИСЛОВИЕ 496–498, 68, 102, 199, 217, 248, 300, 301, 318, 323, 329, 353, 368, 372, 378, 404, 432, 438, 444, 461, 507, 512, 542, 576, 611, 618, 626, 646, 660, 663, 664, 687, 689, 720, 727, 746, **795,** 825, 833, 848, 849, 851, 852, 935, 979, 985, 1021, 1023, 1029, 1085, 1094, 1190, 1214, 1225, 1247, 1248, 1264, 1268, 1274. См. также *Рама произведения*
предмартовцы 573
«ПРЕДМЕСТЬЕ» 795, 796
предметность смысловая см. смысловая предметность
ПРЕДМЕТНЫЙ МИР 31, 37, **796–798,** 863, 1069
предметный образ 976
ПРЕДРОМАНТИЗМ 18, 58, 69, 80, 102, 143, 144, 155, 162, 163, 185, 216, 263, 265, 330, 361, 409, 534, 562, 596, 605, 666, 685, 703, **798–800,** 887, 894, 963, 1121, 1228
представление 72
представление ритуальное см. ритуальное представление
представления обезьяньи см. «обезьяньи представления»
предструктурализм 593
прекрасное 49, 95, 306, 317, 503, 720, 799, 989, 1204, 1248, 1249
прелюдия 147, 649, 896, 899, 900
премия имени А.С.Грибоедова 906
премия имени А.С.Пушкина см. Российские литературные премии
прения 201
«Прерафаэлитское братство» 923
ПРЕРАФАЭЛИТЫ 690, **800, 801,** 923, 1164, 1247
ПРЕТЕКСТА 801, 802
преувеличение 179
прециозная литература 725
прециозная поэзия 94, 434
ПРЕЦИОЗНОСТЬ 14, 73, 157, 706, **802**
прециозный галантно-героический роман 157
ПРИАМЕЛЬ 804
ПРИАПЕЙ 84
ПРИАПЕЯ 804, 805
прибаутки 223, 634, 845, 1108
«ПРИВАЛ КОМЕДИАНТОВ» 805
приветственная речь 716
приговорки 223, 224
ПРИЕМ литературный 13, 26–33, 43, 49, 61, 72, 81, 105, 107, 109, 115, 124, 127, 128, 135, 137, 163, 179, 196, 197, 210, 221, 229, 250, 254, 278, 285, 286, 294, 297, 299, 313, 314, 317, 319, 326, 336, 343, 352, 360, 361, 369, 371, 377, 380, 381, 385, 387, 398, 407, 411, 412, 420, 421, 426, 436, 437, 439, 441, 446, 449, 451, 483, 489, 490, 494, 511, 514, 515, 518, 520, 522, 525, 530, 546, 589, 595, 697, 704, 710, 749, 787, **805, 806,** 841, **888,** 989, 1019, 1029, 1030, 1080, 1141, 1190, 1235, 1267, 1268, 1270
прием абсурда 626
прием автоматизированный см. автоматизированный прием
прием декламационный см. декламационный прием
прием композиционный см. композиционный прием
прием локальный см. локальный прием
прием остранения 559
прием песенный см. песенный прием
прием самоценный см. самоценный прием
прием сатирический см. сатирический прием
приема обнажение см. обнажение приема
приемы редукционистские см. редукционистские приемы
Приказная школа 923
прикладные формы 1104

ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 15, 156, 643, **806,** 841, 881
приключенческий детектив 222
приключенческий жанр 223
приключенческий роман 14, 15, 892
ПРИМЕР 123, 550, **806, 807,** 1026, 1119, 1218. См. также *Экземплум*
приметы 676
ПРИМЕЧАНИЕ 180, 341, 342, 386, **807,** 818, 848, 849, 852, 853, 952. См. также *Рама произведения*
примитив 617
примитивистский 546
принцип всеведения 1241
принцип метрический см. метрический принцип
принцип партийности см. партийности принцип
принцип силлабический см. силлабический принцип
ПРИПЕВ 40, 126, 426, 597, 755, **807,** 828, 872, 878, 1036, 1041, 1170. См. также *Рефрен*
припевки 223
припоминание 141
природа 13, 18, 19, 24, 39, 51, 57, 65, 68, 74, 75, 88, 100, 102, 103, 108, 121, 126, 133, 134, 142–144, 147, 150, 154, 155, 158, 161–166, 168–170, 172–174, 176, 183, 187–189, 204, 209, 212–215, 217, 219, 230, 231, 262, 268, 274, 279–281, 283, 288, 289, 297, 298, 300, 310, 321–323, 335, 354, 358, 360, 364, 371, 372, **388,** 395, 397–399, 401, 403, 405, 410, 412, 433, 436, 450, 457, 469, 474, 479, 480, 490, 498, 499, 519, 520, 532, 534, 535, 544, 554, 557, 563, 565, 570, 587, 596, 603, 608–611, 613–616, 618, 621, 622, 625–627, 632, 646, 650, 658, 662, 663, 665, 666, 670, 672, 673, 675, 686, 687, 690, 692, 693, 700, 706, 717, 725, 728, 731–733, 748, 765, 767, 773, 776, 779–781, 787, 789, 796, 799, 800, 814, 836, 846, 878, 881, 882, 886, 895, 896, 898, 900, 901, 916, 919, 938, 961–963, 965, 973, 978, 979, 981, 983, 1015, 1022, 1033, 1042, 1061, 1069, 1083, 1086, 1088, 1092, 1093, 1104, 1116, 1118, 1124, 1126, 1129, 1133–1135, 1141, 1146, 1155, 1164, 1173, 1179, 1185, 1193, 1203, 1204, 1223, 1224, 1236–1238, 1240, 1248, 1249, 1251, 1253, 1268, 1270, 1271
ПРИСТАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ 76, 655, **807, 808**
ПРИТЧА 27, 74, 220, 230, 310, 346, 431, 542, 689, 717, **808, 809,** 837, 882, 955, 992, 1132, 1220, 1241
притчевая драма 10
причёт 809. См. также *Причитание*
причетницы 809
причеть 747, 809. См. также *Причитание*
причинно-следственная связь 201, 326
причинность 424, 480, 664, 665, 767, 1138
ПРИЧИТАНИЕ 608, 675, **809, 810,** 1106. См. также *Причеть, Причёт, Плач*
«приятность слога» 1228
ПРОБЛЕМА 810, 811, 837, 1068
проблематика 31, 32, 114, 128, 135, 172, 181, 231, 293, 297, 320, 350, 394, 414, 437, 457, 458, 489, 524, 541, 559, 568, 569, 571, 589, 592, 606, 607, 609, 610, 617, 663, 664, 753, 761, 768, 803, 810, 817, 837, 856, 910, 1043, 1060, 1082–1084, 1115, 1132, 1149, 1201, 1218, 1219, 1221, 1229
«провал коммуникации» 764
«провансальское Возрождение» 131
провидение 328
провокация 116, 195, 196
прогимнасм 1171
прогностическая фантастика 623
продуктивность текста 307
продуктивность текстуальная см. текстуальная продуктивность
ПРОЗА 15, 30, 32, 35, 73, 92, 103, 108, 125, 140, 147, 199, 202, 220, 265, 291, 298, 300, 352, 353, 356, 387, 404, 456, 459, 477, 568, 581, 663, 780, **811, 814,** 815, 818, 839, 898, 933, 957, 978, 1032, 1034, 1035, 1081, 1107, 1111, 1193, 1196, 1199, 1220, 1240, 1265
проза авантюрная см. авантюрная проза
проза военная см. военная проза
проза гротесковая см. гротесковая проза
проза деревенская см. деревенская проза
проза документальная см. документальная проза
проза историческая см. историческая проза
проза лирическая см. лирическая проза
проза метрическая см. метрическая проза
проза параллельная см. параллельная проза
проза психологическая см. психологическая проза
проза ритмизованная см. ритмизованная проза
проза ритмическая см. ритмическая проза
проза риторическая см. риторическая проза
проза рифмованная см. рифмованная проза
проза сатирическая см. сатирическая проза
проза социально-проблемная см. социально-проблемная проза
проза философская см. философская проза
проза эпистолярная см. эпистолярная проза
проза эпическая см. эпическая проза
ПРОЗАИЗМ 618, 780, 785, **815,** 982
прозаик 9, 23, 34, 63, 111, 112, 159, 192, 198, 199, 202, 250, 261, 305, 344, 347, 391, 411, 417, 418, 458, 460, 461, 466, 467, 496, 521, 578, 579, 611, 655, 660, 666, 681, 691, 704, 733, 743, 760, 772, 812, 813, 816, 818, 847, 861, 865, 965, 971, 995, 996, 1002, 1004, 1014, 1054, 1091, 1193, 1195, 1201, 1224, 1225, 1247, 1270
ПРОЗАИКА 815–818
прозаическая поэма 1055
прозаический дольник 538
прозаический жанр 889
прозиметр 818
прозометрическая пастораль 727
ПРОЗОПОПЕЯ 692, **818.** См. также *Олицетворение*
ПРОЗОПОЭЗИЯ 781, **818, 819**
прозопоэма 354
прозы инфляция см. «инфляция прозы»
произведение открытое см. открытое произведение
производственный роман 617
произвол 316
ПРОКЛИТИКА 819
проклятие 581, 616, 1083, 1109, 1110
проклятое сознание 819
проклятость 206, 644, 645, 819
«ПРО́КЛЯТЫЕ ПОЭТЫ» 121, 205, 343, 566, **819, 820,** 923, 980
пролетарская культура 820
пролетарская литература 110, 128, 241, 421, 486, 503, 504, 821, 853, 1012
пролетарский реализм 859
ПРОЛЕТКУЛЬТ 110, 137, 153, 421, **820, 821,** 1012
ПРО́ЛОГ 270, 545, 729, 808, **822,** 1028
ПРОЛО́Г 207, 302, 359, 374, 375, 383, 405–407, 498, 517, 590, 714, 819, **821,** 851, 1049, 1066, 1215, 1273. См. также *Рама произведения*
пролог стишной см. стишной пролог
прообраз 477, 657, 712, 891
ПРОПОВЕДЬ 92, 230, 344, 356, 430, 582, 627, 697, 730, 747, 775, 780, 806, **822, 823,** 837, 918, 1002
проповедь христианская см. христианская проповедь
пророк 114, 176, 178, 253, 295, 327, 345, 434, 572, 658, 822, 917, 966, 1061, 1118
пророчество 822
ПРОСАПОДОСИС 370, **823.** См. также *Кольцо*
просветительский 85, 138, 150, 152, 188, 231, 237, 262, 403, 407, 424, 466, 478, 485, 496, 532, 534, 535, 562, 595, 605, 628, 677, 678, 679, 680, 708, 789, 798, 820, 824–827, 838, 841, 861, 881, 886, 892, 912, 918, 949, 956, 961–963, 988, 999, 1023, 1028, 1093, 1122, 1130, 1166
просветительский роман 841, 892
просвещающий стиль 1273
ПРОСВЕЩЕНИЕ 15, 31, 70, 87, 88, 91, 97, 112, 140, 148, 150, 157, 169, 175, 186, 219, 247, 262, 316, 318, 326, 363, 464, 469, 496, 544, 578, 587, 637, 702, 708, 765, 803, **823–827,** 860, 881, 885, 893, 916, 918, 948, 961, 998, 1008, 1022, 1024, 1048, 1129, 1232, 1237
Просвещения философия см. философия Просвещения
ПРОСОДИЯ 177, 521, **828,** 1036, 1151
простак 252, 704, 917, 940, 948, 992
простая секвенция 958
простодушного стиль 1273
простой стиль 788, 1095
простой человек 994
простонародная литература 353
пространственная форма 655, 873

пространство мифологическое см. мифологическое пространство
пространство сакральное см. сакральное пространство
пространство фантастическое см. фантастическое пространство
ПРОТАГОНИСТ 551, 682, 749, **828**, 920
протасис 740, 741
протестантизм 72, 94, 132, 761
протестантизм неоромантический см. неоромантический протестантизм
протестантский хорал 597
протестанты 133
противопоставление 37, 38, 102, 169, 204, 205, 221, 259, 315, 325, 335, 365, 387, 491, 497, 502, 510, 526, 528, 627, 678, 690, 725, 790, 791, 874, 881, 951, 961, 979, 1006, 1030, 1049, 1135, 1162, 1173, 1205
ПРОТОГРАФ 828
протосюжет 16
ПРОТОТИП 16, 153, 452, **828, 829,** 1060, 1155
профессиональный романс 183
профития 822
процесс семиотический см. семиотический процесс
прямая речь 883
прямое слово 814
ПСАЛОМ 177, 178, 253, 258, **829, 830**
псалом брачный 829
псалом мессианский 829
псалом паломнический 829
псалом путевой 829
псалом царский 829
псальма 126, 250, 258
псевдокарнавал 38
ПСЕВДОНИМ 17, 28, 30, 34, 35, 42, 44, 62, 63, 85, 119, 239, 291, 411, 493, 512, 554, 573, 575, 680, 747, **830,** 842, 848, 850, 859, 882, 905, 922, 950, 998, 1010, 1132, 1195, 1206
псевдономастика 830
псевдопереводная литература 222
псевдоэпиграф 44
психика коллективная см. коллективная психика
психоанализ 74, 100, 144, 145, 208, 415, 482, 483, 567, 695, 831, 832, 834, 1042, 1052, 1062
психоанализ идеализма 833
психоанализ культурный см. культурный психоанализ
ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ КРИТИКА 830–834, 1070, 1155. См. также *Фрейдистское литературоведение*
психоаналитический 74, 481, 677, 784, 831–834, 1070, 1134–1136
ПСИХОГРАФИЯ 834
ПСИХОЛОГИЗМ 16, 27, 32, 87, 104, 127, 276, 300, 444, 484, 524, 555, 619, 664, 735, 828, **834, 835,** 837, 854, 891, 920, 1032, 1051, 1089, 1119, 1241
психологическая новелла 300
психологическая проза 891
психологическая сказка 459
ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА 90, 481, **836,** 988
психологически-биографический метод 1150
психологический анализ 485, 497, 746, 835, 961, 1176
психологический детектив 222
психологический метод 90, 333
психологический параллелизм 360, 1195
психологический роман 15, 346, 518, 743, 787, 841, 891
психология 47, 60, 74, 120, 144, 198, 205, 213, 266, 301, 323, 342, 424, 425, 443, 458, 476, 477, 482, 483, 494, 508, 566, 567, 613, 621, 641, 643, 654, 665, 773, 774, 790, 806, 831, 833, 836, 839, 870, 872, 886, 1000, 1041, 1051, 1062, 1063, 1070, 1071, 1074, 1136, 1137, 1139, 1140, 1144, 1177, 1198, 1206, 1251
психология восприятия 784
психология искусства 266
психология понимающая см. понимающая психология
психология социальная см. социальная психология
психофизиологическое эссе 9
пуант 803, 1233
ПУБЛИЦИСТИКА 140, 153, 202, 218, 234, 235, 272, 353, 431, 457, 577, 638, 657, 707, 709, 714, 718, 763, 810, 812, 813, **837, 838,** 871, 938, 949, 951, 997, 1132, 1193, 1210, 1218, 1234
публицистика литературно-критическая см. литературно-критическая публицистика
публицистика морально-этическая см. морально-этическая публицистика
публицистика политико-идеологическая см. политико-идеологическая публицистика
публицистика философская см. философская публицистика
публицистико-документальный очерк 708
публицистическая поэзия 74
публицистические записки 326
публицистическое послание 763
ПУНКТУАЦИЯ 37, 175, 439, 473, **838, 839,** 1064, 1114, 1190
пуританизм 824, 1091
пустая форма 547
«пустой» объект 547
путевой очерк 708, 841
путевые записки 405, 890
путевые очерки-письма 276
ПУТЕШЕСТВИЕ 233, 806, **839–841,** 953, 960
путешествие воображения 841
путешествие фантастическое см. фантастическое путешествие
путешествия Апостолов 44
пхансори 408
пхён сиджо 402
пхунъё 399
пхэгван сосоль 405
пхэсоль 405, 406
ПЧЕЛА 42, **842,** 1142
ПЬЕСА 10, 11, 18, 33, 36, 38, 51, 53, 55, 58, 62, 63, 72, 82, 96, 103–105, 128, 129, 147, 220, 229, 230, 241–245, 247, 248, 268, 282, 299, 301, 304, 305, 309, 338, 342, 345, 346, 351, 358, 359, 370, 372, 376–382, 384, 387, 393, 408, 423, 442, 459, 460, 461, 463, 510, 511, 513, 522–524, 541, 542, 548, 552, 553, 586, 598, 601, 602, 612, 618, 624, 628, 641, 643, 666, 679, 684, 700, 710, 726, 755, 772, 803, 809, 812, 826, 827, **842,** 848, 855, 861, 866, 870, 888, 889, 898, 904, 906, 949, 954, 959, 981, 982, 1011, 1047, 1053, 1056, 1083, 1086–1088, 1094, 1097, 1124, 1128, 1156, 1159, 1172, 1206, 1210, 1214, 1215, 1224, 1226, 1272, 1273
пьеса-баллада 1274
пьеса для чтения 618
пьеса-пародия 955
ПЬЕСА-ПОСЛОВИЦА 842
пьеса религиозно-мистическая см. религиозно-мистические пьесы
пьеса-сказка 247
пьесы анализ см. анализ пьесы
пэон 1245
«ПЮИ» 843
пянь вэнь 360
ПЯТИСЛОЖНИК 733, **843, 844.** См. также *Кольцовский пятисложник, Пентон*
пятисложник кольцовский см. кольцовский пятисложник
пятистишие 1059
пятнадцатисложный стих 125
«Пятница» 1208. См. также *«Чураевка шанхайская»*
«пятницы» Д.Н.Свербеева 925
«пятницы» З.Н.Гиппиус и Д.С.Мережковского 928
«пятницы» К.К.Случевского 928
«пятницы» М.В.Буташевича-Петрашевского 925
«пятницы» Я.П.Полонского 928
«ПЯТНИЧНОЕ ОБЩЕСТВО» 844

рабочая литература 241
РАВНОСЛОЖНОСТЬ 845. См. также *Изосиллабизм*
раджаз 51, 1105, 1106
радикализм 56, 67, 350, 546, 612, 664, 825, 917, 948–950, 985
РАЁШНЫЙ СТИХ 25, 625, **845,** 881, 1170
разбойничья драма 628
развлекательность 411, 785, 1271
РАЗВЯЗКА 181, 221, 243, 342, 387, 392, 422, 714, 788, **845,** 875, 1008, 1088
развязка открытая см. открытая развязка
разгадывание 183
РАЗГОВОР 225, **845, 846,** 943
разговорные интонации 779

разговорный диалог 944, 949
«разгребатели грязи» 616
«РАЗГРЕБАТЕЛЬСТВО ГРЯЗИ» 846, 847
«разделенная игра» 285, 1068
РАЗМЕР СТИХОТВОРНЫЙ 37, 51, 292, 537, 539, 788, **847,** 877, 995, 1037, 1259
размеры эолийские см. эолийские размеры
размышления 126, 234, 293, 530, 587, 704, 720, 736, 793, 801, 838, 868, 934, 1082, 1177
разноправленное двуголосое слово 814
разноречие 32, 1032
разнородные рифмы 880
разноударные рифмы 879
разночинец 140, 334, 607, 616, 925, 1211, 1212
разработка 597, 598
разрядка 59
разум 57, 73, 88, 131, 142, 143, 150, 171, 183, 193, 194, 196, 199–201, 295, 595, 731, 799, 800, 823, 894, 961–963, 990, 1051, 1061, 1084
Разума Век см. Век Разума
Разума культ см. культ Разума
ракуго 1274
ракусю 1267
РАМА ПРОИЗВЕДЕНИЯ 273, 300, 684, 755, 762, 763, 795, 807, 821, **848–853,** 1233. См. также *Заглавие, Оглавление, Подзаголовок, Посвящение, Послесловие, Предисловие, Примечание, Пролог, Эпиграф, Эпилог*
рамал 51
рамаль 1104, 1105
РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) 110, 128, 137, 422, 445, 484, 486, 487, 501, 504, 534, 576, 692, 735, **853–855,** 860, 929, 1012
РАПСОД 63, **855,** 1175
рапсодия 147, 250, 585, 799
раса, термин санскритской поэтики 310, 932
раса героическая см. героическая раса
раса гневная см. гневная раса
раса горестная см. горестная раса
раса-дхвани 932
раса комическая см. комическая раса
раса отвращения см. отвращения раса
раса страха см. страха раса
раса удивления см. удивления раса
раса умиротворенности см. умиротворенности раса
раса эротическая см. эротическая раса
расположение 142, 877
«РАССЕРЖЕННЫЕ МОЛОДЫЕ ЛЮДИ» 855, 856, 923
рассеянный смысл 13
РАССКАЗ 11, 15–18, 34, 38, 43, 48, 53, 73, 82, 107, 108, 119, 123, 124, 143, 153, 177, 180, 185, 196, 198, 212, 219–222, 225, 228, 229, 232, 233, 240, 241, 243, 251, 252, 258, 266–269, 277, 284, 287, 300, 317, 320, 326, 328, 338, 343, 345, 353, 356, 367, 384, 393, 403–406, 408, 409, 418, 433, 441, 450, 457, 458, 461–463, 508, 512, 517, 519, 527, 530, 548, 576, 582, 585, 590, 600, 607, 608, 610, 625, 628, 629, 633–635, 657, 659, 660, 665, 669, 670, 674, 680, 682, 703, 705, 707, 708, 712, 717, 729, 735, 740, 746, 750–753, 755, 781, 788, 791, 794, 795, 806, 809, 814, 822, 828, 840, 844, 848, 850, 852, **856, 857,** 864, 871, 875, 882, 884, 899, 901, 904, 910, 911, 921, 922, 938, 940, 945, 949, 954, 992, 994, 1013, 1023, 1046, 1048, 1049, 1051, 1062, 1064, 1078, 1089, 1097, 1107, 1112, 1117, 1118, 1121, 1127, 1129, 1131, 1132, 1155, 1156, 1160, 1163, 1166, 1168, 1169, 1171, 1175, 1176, 1178, 1189, 1199, 1211, 1212, 1224, 1227, 1239, 1240, 1241, 1245, 1264, 1265, 1273, 1274. См. также *Новелла*
рассказ демонологический см. демонологический рассказ
рассказ детективный см. детективный рассказ
рассказ-легенда 1265
рассказ лирический см. лирический рассказ
рассказ назидательный см. назидательный рассказ
рассказ сатирический см. сатирический рассказ
рассказ фантастический см. фантастический рассказ
рассказ-эпопея 857
рассказов гроздья см. гроздья рассказов
рассказы ходячие см. «ходячие рассказы»
рассказчик 17, 108, 124, 180, 228, 229, 232, 252, 277, 317, 320, 356, 357, 407, 458, 512, 625, 704, 707, 750, 751, 755, 781, 814, 839, 850, 856, 1078, 1107, 1118, 1175, 1239, 1241
рассказчик-маска 852
рассудка империализм см. империализм рассудка
рассуждение 17, 53, 56, 104, 141, 168, 262, 281, 302, 353, 357, 643, 656, 681, 730, 765, 808, 875, 955, 1067, 1076, 1108, 1239, 1240
рассуждение религиозно-философское см. религиозно-философское рассуждение
«РАСТРЁПАННЫЕ» 857
расшифровка 183
рахил 53
рационализация 645
рационализм 57, 88, 103, 158, 316, 497, 606, 637, 689, 777, 798, 826, 916, 949, 961, 962, 977, 999, 1010, 1021, 1044, 1093, 1122, 1199
рационалистическая критика 302
рационалистическая традиция 765
рациональность 13, 683, 767, 770, 962, 1050, 1133
реакционность 137, 208, 645
РЕАЛИЗМ 9, 12, 18, 68, 87, 89, 118, 130, 149, 191, 193, 204, 209, 212, 235, 242, 247, 287, 290, 295, 299, 317, 318, 324, 331, 344, 346, 349, 350, 372, 450, 464, 469, 479, 485, 489, 490, 497, 498, 507, 527, 528, 533, 535, 536, 542, 544, 549, 559, 567–571, 602, 605–607, 612, 613, 616, 619–621, 632, 639, 642, 643, 664, 721, 757, 766, 773, 774, 784, 854, **858–863,** 895, 901, 906, 937, 949, 953, 966, 969, 970, 982, 986, 1003, 1012–1014, 1050, 1052–1054, 1071, 1074, 1091, 1117, 1118, 1123, 1125, 1142, 1165, 1175, 1177, 1200–1202, 1248, 1265, 1266, 1272
реализм аристократический см. аристократический реализм
«реализм без берегов» 862
реализм героический см. героический реализм
реализм гражданский см. гражданский реализм
реализм гротескный см. гротескный реализм
реализм динамический см. динамический реализм
реализм классический см. классический реализм
реализм критический см. критический реализм
реализм механический см. механический реализм
реализм мистический см. мистический реализм
реализм наивный см. наивный реализм
реализм народный см. народный реализм
реализм нежный см. нежный реализм
реализм новый см. новый реализм
реализм пролетарский см. пролетарский реализм
реализм тенденциозный см. тенденциозный реализм
реалистическая эстетика 663, 1248
реалистический 18, 33, 112, 125, 130, 155, 190, 197, 208, 209, 309, 410, 416, 485, 489, 497, 523, 529, 536, 541, 548, 568, 579, 595, 622, 632, 660, 665, 709, 734, 757, 760, 765, 766, 772, 780, 805, 817, 828, 846, 854, 858–863, 937, 946, 978, 986, 992, 1013, 1055, 1120, 1121, 1123, 1124, 1142, 1165, 1177, 1193, 1201
реалистический роман 112, 526, 1237
реалистический символизм 299
реалистический стиль 275
реалистическое направление 203
реалистичность 185, 407, 862, 921
реалисты 117, 118, 301, 620
РЕАЛИЯ 863
реалия бытовая см. бытовые реалии
реалия географическая см. географические реалии
реалия историческая см. исторические реалии
реалия этнографическая см. этнографические реалии
реальная критика 61
реальное 228, 243, 246, 496, 707, 718, 735, 774, 791, 806, 828, 874, 876, 989, 1056, 1200, 1238
«РЕВЕЛЬСКИЙ ЦЕХ ПОЭТОВ» 864, 1189
революция 13, 34, 37, 80, 129, 138, 152, 167, 177, 190, 200, 235, 278, 326, 343, 347, 362, 390, 391, 416, 418, 421, 465, 507, 521, 573, 577, 591, 593, 645, 658, 663, 665, 666, 685, 698, 705, 723, 734, 746, 793, 806, 821, 823, 825, 827, 838, 842, 895, 916, 928, 949, 961, 965, 972, 981, 996, 997, 1046, 1052, 1053, 1067, 1118, 1132, 1154, 1159, 1182, 1184, 1189, 1220, 1232
революция методологическая см. методологическая революция
революция морального сознания 47
революция сексуальная см. сексуальная революция

РЕГИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА 530, 669, **864, 865**. См. также *Областническая литература*
региональный колорит 335
РЕДАКТИРОВАНИЕ 865
редактор 19, 98, 112, 192, 199, 241, 349, 411, 416, 417, 426, 545, 575, 578, 579, **652**, 660, 666, 678, 680, 688, 735, 801, 846, 864–867, 913, 914, 923, 996, 997, 1006, 1014, 1092, 1186, 1188, 1189, 1195, 1244, 1248
РЕДАКЦИЯ 110, 141, 392, 440, **865, 866,** 1020, 1060
РЕДЕРЕЙКЕР 749, **866,** 923
реди-мейд (реди мейд, ready made) 194, 195, 197, 390
редукционистские приемы 546
резонер 175
реконструкция 18, 173, 174, 257, 274, 539, 566, 627, 672, 694, 895, 897, 1060, 1064
религиозная драма 109, 431, 869
религиозная драматургия 550
религиозная лирика 431, 799, 1039
религиозная поэзия 253, 437, 1271
религиозно-дидактический жанр 123, 806
религиозно-мистические пьесы 1084
религиозно-философская историография 431
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ СОБРАНИЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ 139, 283, 550, **867, 868**
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЕ ОБЩЕСТВО В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ — ПЕТРОГРАДЕ 868, 869
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЕ ОБЩЕСТВО ПАМЯТИ ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА В МОСКВЕ 868, **869, 870**
религиозно-философское рассуждение 505
религиозный шпрух 804
религия 44, 47, 65, 76, 100, 132, 133, 158, 207, 291, 343, 362, 393, 424, 441, 453, 497, 508, 520, 550, 577, 578, 584, 609, 615, 629, 638, 646, 662, 836, 867, 948, 967, 978, 981, 999, 1025, 1257, 1268
религия красоты 65
религия плоти 614
релятивизм 227, 257, 766, 767, 986, 1010, 1200
РЕМАРКА 245, **870,** 1112, 1215
ремаркизм 486
РЕМИНИСЦЕНЦИЯ 65, 68, 125, 155, 256, 292, 570, 638, 740, **870,** 973, 1076, 1080, 1089, 1090, 1167, 1190, 1192, 1270
ренардический цикл 268
ренардия 268
РЕНЕССАНС 131, 448, 502, 503, **871.** См. также *Возрождение*
Ренессанс Новый см. «Новый Ренессанс»
«Репинский кружок писателей» 928
РЕПЛИКА 247, **871,** 1111, 1112, 1259
реплицирование 228
РЕПОРТАЖ 91, 168, 232, 234, 242, 445, 663, 689, 793, 796, 837, **871,** 1240
репортерство 618
репрезентативность 12
репрезентация 567, 986, 1067
реприза 598
республика 39, 140, 195, 326, 392, 514, 587, 627, 628, 638, 827, 926, 1118
республика писателей 150
«Республика у Красных Ворот» 926
республиканец 34, 824, 935
республиканский 801
РЕТАРДАЦИЯ 107, 423, **871, 872,** 754
референтное поле 872
референциальность миметическая см. миметическая референциальность
референциальность языка 212
рефлективный традиционализм 469
РЕФРЕН 69, 70, 125, 126, 401, 597, 755, 807, **872,** 903, 1019, 1036, 1104, 1105, 1106, 1157. См. также *Припев*
РЕЦЕНЗИЯ 837, **872,** 1132. См. также *Обозрение*
РЕЦЕПТИВНАЯ КРИТИКА 74, **872–875.** См. также *Школа реакции читателя*
рецептивная эстетика 342, 1070
речевая коммуникация 227
речевая ситуация 755
речевой жанр 226, 947, 1206
речевых актов теория см. теория речевых актов
речитатив 40, 106, 107, 250, 337, 359, 398, 540, 608, 809, 879, 1074, 1075, 1110, 1194, 1228, 1274
речитативный стих 40, 180, 608
речь, как жанр 230, 249, 302, 500, 650, 689, 697, 868, 964, 969, 1012, 1045, 1092, 1220, 1252
речь бранная см. бранная речь
речь гнутая см. «гнутая речь»
речь монологическая см. монологическая речь речь надгробная см. надгробная речь
речь на конкретный случай 1076
речь надгробная см. надгробная речь
речь нобелевская см. нобелевская речь
речь нравоучительная см. нравоучительная речь
речь ораторская см. ораторская речь
речь панегирическая см. панегирическая речь
речь парадная см. парадная речь
речь парламентская см. парламентская речь
речь пиршественная см. пиршественная речь
речь поздравительная см. поздравительная речь
речь полемическая см. полемическая речь
речь полемическая философская см. полемическая философская речь
речь поучающая см. поучающая речь
речь похвальная см. похвальная речь
речь поэтическая см. поэтическая речь
речь приветственная см. приветственная речь
речь прямая см. прямая речь
речь сенатская см. сенатская речь
речь торжественная см. торжественная речь
речь утешительная см. утешительная речь
речь фиктивная см. фиктивная речь
речь хвалебная см. хвалебная речь
речь художественная см. художественная речь
римская комедия 376
ринтоновая драма 376
риса' 54
рити 931
РИТМ 51, 58, 210, 235, 299, 310, 311, 390, 485, 536, 536, 625, 655, 695, 730, 778, 779, 814, **875, 876,** 877, 881, 1034, 1039, 1093, 1108, 1128, 1145, 1266
ритм вторичный см. вторичный ритм
ритм первичный см. первичный ритм
ритмизованная проза 407
РИТМИКА 180, 237, 274, 302, 310, 325, 370, 398, 399, 402, 403, 539, 604, 778, 785, 786, 814, 823, **876, 877,** 1037, 1038, 1108, 1245, 1269, 1272
ритмическая инерция 537, 876
РИТМИЧЕСКАЯ ПРОЗА 352, 354, 538, 539, 781, **877,** 878
ритмическая теория 540
ритмическая форма 876
ритмические вариации 537
ритмический импульс 537, 876
ритмический образ 537, 876
ритмомелодика 791
ритмы каролингские см. «каролингские ритмы»
ритор 171, 316, 943
РИТОРИКА (реторика) 20, 30, 52, 53, 56, 63, 109, 115, 133, 142, 146, 163, 229, 244, 265, 266, 278, 281, 421, 477, 509, 541, 597, 681, 697, 706, 731, 740, 788, 826, **877, 878,** 1069, 1073, 1076, 1082, 1095, 1140, 1171, 1227, 1271
риторическая история 326
риторическая культура 644
риторическая поэтика 325
риторическая проза 878
риторическая фигура 27, 316, 930, 933
риторические штампы 784
риторический 27, 72, 73, 93, 115, 132, 142, 143, 171, 183, 205, 209, 211–213, 224, 226, 228, 265, 289, 290, 311, 315, 316, 325, 326, 332, 502, 520, 529, 555, 588, 604, 613, 644, 692, 698, 716, 717, 784, 837, 878, 901, 930, 933, 943, 944, 973, 1046, 1076, 1080, 1095, 1099, 1167, 1171

риторический диалог 228
риторическое украшение 315
риторичность 32, 244, 1032
ритуал 55, 60, 135, 177, 251, 274, 395, 409, 433, 562, 563, 590, 675, 801, 982, 1003, 1272
ритуал инициации 1161
ритуальная критика 561, 563
ритуально-мифологическая критика 100, 481
ритуальное представление 267
ритуальность 274
ритуальные стихи при воскурении 584
ритуальные формы искусства 637
ритуальный метод анализа 563
РИТУРНЕЛЬ (риторнель) **878,** 1059, 1074
РИФМА 29, 51, 62, 79, 93, 115, 157, 205, 232, 354, 367, 511, 608, 625, 696, 717, 779, 845, **878, 880,** 881, 957, 1019, 1034, 1036, 1039, 1041, 1074, 1075, 1108, 1128, 1144, 1194, 1259
рифма богатая см. богатая рифма
рифма внутренняя см. внутренняя рифма
рифма гипердактилическая 879
рифма дактилическая 879
рифма двойная см. двойные рифмы
рифма женская 879
рифма замещенная 879
рифма йотированная 879
рифма левая см. левые рифмы
рифма леонинская см. леонинская рифма
рифма мотивная см. мотивная рифма
рифма мужская 879
рифма неравносложная 879
рифма неточная 879
рифма однородная см. однородная рифма
рифма охватная см. охватные рифмы
рифма перекрестная см. перекрестные рифмы
рифма разнородная см. разнородные рифмы
рифма разноударная см. разноударные рифмы
рифма силлабическая см. силлабическая рифма
рифма смежная см. смежные рифмы
рифма смешанная см. смешанные рифмы
рифма тавтологическая см. тавтологическая рифма
рифма тернарная см. тернарная рифма
рифма точная см. точная рифма
рифма тройная см. тройные рифмы
рифма усеченная 879
рифмическое ожидание 880
РИФМОВАННАЯ ПРОЗА 845, **881, 882**
рифмовка 25, 26, 52, 125, 224, 347, 355, 447, 685, 691, 693, 845, 881, 902, 1041, 1074, 1098, 1106, 1157, 1195
рифмоид 1108, 1109, 1110
рифмы теория см. теория рифмы
РОБИНЗОНАДА 589, **881**
робинзонада женская см. женская робинзонада
робинзонада животная см. животная робинзонада
робинзонада фантастическая см. фантастическая робинзонада
РОД ЛИТЕРАТУРНЫЙ 25, 123, 230, 242, 249, 266, 331, 352, 450, 456, 477, 544, 785, 792, 835, **882–884,** 933, 988, 1116, 1143, 1178, 1238. См. также *Вид литературный*
родовое содержание 884
«родовое тело» 1003
рождения травма см. «травма рождения»
рождественский смех 945
«Розановский кружок» 884
«РОЗАНОВСКОЕ ОБЩЕСТВО» 884
розенкрейцер 206, 304, 513, 981, 1006
рок, термин корейской поэтики 407
рокайльный 885, 886, 962
роккасэн 1267
роковая женщина 206
РОКОКО 71, 88, 157, 158, 434, 605, 725, 824, **885–887,** 960, 962, 963, 1098
РОЛЕВАЯ ЛИРИКА 177, **887, 888**
РОЛЬ 888, 889
роль сюжетная см. сюжетная роль
РОМАН 9, 38, 49, 78, 93, 96, 97, 101, 125, 135, 157, 160, 189, 220, 230, 232, 245, 264, 265, 268, 269, 301, 306, 321, 323, 349, 353, 358, 359, 365, 368, 395, 407, 410, 451, 452, 457, 458, 461, 463, 489, 492, 499, 516, 525, 528, 563, 590, 595, 600, 607, 620, 625, 627, 628, 636, 639, 640, 680, 690, 725, 749, 752, 754, 772–775, 781, 782, 785, 794, 796, 802–804, 806, 809, 811–813, 815, 818, 824, 840, 856, 864, 866, 868, 878, 881–885, **889–892,** 898, 918, 936, 945, 950, 959, 963, 1026, 1051, 1074, 1112, 1146, 1147, 1152, 1192, 1199, 1206, 1235, 1237, 1239–1242, 1262, 1264, 1265
роман авантюрно-приключенческий роман см. авантюрно-приключенческий роман
роман авантюрно-фантастический см. авантюрно-фантастический роман
роман авантюрный см. авантюрный роман
роман авантюрный нравоучительный см. авантюрный нравоучительный роман
роман автобиографический см. автобиографический роман
роман аллегорический см. аллегорический роман
роман античный 125, 889, 892
роман байронический см. байронический роман
роман без героя 1192
роман бытовой см. бытовой роман
роман бытописательный см. бытописательный роман
роман в письмах 320, 1234
роман в стихах 691, 782, 892
роман викторианский см. викторианский роман
роман военный см. военный роман
роман воспитания 617, 749, 881. См. также *Воспитания роман, Воспитательный роман*
роман галантно-героический см. галантно-героический роман
роман галантно-пасторальный см. галантно-пасторальный роман
роман галантный см. галантный роман
роман греческий 527
роман детективный см. детективный роман
роман документальный см. документальный роман
роман женский см. женский роман
роман идей 617
роман интеллектуальный см. интеллектуальный роман
роман исторический см. исторический роман
роман католический см. католический роман
роман классический см. классический роман
роман комический см. комический роман
роман костюмно-исторический см. костюмно-исторический роман
роман крестьянский см. крестьянский роман
роман куртуазный см. куртуазный роман
роман лирический см. лирический роман
роман любовно-авантюрный см. любовно-авантюрный роман
роман любовно-семейный см. любовно-семейный роман
роман любовный см. любовный роман
роман модернистский см. модернистский роман
роман модный см. модный роман
роман-монтаж 884
роман морализаторский см. морализаторский роман
роман натуралистический см. натуралистический роман
роман научно-фантастический см. научно-фантастический роман
роман небеллетристический см. небеллетристический роман
роман нравоописательний см. нравоописательний роман
роман нравоучительный см. нравоучительный роман
роман о вампирах 185
роман о современности 323
роман-памфлет 892
роман пасторальный см. пасторальный роман
роман пикарескный см. пикарескный роман
роман плутовской см. плутовской роман
роман политический см. политический роман
роман полифонический см. полифонический роман
роман полицейский см. полицейский роман
роман популистский см. популистский роман
роман прециозный галантно-героический см. прециозный галантно-героический роман
роман приключенческий см. приключенческий роман
роман-притча 892

роман производственный см. производственный роман
роман просветительский см. просветительский роман
роман психологический см. психологический роман
роман-путешествие 841
роман реалистический см. реалистический роман
РОМАН-РЕКА 617, **892**
роман рыцарский см. рыцарский роман
роман с ключом 892
роман-сага 892
роман сатирический см. сатирический роман
роман сентименталистский см. сентименталистский роман
роман сентименталистский эпистолярный см. сентименталистский эпистолярный роман
роман сентиментально-психологический см. сентиментально-психологический роман
роман сентиментальный см. сентиментальный роман
роман символистский см. символистский роман
роман социально-бытовой см. социально-бытовой роман
роман социально-психологический см. социально-психологический роман
роман социальный см. социальный роман
роман средневековый см. средневековый роман
роман стихотворный см. стихотворный роман
роман тенденциозный см. тенденциозный роман
роман-трагедия 1087
роман-трактат 93
роман тривиальный см. тривиальный роман
роман фантастический см. фантастический роман
роман-фельетон 892, 1132
роман философский см. философский роман
роман философско-политический см. философско-политический роман
роман-хроника 220
роман шпионский см. шпионские романы
роман эвфуистический см. эвфуистический роман
роман экзистенциалистский см. экзистенциалистский роман
роман экспериментальный см. экспериментальный роман
роман эллинистический см. эллинистический роман
роман эпистолярный см. эпистолярный роман
роман-эпопея 1236
роман эротический см. эротический роман
роман юмористический см. юмористический роман
роман-ящик 892
романа импрессионизация см. импрессионизация романа
романа смерть см. смерть романа
романы Круглого стола 59. См. также *Артуровский роман*
романист 94, 95, 112, 130, 148, 245, 300, 344, 346, 351, 436, 498, 504, 573, 574, 666, 690, 803, 813, 855, 859, 891, 894, 973, 1066, 1160, 1177, 1248
романисты военные см. военные романисты
романное повествование 1206
романный мир 527
романный цикл 573
РОМАНС 30, 183, 742, **892, 893,** 1211, 1238
романс городской см. городской романс
романс жестокий см. «жестокий романс»
РОМАНС ИСПАНСКИЙ 69, **893**
романс любительский см. любительский романс
романс профессиональный см. профессиональный романс
РОМАНСЕРО 893
Романская школа 638
РОМАНТИЗМ 15, 18, 27, 36, 68, 69, 87, 89, 104, 110, 114, 144, 149, 150, 155, 164, 176, 182, 185, 189, 203–205, 213, 216, 218, 229, 240, 250, 257, 263, 265, 275, 281, 290, 297, 298, 316–318, 323, 330, 335, 344, 363, 372, 451, 452, 464, 469, 479, 484, 490, 496, 500, 508, 530, 533, 534, 546, 551, 555, 560, 562, 565, 568, 572, 577, 599, 610, 612, 628, 637, 640, 661, 666, 687, 703, 717, 721, 736, 741, 756, 763, 776, 785, 789, 798, 799, 806, 813, 819, 825, 848, 854, 861, 879, 887, 891, **893–902,** 917, 918, 927, 949, 977, 985, 1008, 1012, 1023, 1033, 1039, 1076, 1082, 1086, 1090, 1113, 1120–1122, 1126, 1152, 1155, 1165, 1172, 1193, 1204, 1210, 1227, 1228, 1235
романтизм гейдельбергский см. гейдельбергские романтики
романтизм иенский см. иенские (йенские) романтики
романтизм конкретный см. конкретный романтизм
романтизм социалистический см. социалистический романтизм
романтизм швабский см. швабские романтики
романтика 202, 902, 1012
романтики 92, 108, 111, 148, 151, 186, 215, 247, 293, 328, 363, 596, 620, 642, 917, 958, 970, 977, 1019, 1125, 1170
романтики неистовые см. «неистовые романтики»
романтическая драма 1084
романтическая ирония см. ирония романтическая
романтическая историография 256
романтическая мораль 662
романтическая поэзия 215, 258
романтическая поэма 435, 782, 1233
романтическая форма 468, 1062
романтическая элегия 435
романтический 18, 31, 43, 46, 66, 71, 78, 79, 82, 93, 100, 109, 111, 114, 120, 121, 144, 145, 156, 164, 166–168, 176, 179, 182, 189, 199, 204, 205, 208, 215, 235, 291, 292, 297, 304, 316, 329, 372, 385, 424, 435, 471, 479, 485, 497, 523, 525, 536, 551, 559, 568, 574, 577–579, 588, 589, 598, 599, 602, 603, 606, 611–613, 616–619, 627, 629, 630, 631, 641, 643–646, 654, 660, 662, 678, 682, 683, 686, 702, 706, 720, 736, 757, 793, 800, 813, 817, 827, 853, 857, 891, 893–897, 899, 901, 902, 917, 918, 937, 949, 960, 965, 978, 984, 996, 999, 1013, 1023, 1082, 1084, 1086, 1095, 1113, 1122, 1123, 1141, 1151, 1152, 1160, 1162, 1187, 1204, 1211, 1213
романтический эскапизм 1201
РОНДЕЛЬ 745, 807, **902,** 1059, 1098
РОНДО 116, 518, 702, 779, 807, **902, 903,** 973, 1059
РОПАЛИЧЕСКИЙ СТИХ 903
Российская ассоциация пролетарских писателей 853. См. также *РАПП*.
«российская песня» 183
РОССИЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕМИИ 903–906
РОШФОРСКАЯ ШКОЛА 906
РУБАИ 347, **907,** 1059, 1102–1104, 1106–1108, 1170
рубаи-таране 1103
рукопись 141, 553, 713, 822, 1020, 1065
рупака 930, 933
РУССКАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ ГРУППА 908
русская идея 778, 816, 838, 867, 870
«Русская колония в Финляндии» 957
русская песня 742
русский (стих) 608. См. также *Народный стих*
РУССКИЙ ДОМ ИМЕНИ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II В БЕЛГРАДЕ 460, **908, 909**
РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ЛИТЕРАТУРА 458, **909–919.** См. также *Литература русского зарубежья, Эмигрантская литература*
Русское литературно-артистическое общество в Америке 914
Русское литературное общество 914
РУССКОЕ СОРРЕНТО 915, 916
РУССОИЗМ 68, 93, 288, **916–919**, 964
рыцарская повесть 225
рыцарская поэма 135
РЫЦАРСКИЙ РОМАН 14, 59, 135, 268, 271, 314, 426, 428, 431, 459, 487, 494, 558, 633, 749, 754, 781, 806, 812, 818, 840, 889, 892, **919, 920,** 993, 1025–1027, 1121, 1161
рыцарский эпос 889
рыцарство 426
рэкиси-моногатари 1264
рэнга 1271
ряды параллельные см. параллельные ряды
ряды стиховые см. стиховые ряды

саби 1270
САГА 123, 154, 351, 840, 892, **921,** 994, 1142, 1162, 1171
сага героическая см. героическая сага
саги «лживые» см. «лживые» саги
САД 922, 1227
садистские стишки 1040
саз 1107
сакинаме 1105
сакральная функция 279
сакральное пространство 840
сакральные тексты 849

сакральный 109, 134, 339, 395, 473, 560, 850, 1026, 1126, 1142, 1161
САЛОН 76, 111, 205, 282, 298, 434, 446, 448, 504, 648, 649, 720, 725, 802, 803, 827, 842, 845, **922–929**, 959, 984, 999, 1021, 1046, 1098, 1186, 1187, 1209
салон-предприятие 649
салонная комедия 381
салонный 157, 184, 381, 397, 493, 502, 615, 648, 666, 802, 893
сама 1268
самак 1108
САМИЗДАТ 929, 1078
самоанализ 233, 234, 451, 835, 1111
самовитое слово 389, 1149, 1158
самовосхваление 53
самоирония 16, 347
самокритика 767
самописьмо 278
саморепрезентация 286
самоценный прием 1149
самсебяиздат 929
санвега 400
сангит 988
сандэ-нори 408
сандэгык 408
САНСКРИТСКАЯ ПОЭТИКА 302, **930–934.** См. также *Индийская поэтика*
сансэржим 584
САПФИЧЕСКАЯ СТРОФА 40, **934,** 1041
сари' 51
сарикатши'рийа 50
САРКАЗМ 317, 385, 852, **934, 935,** 1099
саругаку 1272
сасоль сиджо 402
сатана 214, 217, 659, 867, 1129
сатанизм 344
САТАНИНСКАЯ ШКОЛА 217, **935**
САТИРА 11, 26, 31, 38, 49, 55, 67, 89, 97, 98, 102, 117, 136, 160, 187, 189, 247, 251, 252, 268, 302, 317, 320, 322, 365, 385, 409, 430, 488, 494, 496, 525–529, 532, 544, 573, 625, 658, 715, 717, 763, 780, 788, 813, 818, 825, 837, **935–955,** 994, 997, 998, 1010, 1080, 1085, 1096, 1106, 1107, 1119, 1124, 1132, 1211, 1254, 1263, 1265, 1273
сатира дурацкая см. дурацкая сатира
сатира обжорства и пьянства см. обжорства и пьянства сатира
сатира песенная см. песенная сатира
сатира плутовская см. плутовская сатира
сатира смеховая см. смеховая сатира
сатира сословная см. сословная сатира
сатирик 80, 98, 251, 252, 344, 528, 595, 680, 739, 857, 936, 941–943, 954, 992, 1047, 1079, 1132, 1233
сатирико-дидактическая литература 215
сатирическая аллегория 589
сатирическая драма 247
сатирическая касыда 1103
сатирическая комедия см. *Комедия сатирическая*
сатирическая пародия 721
сатирическая поэзия 187, 431, 1272
сатирическая поэма 284, 781
сатирическая проза 783
сатирическая сирвента 945
сатирическая сказка 459, 542, 949
сатирическая фантастика 1163
сатирические формы 939
сатирический 15, 27, 39, 59, 73, 98, 102, 109, 125, 128–130, 148, 153, 179, 181, 187, 189, 232, 246, 251, 273, 305, 332, 354, 358, 376, 406, 409, 411, 431, 447, 493, 509, 528, 578, 584, 634, 667, 675, 691, 693, 708, 714, 715, 738, 739, 749, 752, 772, 827, 837, 842, 853, 855, 857, 935–941, 943–955, 989, 991, 992, 1026, 1079, 1119, 1127, 1132, 1141, 1155, 1167, 1193, 1194, 1199, 1200, 1217, 1233, 1234, 1235, 1246, 1253
сатирический детектив 222
сатирический диалог 954
сатирический жанр 320, 1267
сатирический прием 104
сатирический рассказ 954
сатирический роман 892
сатирический смех 950
сатирический сюжет 1106
сатирический шпрух 804
сатирическое направление 605
сатирическое послание 763
САТИРОВСКАЯ ДРАМА 62, 373, 377, **955**
сатировская поэзия 1081
сатори 1270
САТУРА 939, **955**
Сатурналии 420, 526, 939
САТУРНИЙСКИЙ СТИХ 39, **956**
сахва 404
сборник 29, 31, 42, 44–46, 48–50, 55, 56, 58, 64, 69, 77, 82, 85, 87, 88, 94, 96, 103, 105, 109, 135, 150, 152, 158, 159, 168, 170, 179, 186, 188, 192, 196, 210, 211, 223, 225, 230, 236, 238–240, 250, 253, 263, 268, 270, 273, 274, 278, 282, 284, 290, 293–295, 329, 335, 337, 344, 351, 368, 376, 378, 384, 386, 391, 397, 398, 405, 410, 412, 418, 430, 433, 435, 438, 446–448, 458, 460–462, 486, 488, 493, 497, 502, 508, 517, 519, 520, 529, 542, 545, 548, 556, 572, 573, 576, 588, 611, 620, 626, 629, 630, 632, 634, 648, 649, 659, 663, 674, 676–679, 681, 683, 686, 688–690, 693, 696, 697, 702, 705, 711, 718, 720, 722, 725, 729, 730, 735, 737, 743, 744, 746, 754, 759, 776, 783, 799, 808, 816, 818, 822, 834, 842, 846, 853, 857, 859, 864, 866, 868, 883, 884, 893, 894, 903, 905, 906, 914, 922, 928, 955, 959, 965, 992, 993, 995–997, 1000, 1004, 1012–1014, 1019, 1023, 1028, 1046, 1051, 1057, 1077, 1080, 1096–1110, 1115, 1124, 1126, 1131, 1141, 1142, 1156, 1158, 1159, 1161, 1166, 1186–1188, 1193, 1196, 1204, 1207, 1209, 1211, 1221, 1224, 1225, 1227, 1231, 1235, 1248, 1256, 1264
сверхнатурализм 979
СВЕРХСХЕМНОЕ УДАРЕНИЕ 31, 35, 313, 733, **956,** 974, 987, 1020, 1093, 1170
сверхчеловек 166, 176, 240, 380, 630, 645
сверхчеловечество 207, 868, 980
сверхъестественное 14, 49, 50, 184, 433, 688, 1040, 1085, 1120, 1162, 1163, 1227, 1265
сверхъязык 819
«СВЕТЛИЦА» 864, 914, **956, 957**
светская повесть 787
СВОБОДНЫЙ СТИХ 25, 79, 118, 141, 175, 294, 354, 814, 879, **957,** 958, 1034, 1035, 1037, 1038, 1272, 1274. См. также *Верлибр*
свободомыслие 31, 65, 445
свое слово 610
свое-чужое 1072
Священная история 97, 142
СВЯЩЕННАЯ ПАРОДИЯ 135, 493, **958,** 987, 1010
священная поэма 505
сдвигология 278
«СЕВЕРНОЙ ЗВЕЗДЫ СОЮЗ» 958
СЕГИДИЛЬЯ 958
Сейченто 504, 506, 1020
СЕКВЕНЦИЯ 178, 430, 432, **958, 959,** 1099
секвенция новая см. новая секвенция
секвенция простая см. простая секвенция
СЕКСТИНА 959, 1059, 1213. См. также *Сестина, Шестистишие*
сексуальная революция 34, 663
сексуальность 350, 1135, 1136, 1242, 1243
секундный стиль 299
селис 1105
сельская новелла 457
семаи 1105
семанализ 211
семантика 175, 472, 474, 654, 695, 699, 704, 791, 1190, 1260
семантическая поэтика 22
семантический анализ 1067
семантичность 472
семетейчи 1108
семиология 415
семиотика 14, 211, 232, 260, 338, 388, 413, 632, 762, 816, 1070, 1079
семиотический процесс 232
семиотический тоталитаризм 815
«СЕНАКЛИ» 923, **959, 960**
сенатская речь 697

СЕНТЕНЦИЯ 35, 64, 74, 376, 421, 494, 755, **960,** 1010, 1047, 1231
СЕНТИМЕНТАЛИЗМ 233, 361, 382, 451, 500, 541, 558, 797, 800, 824, 861, 886, 916, 917, **960–964**
сентименталист 156, 918
сентименталистский 249
сентименталистский роман 98
сентименталистский эпистолярный роман 964
сентиментальная драма 961
сентиментальная комедия см. *Комедия сентиментальная*
сентиментальная повесть 813, 1265
сентиментальная поэзия 961
сентиментально-психологический роман 799
сентиментально-юмористический роман 964
сентиментальность 961
сентиментальный 46, 58, 69, 87, 98, 113, 140, 158, 216, 288, 310, 358, 362, 372, 382, 383, 457, 516, 522, 523, 603, 607, 628, 742, 752, 801, 858, 860, 861, 888, 892, 918, 937, 960, 1097, 1114, 1130
сентиментальный роман 812, 892, 961
септет 759. См. также *Полусонет*
«СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ» 139, 238, 282, 311, 452, 501, 705, 929, **964, 965**
СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК 76, 120, 176, 255, 435, 459, 512, 783, 857, 867, 910, **966–971,** 1006, 1184, 1254
СЕРЕНА 29, **971**
СЕРЕНАДА 971, 972
серийная техника 395
серкюште 1107
серьезная комедия 496
сестина 431, 959. См. также *Секстина*
сёсэцу 1265
си, термин японской поэтики 1272
си, термин корейской поэтики 404
СИБИРСКИЙ СОЮЗ ПИСАТЕЛЕЙ 972, 973
сигнала обновление см. обновление сигнала
сиджо 398, 401, 402
сидзэнсюги 1266
сила внушения 1045
СИЛЕЗСКАЯ ШКОЛА ПОЭТОВ 153, 157, **973**
силлабика 975, 1076
силлабическая рифма 879
силлабическая строфа 974
силлабический принцип 585
силлабический стих 42, 258, 366, 957, 1106, 1107
СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ 79, 291, 292, 540, 685, 847, 879, **974,** 975, 1035, 1037, 1075
силлабо-квантитативный тип стихосложения 398
силлабо-мелодическое стихосложение 1036
силлабо-метрическая строфа 40
силлабо-метрическое стихосложение 39, 540, 933
силлабо-тоника 42, 538, 1037–1039, 1058, 1076, 1170, 1263
силлабо-тоническая система 235, 398
силлабо-тонический стих 258, 366, 956, 1075
СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ 32, 79, 141, 160, 198, 200, 291, 536, 733, 734, 746, 828, 847, 879, **974, 975,** 1020, 1035–1037, 1039, 1093, 1111, 1159, 1170, 1181, 1263
СИЛЛЕПС 282, **975,** 1140, 1260. См. также *Зевгма*
силлогизм 70, 670
сильвы 437. См. также *Леса*
СИЛЬНОЕ МЕСТО И СЛАБОЕ МЕСТО 32, 40, 58, 198, 200, 235, 292, 537, 875, 956, 974, **975, 976,** 1034, 1036, 1111
сильный стиль 788
симбиоз 186, 193, 616, 627, 649, 675, 765, 1067
СИМВОЛ 27, 46, 59, 60, 115, 121, 182, 203, 274, 299, 407, 437, 482, 506, 531, 533, 557, 616, 627, 655, 672, 692, 695, 732, 849, 878, 946, 967, **976, 978,** 979, 983, 986, 1099, 1117, 1232, 1273
символ метафорический см. метафорический символ
символ-намек 1179
символизация 75
СИМВОЛИЗМ 20–22, 47, 54, 77, 94, 110, 128, 137, 193, 207–209, 216, 218, 219, 266, 294, 296–299, 302, 319, 320, 422, 436, 457, 498, 501, 504, 510, 533, 534, 545, 559, 566, 572, 575, 579, 588, 596, 605, 612, 617, 619, 637, 640, 642–646, 660, 682, 688, 692, 696, 820, 821, 828, 858, 859, 862, 868, 906, 928, 967, 969, 977, **978, 986,** 996, 1004, 1006, 1008, 1046, 1144, 1151, 1185, 1226, 1248, 1266
символизм идеалистический см. идеалистический символизм
символизм реалистический см. реалистический символизм
символика 81, 159, 179, 182, 186, 217, 282, 340, 407, 429, 479, 558, 579, 587, 595, 660, 800, 821, 898, 899, 973, 977, 1116, 1124, 1173, 1195, 1230, 1269
символика христианская см. христианская символика
символистская поэзия 982
символистский роман 301
символистский театр 982
символисты 9, 47, 207, 247, 301, 501, 550, 559, 588, 617, 642, 682, 821, 967, 979, 981, 984, 1006, 1054, 1124, 1125, 1189, 1204, 1223, 1249
символическая форма 468, 978, 1062
символический 12, 47, 75, 80, 81, 114, 119, 121, 148, 185, 209, 309, 336, 340, 429, 437, 448, 479, 501, 510, 533, 546, 584, 590, 603–605, 633, 642, 658, 670, 671, 694, 695, 701, 712, 820, 851, 852, 902, 976, 977, 986, 1046, 1086, 1121, 1123, 1136, 1173, 1177, 1195, 1230, 1231
символическое мышление 338
символология 978
СИМПЛОКА 33, 755, **987**
СИМПОСИОН 958, **987,** 1011
симулякр 395
симфоническая диалектика 759
симфоническая поэма 599
син 360
син-сосоль 406, 407
синаксарь 270, 822
сингык 408
синдзю-моно 1274
СИНЕКДОХА 42, 107, 536, **987,** 1099, 1140, 1235. См. также *Метонимия*
СИНЕРЕЗА 987. См. также *Стяжение*
СИНКОПА 302, 956, 975, **987**
СИНКРЕТИЗМ 134, 274, 300, 325, 407, 453, 560, 580, 597, **988,** 990, 1025, 1027
синкретический 352, 491, 882, 988, 1099, 1240
СИНОНИМ 361, 747, 863, **988**
синпхагык 408
синси 403
синтагма 310, 370, 399, 847
синтаксис 52, 154, 183, 278, 311, 389, 439, 473, 474, 522, 604, 698, 719, 730, 785, 786, 952, 968, 1032, 1034, 1035, 1041, 1100, 1114, 1159, 1232, 1259, 1260
синтаксический параллелизм 259, 878
синтез 32, 61, 76, 77, 133, 134, 143, 144, 146, 165, 190, 204, 213, 234, 246, 324, 424, 436, 441, 446, 474, 483, 491, 531, 560, 566, 572, 590, 638, 645, 646, 655, 658, 668, 706, 736, 764, 782, 796, 818, 832, 860, 862, 891, 895, 932, 947, 984, 1008, 1026, 1033, 1064, 1071, 1081, 1086, 1123, 1201, 1203, 1241
синтез искусств 980
синтетический 144, 285, 326, 408, 450, 453, 476, 509, 614, 810, 819, 883, 895, 898, 899, 970, 1033, 1201, 1234
синтетическое искусство 988
синхронический 151, 392, 792
синхрония 264, 1043, 1069
синэстезия 691, 1100
сирабэ 1268
СИРВЕНТА 116, 426, **988, 989,** 1101
сирвента сатирическая см. сатирическая сирвента
сисёсэцу 1266
система Станиславского 618
систематическая поэтика 786
ситуации теория 443
ситуационисты 443
ситуация сюжетная см. сюжетная ситуация
СИЦИЛИАНА 691, **989**
Сицилийская комедия 373
СИЦИЛИЙСКАЯ ШКОЛА 989
скадзон 1169. См. также *Холиямб*

СКАЗ 124, 225, 359, 518, 792, **989,** 1264.
сказание 45, 46, 59, 81, 125, 180, 225, 269, 272, 310, 344, 353, 361, 370, 400, 407, 434, 441, 509, 543, 545, 559, 581, 583, 589, 686, 726, 746, 753, 754, 783, 788, 810, 904, 919, 921, 934, 951, 998, 1019, 1048, 1077, 1107, 1108, 1120, 1129, 1161, 1192, 1236, 1242
сказания летописные см. летописные сказания
сказитель 105–107, 110, 608, 1107–1110, 1175
сказительство 106
СКАЗКА 73, 78, 89, 105, 108, 141, 154, 156, 160, 220, 224, 225, 252, 268, 269, 272, 274, 304, 387, 433, 459, 487, 488, 542, 543, 562, 565, 582, 625, 626, 633, 642, 752, 754, 795, 887, 895, 920, 921, 936, 949, 954, 982, **989–994,** 1004, 1040, 1119, 1121–1123, 1132, 1162, 1164, 1175, 1177, 1194, 1211, 1239, 1241, 1262, 1265
сказка абсурда 459
сказка авантюрная см. авантюрная сказка
сказка авторская см. авторская сказка
сказка анекдотическая см. анекдотическая сказка
сказка богатырская см. богатырская сказка
сказка бытовая см. бытовая сказка
сказка в стихах 435
сказка героическая см. героическая сказка
сказка демонологическая см. демонологическая сказка
сказка для детей 990
сказка докучная см. докучная сказка
сказка легендарная см. легендарная сказка
сказка лирическая см. лирическая сказка
сказка мифическая см. мифическая сказка
сказка научно-фантастическая см. научно-фантастическая сказка
сказка-новелла 459
сказка новеллистическая см. новеллистическая сказка
сказка о животных 459, 990
сказка-пародия 459
сказка-повесть 459
сказка-поэма 459
сказка-притча 459
сказка психологическая см. психологическая сказка
сказка-пьеса 459
сказка сатирическая см. сатирическая сказка
сказка солдатская см. солдатская сказка
сказка фантастическая см. фантастическая сказка
сказка философская см. философская сказка
сказка чудесная см. чудесная сказка
сказка юмористическая см. юмористическая сказка
сказовые формы 220
сказовый стиль 965
сказочник 459, 625, 993
сказочность 14, 192
сказочный хронотоп 920
сказочный цикл 459
сказочный эпос 582
СКАЛЬД 994, 1167
«СКАМАНДР» 348, 914, **994**
СКАНДИРОВАНИЕ 537, **995**
сквернословие 1209, 1210
«СКВОЗЬ» 995
скелы 921
скептицизм 134, 218, 485, 632, 767, 1093, 1229, 1250
«СКИТ», «Скит поэтов» 718, 864, 912, 914, **995,** 1057
«СКИФЫ» 138, 928, **995–997**
сколион 987
СКОМОРОХ 106, 180, 330, 625, 950, **997, 998,** 1194
скомороший стих 1037
скоморошина 625. См. также *Небылица*
СКОН (глимен) 263, **998**
скорбник 68
СКОРОГОВОРКА 224, **998**
«СКРИБЛЕРУСА КРУЖОК» 998
скрытый диалог 814
скрытый смысл 755, 931, 933
славословие 397
славянизмы 59
славянофилы 275–277, 776, 926, 999, 1000
СЛАВЯНОФИЛЬСТВО 275, **998–1000**
СЛЕЗНАЯ КОМЕДИЯ 541, 799, **1000,** 1085. См. также *Комедия слезная*
«слезный успех» 524
слов игра см. игра слов
слова на свободе 278
словами игра см. игра словами
слова-ноты 600
слова-острия 1190
СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ ЛИТЕРАТУРНЫЕ 85, **1000–1002**
словарь 19, 34, 82, 85, 86, 91, 131, 151, 217, 232, 271, 287, 313, 332, 363, 389, 420, 471, 475, 630, 678, 719, 904, 922, 937, 960, 1001, 1058, 1151, 1167, 1261
словарь-справочник 19
слова-символы 600
слова-симптомы 755
словес плетение см. «плетение словес»
словесная оркестровка 621
словесная форма 592
словесное выражение 877
словесность церковная см. церковная словесность
СЛОВО (как жанр или элемент заглавия) 35, 44, 45, 124, 254, 295, 583, 747, 753, 775, **1002,** 1005
слово 207, 278, 302, 310, 311, 324, 352, 388, 580, 584, 781, 790, 979
слово готовое см. готовое слово
слово двуголосое см. двуголосое слово
слово диалогическое см. диалогическое слово
слово-изголовье 1267
слово-метафора 294
слово объектное см. объектное слово
слово однонаправленное двуголосое см. однонаправленное двуголосое слово
слово отраженное чужое см. отраженное чужое слово
слово похвальное см. похвальное слово
слово прямое см. прямое слово
слово разнонаправленное двуголосое см. разнонаправленное двуголосое слово
слово самовитое см. самовитое слово
слово свое см. свое слово
слово чужое см. чужое слово
СЛОВОРАЗДЕЛ 41, 390, 536, 974, **1002,** 1181
словотворчество 22, 273, 625, 1055, 1158, 1261
СЛОГ 30, 32, 35, 39, 40, 41, 79, 107, 198, 200, 231, 235, 291, 292, 299, 353, 355, 356, 367, 370, 398, 399, 401–403, 486, 522, 530, 536–540, 584, 585, 587, 608, 685, 730, 733, 746, 843, 847, 876, 879, 903, 956, 958, 974, 975, **1002,** 1020, 1034–1036, 1039, 1045, 1058, 1075, 1093, 1096, 1098, 1103, 1108, 1109, 1169, 1170, 1229, 1263, 1265, 1266. См. также *Стихосложение*
слога приятности см. приятности слога
«слуховая филология» 599
случайность 312
слушатель 325
смежные рифмы 880
смертицизм 421
«смерть автора» 307
смерть романа 983
СМЕХ 28, 94, 109, 154, 189, 194, 339, 340, 384–386, 468, 481, 525, 527, 528, 731, 739, 811, 937–939, 941, 943–945, 949, 952, 954, 955, 958, 992, **1002–1004,** 1026, 1046, 1201, 1210, 1211, 1253, 1254, 1261
смех абсолютный см. абсолютный смех
смех амбивалентный см. амбивалентный смех
смех игровой и праздничный см. игровой и праздничный смех
смех карнавальный см. карнавальный смех
смех кроткий см. кроткий смех
смех масленичный см. масленичный смех
смех народно-праздничный см. народно-праздничный смех
смех обрядовый см. обрядовый смех
смех пасхальный см. пасхальный смех
смех праздничный см. праздничный смех
смех рождественский см. рождественский смех
смех сатирический см. сатирический смех
смех умерщвляющий см. умерщвляющий смех
смеха философия см. философия смеха
смеховая концепция мира 1003

стих сатурнийский см. сатурнийский стих
стих тонический см. тонический стих
стих тонический говорной см. тонический говорной стих
стих уставный см. уставный стих
стих фалекиев см. фалекиев стих
стих хвостатый см. хвостатый стих
стих холостой см. холостой стих
стих эолийский лирический см. эолийский лирический стих
стих эпический см. эпический стих
стиха натурализация см. натурализация стиха
стихи благочестивые см. благочестивые стихи
стихи дидактические см. дидактические стихи
стихи квадратные см. квадратные стихи
стихи на случай 337, 352, 430
стихи срамные см. «срамные» стихи
СТИХОВЕДЕНИЕ 341, 390, 476, 539, 786, 828, 876, 877, **1034, 1035,** 1042, 1058, 1069, 1072. См. также *Метрика*
стиховедческий анализ 1245
стиховые ряды 310
стиховые формы 167, 315
стихораздел 730, 1002
СТИХОСЛОЖЕНИЕ 25, 26, 28, 30, 32, 35, 39, 50, 51, 106, 107, 118, 141, 160, 235, 293, 349, 353, 354, 356, 397, 398, 411, 441, 521, 536, 537, 539, 540, 581, 584, 585, 587, 592, 608, 638, 730, 734, 745, 778, 814, 828, 843, 864, 876, 933, 967, 974, 975, 1002, 1020, **1035–1038,** 1041, 1045, 1052, 1058, 1074, 1075, 1093, 1096, 1098, 1102, 1103, 1115, 1144, 1169, 1170, 1181, 1225, 1229, 1263, 1268. См. также *Версификация*
стихосложение качественное см. качественное стихосложение
стихосложение квалитативное см. квалитативное стихосложение
стихосложение квантитативное см. квантитативное стихосложение
стихосложение китайское см. китайское стихосложение
стихосложение количественное см. количественное стихосложение
стихосложение мелодическое см. мелодическое стихосложение
стихосложение метрическое см. метрическое стихосложение
стихосложение тонико-метрическое см. тонико-метрическое стихосложение
стихосложение тоническое см. тоническое стихосложение
СТИХОТВОРЕНИЕ 26, 29, 61, 66, 67, 80, 92, 93, 98, 99, 102, 105, 113, 115, 120, 121, 145, 147, 157–159, 164, 168, 180, 187, 192, 194, 195, 200, 202, 203, 205, 210, 216, 231, 241, 250, 253, 254, 258, 260, 263, 278, 286, 287, 292–294, 296, 298, 299, 302, 319, 335, 337, 347, 351, 352, 354–356, 361, 362, 368, 388, 396–398, 400–403, 411, 412, 420, 422, 434–439, 442, 449–452, 461, 493, 496, 498, 500, 505, 513, 520, 522, 532, 538, 559, 573, 580, 586, 588, 594, 598, 599, 602, 629, 632, 667, 682, 686, 689, 690, 694, 701, 703, 720, 721, 723, 728, 733, 738–740, 742, 748, 755, 756, 772, 775, 781, 783, 799, 803, 804, 811, 842, 848, 870, 877, 883, 887, 892, 893, 903, 905, 916, 954, 958, 959, 971, 982, 989, 997, 998, 1008, 1015, 1017, 1027, 1029, **1038, 1039,** 1041, 1056–1059, 1061, 1091, 1093, 1096, 1097, 1101, 1102, 1104, 1106, 1110, 1112, 1124, 1126, 1128, 1152, 1169, 1179, 1185, 1190, 1192, 1204, 1206, 1208, 1209, 1221, 1228, 1231, 1235, 1245, 1249, 1251, 1258, 1260, 1262, 1263, 1267, 1270
СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ 92, 781, 811, 856, 877, **1039,** 1053, 1112
стихотворение вакхическое см. вакхическое стихотворение
стихотворение покаянное см. покаянное стихотворение
стихотворения фонетические см. фонетические стихотворения
стихотворная драма 641
стихотворная форма 779
стихотворная цепь 1271
стихотворные письма 157
стихотворный жанр 952
стихотворный роман 811
стишки садистские см. садистские стишки
стишной пролог 822
стоицизм 72
«Стойло Пегаса» 347
столбик 439
СТОПА 30, 32, 35, 40, 41, 51, 160, 198, 231, 313, 341, 399, 401, 402, 537, 539, 540, 746, 876, 877, 879, 974, 976, 1020, **1039,** 1058, 1096, 1115, 1181
стопораздел 41
страдания стиль 1273
СТРАНСТВУЮЩИЕ СЮЖЕТЫ 99, **1039.** См. также *Бродячие сюжеты*
страха раса 932
СТРАШИЛКА 224, **1039–1041**
СТРОКА 39, 61, 96, 104, 141, 311, 399, 419, 845, 958, **1041,** 1259. См. также *Стих*
строка-рефрен 1106
строки оборванные см. оборванные строки
СТРОФА 29, 37, 40, 61, 70, 126, 200, 210, 250, 310, 337, 347, 360, 369, 400, 401, 426, 597, 718, 738, 959, 989, 1008, 1027, 1039, **1041,** 1042, 1059, 1074, 1259
строфа алкеева см. алкеева строфа
строфа алкманова см. алкманова строфа
строфа архилохова см. архилохова строфа
строфа асклепиадова см. асклепиадова строфа
строфа лирическая см. лирическая строфа
строфа песенная см. песенная строфа
строфа сапфическая см. сапфическая строфа
строфа силлабическая см. силлабическая строфа
строфа силлабо-метрическая см. силлабо-метрическая строфа
СТРОФИКА 52, 79, 356, 539, 585, 588, 745, 786, 880, 1008, 1034, 1041, **1042,** 1059, 1225, 1272
строфическая песня 988
строфическая форма 1104, 1106
структура 18, 31, 51, 61, 75, 80, 102, 124, 125, 145, 172, 175, 184, 191, 212, 213, 245, 254, 257, 259, 264–266, 269, 273, 286, 287, 325, 340, 352, 366, 375, 378, 395, 402, 406, 433, 442, 453, 467, 472, 475–477, 480, 481, 522, 527, 548, 590, 592, 597–599, 608–610, 625, 633, 642, 652, 654–656, 672, 674, 682, 694, 702, 704, 713, 742, 753, 758, 768, 770, 782, 787, 790, 793, 795, 807, 809, 819, 829, 838, 849, 852, 872, 875, 882, 886, 941, 943, 970, 976–978, 986, 1007, 1026, 1032, 1035, 1042–1044, 1055, 1063, 1064, 1066, 1072, 1074, 1099, 1105, 1117, 1136–1138, 1203–1206, 1231, 1240, 1258, 1262, 1269
структура органическая см. органическая структура
структура ценностная см. ценностная структура
СТРУКТУРАЛИЗМ 172, 307, 476, 482, 565, 593, 608, 767, 768, 815, 832, **1042,** 1071, 1073, 1138, 1140, 1148
структуралистский 172
структуралисты 31, 232
структурная поэтика 610
структурно-семиотическая интерпретация 306
структурно-семиотический анализ 306, 792
структурный анализ 1044
студенческий кружок Добролюбова 927
«Студия поэтов» 1009
СТЫК 1045. См. также *Анадиплосис*
СТЯЖЕНИЕ (синереза) 987, **1045**
«субботы» Е.Ф.Богушевской 648
«субботы» И.И.Панаева 926
субъект эстетический см. эстетический субъект
субъективизм 92, 206, 525, 638, 701, 985, 1247
субъективная критика 75, 76
субъективная парадигма 75
субъективная эпопея 615, 813
субъектность 226
сугата 1268
суггестивная функция речи 931
СУГГЕСТИВНОСТЬ 292, 451, **1045, 1046**
сударь 581
судебные процессы пародийные 65
«СУДИЛИЩЕ ЛЮБВИ» 1046
«СУМЕРЕЧНИКИ» 1046
СУММА 1046, 1047
сун 352
суп, термин китайской поэтики 354
супрематическая поэзия 278
сургаал 581, 583
сургаалын шулэг 583
«Суриковский литературно-музыкальный кружок» 928
сущность жанровая см. жанровая сущность
схематика 673
схематический объект 670
схоластики 426, 996, 1046

СХОЛИЯ 171, 287, 330, 386, **1047**
сцена 305, 587, 1257
СЦЕНАРИЙ 249, 267, **1047, 1048**
сценарист 249
сценическая организация материала 655
сценические эпизоды 1257
сценичность 245, 305
сценки 116, 169, 377, 543, 675, 997, 1126, 1128, 1215, 1273
сценки фарсовые см. фарсовые сценки
сцены комические см. комические сцены
сцены трагические см. трагические сцены
«СЦИПИОНОВ КРУЖОК» 1047
считалка 223, 278
сын, термин корейской поэтики 399
сэдока 1266
сэнрю 1272
сэнэн-норэ 400
сэсэн 1108
сэцува 1265
СЮЖЕТ 11, 14, 28, 31, 32, 37, 44–46, 58, 74, 98–100, 106–108, 122, 125, 128–130, 153–155, 180–182, 184, 201, 214, 221, 222, 224, 231, 237, 246, 251, 256, 258, 266, 269, 274, 292, 297, 298, 300, 304, 313, 314, 325, 326, 328, 329, 333, 335, 353, 357, 359, 364, 373–376, 378, 379, 381, 383, 387, 391, 402, 407, 422, 426, 430, 431, 433, 434, 451, 456, 464, 475, 480, 483, 487, 490, 495, 507, 509, 523, 528, 531, 542, 543, 552, 553, 557, 570, 578, 581, 582, 587, 588, 594, 600, 622, 625, 628, 629, 634–636, 638, 694, 695, 704, 710, 713, 714, 724, 726, 729, 732, 739, 741, 749, 750, 752, 756, 773, 774, 785, 786, 788, 791, 795, 800, 801, 803, 822, 824, 825, 838, 840, 849, 850, 852, 856, 857, 863, 866, 881, 886, 889, 892, 911, 920, 921, 933, 951, 953–955, 958, 981, 989–994, 1007, 1019, 1032, 1039, 1040, **1048–1050**, 1060, 1068, 1069, 1075, 1080, 1082, 1084–1086, 1097, 1106, 1107, 1119–1123, 1128, 1130–1132, 1141, 1143, 1145, 1152, 1167, 1171–1173, 1180, 1198, 1200, 1203, 1214, 1215, 1232, 1233, 1239, 1243, 1253, 1262, 1272, 1273. См. также *Фабула*
сюжет авантюрный см. авантюрный сюжет
сюжет комедийный см. комедийный сюжет
сюжет сатирический см. сатирический сюжет
сюжет трагедийный см. трагедийный сюжет
сюжета анализ см. анализ сюжета
сюжетов самозарождения теория см. теория самозарождения сюжетов
сюжеты юмористические см. юмористические сюжеты
сюжетная градация 187
сюжетная линия 243, 422, 753
сюжетная роль 265
сюжетная ситуация 330
сюжетность 32
сюжетные формы 100
сюжетный 31, 32, 72, 99, 106, 122, 123, 125, 153, 175, 180, 216, 221, 247, 249, 259, 274, 311, 313, 315, 352, 358, 375, 378, 380, 382, 388, 393, 404–406, 409, 422, 433, 452, 495, 505, 528, 582, 587, 594, 619, 621, 664, 694, 707, 718, 739, 740, 743, 749, 750, 753, 783, 786, 804–806, 808, 840, 850, 852, 871, 875, 893, 942, 944, 989, 992, 1007, 1039, 1043, 1049, 1079, 1080, 1085, 1096, 1112, 1120, 1129, 1131, 1147, 1161, 1173, 1175–1177, 1179, 1200, 1203, 1240, 1257, 1265, 1273
сюрдадаизм 1055
СЮРРЕАЛИЗМ 12, 13, 24, 116, 196, 197, 267, 369, 441, 489, 490, 498, 568, 570, 632, 704, 773, 784, 906, 982, **1050–1056**, 1125, 1200, 1202
сюрреалистическая драматургия 1053
сюрреалистическая новелла 1053
сюрреалистический 446, 492, 632, 633, 907, 1050, 1052–1054, 1124
сюрреалисты 442, 443, 630, 1051, 1052–1054, 1201
сядзицусюги 1266
сяошо 352, 353, 406, 407
сярэбон 1265
сясэй 1271

Та 355
табу 33
Таверна Дюмениль 410
«ТАВЕРНА ПОЭТОВ» 914, 1017, **1057**
тавил 51
тавтологическая рифма 880
ТАВТОЛОГИЯ 107, 518, 748, 810, **1057**
тагшут 1102
тадагото-ута 1269
таджнис 1104
тайлбар 582
тайнозритель 124
тайнопись 896
такмаза 1108
такмак 1108
такпак 1108
такт 370, 540, 1039
ТАКТОВИК 604, 608, 779, 975, 1038, 1039, **1057, 1058,** 1059, 1075, 1076
тактометр 1058, 1059
ТАКТОМЕТРИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ СТИХА 1058, 1059
такшут 1102
талант 24, 44, 65, 67, 91, 116, 127, 134, 158, 165, 187, 208, 217, 233, 271, 311, 339, 366, 491, 578, 632, 648, 659, 683, 741, 796, 823, 865, 968, 973, 985, 994, 1224, 1253, 1254
талисман 430
тальгори 403
тамиздат 929
танга 401
ТАНКА 779, **1059,** 1059, 1266, 1267
таньцы 357
тарджибанд 1104, 1105
тардиййат 53
тарих 1104
таркиббанд 1104, 1105
тархани 1105
татоэ-ута 1267, 1268
тахпах 1108, 1109
ташбих 52
ташлама 1106
ТВЁРДЫЕ ФОРМЫ 69, 337, 759, 807, 902, 959, 1008, 1034, 1041, 1042, **1059,** 1098, 1104
«творизм» 411, 412
ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ 1059–1061
творческое понимание 97
ТВОРЧЕСТВО 10, 11, 14, 16, 18, 21, 24, 29, 43, 47, 50, 54, 55, 58, 61, 65, 68, 70, 73, 74, 76, 78, 79, 81, 87–90, 92, 95, 96, 101–107, 109, 111–116, 120, 125, 130, 134, 136–138, 140, 142, 145, 148, 149, 151, 153, 155, 156, 159, 160–162, 166, 167, 174, 176–179, 184, 187, 189, 190, 193, 194, 198, 200, 203, 204, 206–209, 218, 223, 227, 235, 236, 238, 275, 276, 278, 280, 290, 295, 297–300, 303, 306–309, 316, 318, 320, 321, 323, 325, 327, 331, 333–336, 338, 341, 342, 344, 348, 349, 358, 363, 364, 366, 367, 371, 373, 374, 377, 378, 380, 382, 386, 388, 392, 394–396, 400, 401, 404, 405, 407, 410–412, 415, 422, 423, 426, 436, 438, 445, 446, 448, 450, 452, 453, 455, 458, 459, 463, 466–469, 471, 475, 479, 481, 484, 485, 489–491, 493, 495, 497, 504, 507, 510–512, 514, 516, 518, 519, 531, 532, 534, 536, 540, 542, 543, 546, 548, 553, 555, 557, 558, 560, 562–564, 566–572, 575–581, 584, 585, 589–592, 596, 603, 605–607, 612, 614–620, 622–624, 626, 627, 633, 636–639, 641–646, 650, 651, 658–664, 666, 669, 673, 674, 676, 677, 682, 684, 688, 692, 695–697, 701, 703, 705, 708, 711, 712, 715, 725, 727, 728, 730, 731, 737, 740, 743–745, 751, 754, 756–763, 766, 771, 773, 774, 778, 780, 783–785, 787, 790, 792, 796, 799, 800, 804, 807, 812, 815, 817, 819, 820–822, 825, 828, 832–836, 850, 853, 855, 860, 861, 865, 868, 870, 886, 891, 896, 898, 909, 911, 913, 923, 932, 935, 937, 939, 941, 945, 947, 948, 949, 951–954, 963–967, 969–971, 973, 977–981, 983–985, 987–989, 996, 999, 1011, 1013, 1025, 1029, 1033, 1039, 1045, 1050, 1052–1055, 1057, 1058, **1061–1063,** 1068–1070, 1072, 1079, 1084, 1089, 1091, 1096, 1101, 1110, 1113, 1115, 1116, 1119, 1120, 1123–1125, 1127, 1132, 1135, 1138, 1140, 1142, 1143, 1145, 1146, 1148–1151, 1154, 1155, 1157, 1158, 1161, 1162, 1166, 1167, 1169, 1178–1180, 1185, 1189, 1190, 1194, 1199, 1201, 1204, 1205, 1206, 1208, 1211, 1212, 1216–1218, 1221, 1222, 1224, 1226, 1228, 1229, 1231, 1232, 1235–1237, 1240, 1245, 1246, 1249–1252, 1254, 1255, 1257, 1272
театр 10, 62, 65, 72, 104, 105, 109, 135, 163, 201, 229, 231, 242, 246, 248, 249, 267, 304, 313, 317, 342, 378, 383, 510, 522, 530, 541, 544, 605, 611, 617, 618, 624, 641, 646, 675, 819, 878, 888, 900, 909, 955, 982, 1057, 1082, 1116, 1215, 1273
ТЕАТР АБСУРДА см. 10, 13, 246, 568, 571, 1056, 1057, **1063**, 1087. См. также *Абсурдизм*
театр барокко 1095

«театр башенный» см. «башенный театр»
театр Бунракудза 1274
театр в театре 72
театр жестокости см. жестокости театр
театр идей 646
театр кабуки 888, 1273, 1274
театр марионеток 1273, 1274
театр народный см. народный театр
театр насмешки 10
театр нигилистический см. нигилистический театр
театр Но 1272
театр парадокса 10
театр символистский см. символистский театр
театр средневековый см. средневековый театр
театр эпический см. эпический театр
театр ярмарочный см. ярмарочный театр
Театральная труппа Сухопутного шляхетского кадетского корпуса 513
театральность 137, 148, 244, 277, 710, 923, 1152, 1206
тезаурус 19, 227, 797, 1001
ТЕЗИС 292, 976, 1008, **1063.** См. также *Арсис и тезис*
тёка 1266
текерлеме 1107
ТЕКСТ 13, 14, 17–20, 30–32, 44–46, 63, 74–76, 81, 89, 110, 111, 118, 122, 129, 139, 141, 143, 161, 170, 172–174, 183, 196, 204, 210–214, 223, 225–229, 232, 233, 243, 245–247, 254–256, 258, 260, 267, 278, 286, 287, 291, 300, 305–310, 319, 337, 355, 357–360, 375, 376, 384, 386–389, 392, 394–396, 407, 408, 413, 414, 419, 426, 436–442, 445, 449, 452, 476, 477, 482, 483, 510–512, 522, 533, 538, 539, 545, 547, 548, 553–556, 586, 595, 597–600, 603, 608–610, 652, 655–657, 663, 664, 684, 694, 695, 700–702, 712, 713, 717, 718, 736, 739, 740, 747, 751, 752, 755, 757, 764, 766, 768–771, 781, 785, 786, 790, 792, 793, 802, 807, 812, 818, 819, 823, 828, 829, 837–839, 842, 845, 848–853, 855, 856, 865, 866, 870, 872–876, 881, 883, 884, 888, 894, 898, 907, 938, 952, 958, 993, 1007, 1019, 1020, 1028–1030, 1032, 1034–1036, 1041, 1043, 1044, 1047, 1049, 1059, 1060, **1063, 1064,** 1070, 1072, 1075, 1078, 1079, 1081, 1092, 1099, 1102, 1109, 1111, 1117, 1119, 1122, 1135, 1136, 1139, 1144, 1153, 1159, 1161, 1170, 1173, 1180, 1182, 1190, 1191, 1194, 1198, 1199, 1205, 1214, 1219, 1226, 1231, 1240, 1241, 1257, 1258, 1260–1262, 1266, 1270, 1272–1274
текст канонический см. канонический текст
текст сакральный см. сакральные тексты
текст социальный см. социальный текст
текста продуктивность см. продуктивность текста
ТЕКСТОЛОГИЯ 17, 18, 63, 110, 141, 291, 305, 337, 392, 554, 711, 828, 866, 1060, 1063, **1064–1066,** 1069. См. также *Канонический текст*
текстуальная продуктивность 768
текстуально-аналитическая критика 655
текстуально-аналитический метод 653
текстуальность 308
ТЕКСТУРА 1066
текучесть 299, 302, 505, 599, 899
телеогенетический метод 1060
телероман 892
телесность 558, 615, 618, 619, 1154, 1243
телесный низ 1003
телестих 22
Телешовские среды 1024. См. также *Среда*
тело родовое см. родовое тело
«ТЕЛЬ КЕЛЬ» 1066–1068
ТЕМА 34, 44, 54, 58, 62, 69, 77, 83, 86, 92, 102, 104, 109, 118, 123, 125, 129, 130, 151, 152, 158, 178, 184, 187, 188, 198, 207, 209, 215, 240, 241, 248, 250, 253, 258, 261, 272, 275, 282, 284, 289, 293–296, 298, 314, 335, 338, 352, 355, 373, 375, 399, 401, 409, 417, 421, 427, 430, 434, 437, 446, 448, 449, 456, 460, 465, 485, 495, 503, 506, 518, 520, 543, 550, 551, 558, 562, 564, 583, 589, 590, 595, 598, 618, 625, 658–660, 663, 666, 667, 678, 680, 681, 685, 687, 697, 701, 708, 720, 721, 726, 743, 744, 748, 782, 787, 792–794, 800, 802, 804, 818, 821, 827, 841, 845–847, 852, 868, 874, 893, 896, 899, 900, 933, 968, 971, 972, 980, 981, 987, 988, 991, 993, 1007, 1019, 1024, 1047, 1048, 1052, 1059, 1066, **1068,** 1074, 1075, 1078–1080, 1082, 1103, 1106, 1107, 1109, 1113, 1141, 1143, 1145, 1156, 1178, 1190, 1194, 1195, 1198, 1206, 1212, 1215, 1220, 1226, 1233, 1235, 1236, 1246, 1262, 1265, 1271, 1272, 1274
тематика 31, 42, 53, 58, 69, 73, 94, 101, 102, 109, 130, 136, 167–169, 171, 178, 201, 238, 242, 365, 384, 401, 405, 406, 426, 437, 446, 493, 500, 513, 518, 531, 535, 542, 558, 574, 607, 620, 624, 643, 648, 679, 721, 727, 746, 752, 783, 785, 786, 803, 847, 856, 859, 861, 922, 945, 992, 1034, 1041, 1059, 1096, 1104, 1127, 1199, 1221, 1228, 1265, 1267, 1268, 1271, 1273, 1274
тембр 209, 210, 442
«темные века» 430
«темный» стиль 1101
тенденциозность 16, 112, 368, 605, 723, 949
тенденциозный реализм 860
тенденциозный роман 112
ТЕНСОНА 285, 431, **1068,** 1101
теологическая техника аллегории 597
теология 171, 211, 350, 531, 652, 690, 718, 1047, 1092, 1129
теоретизм 700, 815
теоретическая поэтика 786
теория бесконфликтности 1012
теория бродячих сюжетов 542
теория драматическая см. драматическая теория
теория драмы 373, 619, 986, 1083, 1273
теория заимствования 543
теория комического 1003
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ 210, 258, 266, 393, 413, 424, 475, 565, 751, 785, 792, 986, **1069–1073**
теория отражения 545
теория пережитков 562
теория подражания 534, 535
теория поэтических фигур 1103
теория речевых актов 1043
теория рифмы 1103
теория самозарождения сюжетов 100
«теория среды» 424
теория «трех штилей» 1096
теория «чистого творизма» 412
«теория юморов» 383
теософия 556, 688, 967, 981
теософский 894
ТЕРМИНОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ 1073, 1074
тернарная рифма 880
ТЕРЦЕТ 759, 1008, **1074,** 1094. См. также *Трехстишие*
ТЕРЦИНЫ 745, 1041, 1059, **1074**
тетрада 16, 49, 171, 463, 738, 906, 907, 909, 1125, 1199
«Тетрактис» 574
ТЕТРАЛОГИЯ 219, 220, 892, **1074,** 1156
ТЕТРАМЕТР 374, 974, **1074,** 1081, 1170
тетраметр хорейческий см. хореический тетраметр
теургический 54, 557, 858, 978, 983, 1006
технэ 1061
ТЕЧЕНИЕ 21, 24, 42, 72, 73, 90, 152, 154, 193, 207, 218, 219, 247, 275, 277, 293, 294, 309, 332, 348, 392, 414, 419, 425, 441, 443, 464, 465, 470, 480, 482, 495, 499, 501, 564, 566, 594, 605, 606, 663, 669, 693, 721, 744, 774, 785, 790, 853, 859, 916, 951, 960, 962, 967, 969, 970, 999, 1029, 1033, 1050, 1068, **1074,** 1113, 1114, 1115, 1125, 1134, 1135, 1157, 1214, 1256. См. также *Направление, течение, школа*
течения встречные см. встречные течения
ТИП 61, 176, 222, 456, 672, 888, **1074,** 1141, 1165
тип исторический см. исторические типы
типизация 107, 121, 497, 534, 613, 861, 1141, 1266
«Типографическая компания» 924
типология 35, 115, 220, 257, 266, 325, 412, 428, 485, 497, 503, 536, 609, 676, 783, 853, 863, 892, 920, 986, 1032, 1038, 1064, 1142
титанизм 132
товч 581
ТОГАТА 376, 713, **1075**
тогсголийн шулэг 583
толгау 1108
толкование 17, 19, 25, 61, 80, 122, 124, 153, 170, 180, 182, 210, 211, 279, 305, 306, 308, 360, 386, 402, 423, 429, 433, 515, 529, 545, 563, 589, 614, 617, 637, 652, 669, 673, 699, 700, 712, 730, 731, 770, 771, 811, 817, 832, 872, 976, 988, 1005, 1006, 1025, 1045, 1047, 1059, 1120, 1146, 1180, 1216, 1221, 1230, 1231, 1248, 1250, 1252, 1258
толкование аллегорическое см. аллегорическое толкование
толковая палея 712
толь 581

томизм 345
тон 310, 353, 398, 437, 614, 1268
тональность 254, 310, 353, 359, 531, 772, 1033, 1071, 1087, 1270
тоника 598, 975
тонико-метрическое стихосложение 39
тоническая система 168, 235
тонический говорной стих 1037
тонический принцип 585
тонический стих 258, 956
ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ 25, 106, 107, 291, 486, 847, 879, 974, 1035–1037, 1039, 1057, **1075, 1076,** 1111
тоничность 51
топика 467, 468, 681, 743, 786, 1252
топика композиционная см. композиционная топика
топика эволюционирующая 468
топографизм 528
топографическая поэма 169
топография 611, 1177
топонимическое предание 794
ТОПОС (общее место) 101, 192, 217, 269, 330, 505, 506, 681, 726, 728, **1076,** 1173, 1222, 1252. См. также *Общие места*
торжественная ода 685
торжественная речь 698
ТОРЖЕСТВЕННИК 1077
торжественник минейный см. минейный торжественник
торжественник триодный см. триодный торжественник
торжественно-праздничный стиль 1273
тоталитаризм 11, 13, 562, 815, 816, 1005, 1012, 1013, 1024, 1077, 1078, 1130, 1213, 1220
тоталитаризм семиотический см. семиотический тоталитаризм
ТОТАЛИТАРНАЯ ЛИТЕРАТУРА 1077, 1078
тотем 562, 921, 991
тотемизм 921
тотограмма 1114
ТОЧКА ЗРЕНИЯ 301, 387, 609, 618, 655, 695, 787, 979, 1003, **1078, 1079,** 1173, 1178
точная рифма 879
травестийная поэма 1080
травестийны 376, 572
ТРАВЕСТИЯ 102, 103, 314, 315, 570, 701, 721, 739, 937, 940, 941, 944, **1079–1081,** 1199
«травма рождения» 831
трагедийный жанр 246, 359
трагедийный сюжет 741
ТРАГЕДИЯ 23, 26, 33, 36, 37, 41, 43, 46, 47, 62, 98, 104, 113, 114, 120, 122, 135, 145, 154, 185, 201, 215, 231, 243–248, 261, 264, 265, 312, 317, 322, 341, 342, 346, 364, 365, 370–376, 378, 385, 387, 423, 436, 444, 445, 481, 495, 496, 500, 521, 523, 525–527, 530, 540, 541, 558, 559, 578, 585, 586, 598, 635, 638, 645, 660, 661, 703, 731, 736, 741, 748, 758, 778, 782, 787, 788, 799, 801, 802, 810, 812, 819, 820, 824, 828, 831, 833, 845, 868, 888, 897, 900, 904, 905, 932, 944, 953, 955, 967, 980, 983, 985, 997, 1048, 1055, 1074, 1075, **1081–1083,** 1089, 1091, 1094, 1113, 1129–1131, 1146, 1165, 1189, 1203, 1210, 1219, 1229, 1263, 1273, 1274
трагедия историческая см. историческая трагедия
трагедия классицистическая см. классицистическая трагедия
трагедия классическая см. классическая трагедия
ТРАГЕДИЯ МЕСТИ (кровавая трагедия) **1083**
трагедия мещанская см. мещанская трагедия
трагедия-претекста 1075
ТРАГЕДИЯ РОКА 558, 900, **1084, 1085**
трагедокомедия 1086
трагизм 69, 186, 247, 300, 691, 888, 911, 973, 1185
ТРАГИКОМЕДИЯ 73, 246, 261, 372, 373, 376, 381, 496, 589, 812, 851, **1085–1087**
трагикомическая пастораль 1086
трагифарс 10, 246, 373
трагическая дистанция 322
трагические сцены 875
трагический герой 1082, 1087, 1088
ТРАГИЧЕСКОЕ 31, 61, 134, 246, 339, 365, 385, 393, 468, 731, 809, 1081, **1087–1089,** 1215, 1254
трагической вины концепция 1087
традиционализм 168, 303, 325, 776, 1051, 1089
традиционализм дорефлективный см. дорефлективный традиционализм
традиционализм мифологический см. мифологический традиционализм
традиционализм рефлективный см. рефлективный традиционализм
традиционализм фольклорный см. фольклорный традиционализм
традиционализм христианский см. христианский традиционализм
традиционалистская поэтика 290
традиционалистский 54, 132, 193, 325, 814, 1235
традиционалистско-нормативная стадия 469
традиционалистское сознание 1026
традиционалисты 168, 758
традиционные жанры 812
ТРАДИЦИЯ 11, 17, 26, 27, 42, 45, 50, 51, 70, 72, 73, 74, 81, 89, 91, 97, 101, 105, 106, 109, 118, 123, 129, 140, 146, 167, 168, 171, 172, 179, 184, 186, 188, 190, 191, 193, 204, 210, 213, 214, 216, 223, 225, 241, 246, 247, 250, 254, 266, 268, 269, 278–280, 292, 295, 307, 314, 326, 327, 330, 332, 336, 345, 346, 352, 359, 362, 371, 379, 382, 383, 397, 399–401, 404, 408, 418, 429, 430, 433, 434, 438, 445, 446, 459, 465, 477, 485, 492, 493, 496, 498, 499, 506, 509, 511, 518, 520, 532, 541, 546, 548, 549, 552, 553, 561, 564, 568, 570, 571, 580, 582–585, 606, 609, 611, 613, 623, 624, 631, 636–638, 640, 642–644, 660, 662, 665, 666, 670, 671, 678, 683, 684, 691, 692, 698, 704, 715, 716, 719, 726, 730, 734, 737, 742, 743, 747, 749, 763, 765–767, 769, 788, 794, 795, 804, 806, 809, 816, 822, 824, 826, 836, 839, 851, 855, 861, 862, 870, 879, 880, 882, 886, 887, 890, 893, 895, 899, 902, 910, 911, 920–922, 926, 929, 931, 933, 936, 943, 951, 952, 954, 955, 965, 978, 985, 989, 992, 999, 1023, 1025–1027, 1032, 1041, 1053, 1059, 1071, 1073, 1076, 1077, 1081–1084, **1089, 1090,** 1095, 1099, 1106–1108, 1112, 1123, 1125, 1127, 1141, 1149, 1162, 1191, 1201, 1208, 1214, 1221, 1226, 1228, 1233, 1244, 1245, 1246, 1249, 1252, 1259, 1269–1271, 1273, 1274
«ТРАДИЦИЯ БЛАГОПРИСТОЙНОСТИ» 97, 118, 498, **1091, 1092.** См. также *Брамины*
традиция готическая см. готическая традиция
традиция карнавальная см. карнавальная традиция
традиция классическая см. классическая традиция
традиция книжная см. книжная традиция
традиция куртуазная см. куртуазная традиция
традиция латинская см. латинская традиция
традиция пасторальная см. пасторальная традиция
традиция письменная см. письменная традиция
традиция православная см. православная традиция
традиция рационалистическая см. рационалистическая традиция
традиция смеховая см. смеховая традиция
традиция устная см. устная традиция
традиция эпическая см. эпическая традиция
трактарианское движение 689
трактарианство 690
трактат 33, 51, 52, 57, 93, 115, 126, 133, 135, 136, 142, 143, 149, 162, 171, 176, 183, 207, 215, 230, 262, 280, 281, 284, 304, 346, 353, 360, 364, 365, 370, 385, 390, 396, 404, 424, 468, 477, 496, 497, 499, 503, 509, 518, 544, 551, 558, 569, 579, 582, 584, 596, 612, 621, 690, 706, 720, 731, 748, 749, 762, 789, 799, 824, 845, 886, 897, 898, 917, 930, 932, 982, 1021, 1046, 1048, 1069, 1094, 1095, 1099, 1105, 1107, 1111, 1122, 1131, 1167, 1214, 1220, 1232, 1268, 1273
трактат богословский см. богословский трактат
трактаты эстетические см. эстетические трактаты
ТРАНСКРИПЦИЯ 1064, **1092**
транспонировка 338
ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЗМ 1092, 1093
трансценденталисты 1092
трансцендентальная буффонада 316
трансцендентальная поэзия 895
трансцендентальное означаемое 769, 770
трансцендентальный опыт 695
третье сословие 714, 826, 961
«трех штилей» теория см. теория «трех штилей»
ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ 32, 200, 975, **1093, 1094,** 1096
ТРЕХСТИШИЕ 1094, 1266, 1271. См. также *Терцет*
трехчастность 597
Треченто 134, 279
«ТРИ ЕДИНСТВА» 58, 104, 243, 364, 496, 544, 852, **1094, 1095,** 1116
«ТРИ СТИЛЯ» 1095, 1096
ТРИБРАХИЙ 1093, **1096**
тривиальный бидермайер 88

тривиальный роман 457
Тридентского собора искусство см. искусство Тридентского собора
трикстер 268
ТРИЛИСТНИК 348, **1096, 1097**
ТРИЛЛЕР 15, 186, 516, **1097**
ТРИЛОГИЯ 16, 113, 122, 130, 148, 149, 186, 323, 516, 524, 550, 559, 590, 619, 622, 646, 828, 847, 892, 955, **1097, 1098,** 1124, 1162, 1163, 1220, 1238
ТРИМЕТР 125, 231, 374, 685, 974, **1098**, 1263
триметр ямбический см. ямбический триметр
ТРИНАДЦАТИСЛОЖНИК 847, **1098**
триодный торжественник 1077
Триодь постная 1028
Триодь цветная 1028
ТРИОЛЕТ 702, 807, 1059, 1096, **1098**
триптих 819, 1097
тритагонист 828
трогательное 346, 522, 523, 729, 886, 961, 1251
тройные рифмы 880
ТРОП 1099
ТРОПАРЬ 484, **1099.** См. также *Литургическая поэзия*
ТРОПЫ 39, 42, 50, 62, 154, 183, 298, 360, 451, 483, 533, 536, 584, 732, 741, 786, 788, 932, 973, 1022, **1099, 1100,** 1140, 1232, 1235
трохаический тетраметр 41
ТРОХЕЙ 41, **1100,** 1170. См. также *Хорей*
ТРУБАДУР 29, 101, 109, 119, 120, 271, 285, 426–428, 431, 525, 549, 597, 666, 728, 742, 959, 971, 988, 989, 1046, **1100, 1101**, 1209, 1245
трубадуров тулузская школа см. тулузская школа трубадуров
ТРУВЕР 81, 271, 426, 428, 432, 517, 525, 549, 597, 728, 843, 1068, **1101,** 1209, 1245
тулузская школа трубадуров 118
«ТУННЕЛЬ ЧЕРЕЗ ШПРЕЕ» (Берлинский Кружок) 79, **1101**
турниры 285
турниры речей 228
туртлик 1107
тууж 581, 582
тууль 582
туух 581
туюг 1104, 1105
тхаллори 408
«Тыквенная хижина» 352. См. также *«Кёнигсбергский кружок поэтов»*
тэи 1268
тюрки 1105
ТЮРКСКАЯ ПОЭТИКА 1102–1110

Уваровская премия см. Российские литературные премии
уг 583
«Уголок поэтов, артистов и художников» 367
ударатву 931
ударение 25, 26, 35, 292, 310, 356, 370, 398, 399, 537, 685, 828, 843, 879, 956, 974, 976, 987, 1020, 1036, 1037, 1057, 1058, 1074, 1075, 1093, 1098, 1111, 1266
УДАРНИК 1058, **1111.** См. также *Акцентный стих*
УДАРНЫЙ СЛОГ 1111
удивления раса 932
удовольствие 75, 95, 102, 127, 143, 157, 281, 371, 377, 385, 670, 731, 830, 839, 932, 1203, 1253
УЕДИНЕННОЕ (Опавшие листья) **1111,** 1199
ужасное 503
УЗНАВАНИЕ 380, 387, 595, 704, 788, 870, **1112, 1113**
укиё-дзоси 1265
УКРАИНСКАЯ ШКОЛА 1113
«украшающий» эпитет 1235
украшение 142, 930
«украшенный» стиль 1101
уламма 1105
улгэр 582
УЛИПО 197, **1113, 1114**
УЛЬТРАИЗМ 411, **1114, 1115,** 1157
ультрареализм 860
ультрахроматический звукоряд 1225
умеренные авангардисты 146
умерщвляющий смех 951
умиротворенности раса 932
умиротворяющая завершенность 342
умное делание 556
УМОЛЧАНИЕ 229, 387, **1115**
УНАНИМИЗМ 9, 498, 616, **1115**
унанимисты 9, 923
универсализм 528, 530, 542, 767
универсальная гармония 596
универсальная поэзия 895
универсальность 150, 791
универсальный метод 170, 1072
универсальный язык 898
«Университет 41°» 1008. См. также *«41°»*
«университетские поэты» 1167
«УНИВЕРСИТЕТСКИЕ УМЫ» 855, **1115**
упама 930
уплотнение смысла 391
урбанизм 92, 443, 613
УСЕЧЕНИЕ 1115
УСЛОВНОСТЬ 125, 127, 156, 174, 190, 206, 219, 226, 228, 244, 245, 248, 277, 339, 358, 520, 534, 545, 567, 570, 613, 664, 710, 737, 766, 828, 835, 857, 879, 936, 940, 944, 946, 978, 982, 985, 1032, 1095, **1116, 1117,** 1119, 1173, 1175, 1240, 1269
уставный стих 355, 356
устная поэзия 180
устная традиция 135
уступ 250
ута 1266, 1272
ута-макура 1266, 1267
ута-моногатари 1264
утешительная речь 716
утилитаризм 112, 318, 632, 999, 1000, 1204
утопизм 412, 529, 815
утописты 38, 529, 825, 909, 919
утопический 9, 38, 156, 262, 282, 309, 406, 407, 412, 433, 434, 529, 573, 577, 588, 615, 795, 816, 841, 925, 940, 944, 954, 978, 985, 989, 997, 1092, 1117, 1118, 1122, 1123, 1149
утопичность 133, 827
УТОПИЯ 27, 38, 39, 78, 251, 375, 396, 412, 518, 546, 658, 728, 817, 839, 881, 944, 954, 1000, **1117, 1118,** 1119, 1130, 1153, 1156, 1159
утроение 106, 107
ухи 408
ученая комедия см. *Комедия ученая*
ученая поэзия 225
учено-гуманистическая драма 1081
ученый классицизм 745
учительное наставление 822
ФАБЛИО (фабльо) 34, 135, 154, 225, 268, 432, 433, 544, 946, 992, 1026, **1119,** 1210, 1211, 1254
ФАБУЛА 366, 374, 375, 384, 387, 454, 456, 664, 714, 866, 1048–1050, 1052, **1119,** 1145, 1203, 1262, 1265, 1273. См. также *Сюжет*
фабулат 108
фабульные линии 804
фабульный 311–313
факт литературный 300
фактографический 90
фактография 15, 117, 194, 235, 328, 497, 525, 548, 607, 613, 663, 708
фалекиев стих 486
фаллическая песня 1210
фаллологоцентризм 1133
фантазирование 153
фантазия 44, 49, 57, 60, 75, 142–144, 153, 154, 156, 163, 166, 316, 365, 497, 543, 545, 578, 599, 630, 632, 642, 657, 688, 706, 720, 727, 788, 859, 981, 982, 1062, 1122–1125, 1155, 1178, 1179
фантасмагоричность 793
ФАНТАСТИКА 15, 27, 32, 79, 105, 154, 156, 186, 189, 192, 313, 340, 357, 433, 491, 492, 528, 530, 555, 558, 559, 578, 622–625, 628, 636, 641, 658, 794, 805, 806, 839, 897, 920, 921, 949, 954, 1010, 1053, 1117, **1119–1124,** 1133, 1161, 1164, 1236
фантастика политическая см. политическая фантастика
фантастика прогностическая см. прогностическая фантастика
фантастика сатирическая см. сатирическая фантастика
фантастика социально-философская см. социально-философская фантастика

фантастика христианская см. христианская фантастика
фантастика юмористическая см. юмористическая фантастика
фантастическая повесть 887
фантастическая робинзонада 881
фантастическая сказка 752, 991
фантастический 14, 19, 38, 78, 80, 108, 143, 156, 184, 185, 188, 189, 246, 338, 358, 375, 384, 407, 426, 432, 433, 445, 492, 526, 529, 542, 544, 600, 621–625, 630, 729, 752, 757, 796, 857, 859, 883, 894, 949, 990, 1040, 1052, 1054, 1097, 1107, 1117–1124, 1161–1163, 1173, 1265
«Фантастический кабачок» 1009
фантастический рассказ 857
фантастический роман 892
фантастическое пространство 840
фантастическое путешествие 944
фантастичность 155
ФАНТЭЗИСТСКАЯ ШКОЛА 1124–1127
фантэзисты 1125, 1126
фард 1103
ФАРС 36, 64, 65, 69, 78, 97, 105, 135, 246, 247, 305, 322, 370, 371, 377, 381, 385, 483, 493, 552, 780, 936, 1010, 1119, **1127, 1128**
фарсовые сценки 953
ФАСТНАХТШПИЛЬ 251, 493, 494, 804, 955, **1128**
ФАТРАЗИ 369, 631, **1128**
ФАУСТИАНА 1128–1131
фаустовский человек 207
фахр 53
ФАЦЕЦИЯ 34, 322, 600, 951, 992, **1131, 1132,** 1254
фашизм 191, 344, 423, 499, 521, 562, 645, 772, 1157, 1222
Федерация объединений советских писателей см. ФОСП
феерия 641
ФЕЛЬЕТОН 444, 631, 707, 739, 740, 837, 892, 953, 954, **1132, 1133,** 1209
фельетонизм 529
фельетонист 1101, 1248
фельетонистика 1132
фельетонная критика 414
феминизм 1134–1137
ФЕМИНИСТСКАЯ КРИТИКА 161, 211, 213, **1133–1137**
феминистский 161, 211, 213, 802, 1133, 1135, 1136, 1197
феноменологическая методология 75
феноменологическая философия 872
феноменологический голос 770
феноменологического анализ 1138
феноменологическое литературоведение 75
феноменологическое описание 775
ФЕНОМЕНОЛОГИЯ 75, 144, **1137–1139**
фенотекст 1067
ферекратей 39, 804
фесмофории 938
фесценнинская песня 1210
фесценнины 939
фетишизм 613, 991, 1040
фигуративность языка 212
ФИГУРНЫЕ СТИХИ 438, 930, 1104, **1139, 1140**
ФИГУРЫ 22, 52, 80, 161, 179, 229, 740, 747, 755, 756, 788, 877, 878, 960, 975, 994, 1008, 1034, 1115, **1140,** 1230, 1260
фигуры мысли 1140
фигуры переосмысления 1140
фигуры поэтические см. поэтическая фигура
фигуры речи 1099
фигуры риторические см. риторическая фигура
фигуры слова 1140
фигуры стилистические см. стилистическая фигура
«ФИЗИОЛОГ» 80, **1141.** См. также *Бестиарий*
физиологизм 613
ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ ОЧЕРК 611, 620, 708, **1141, 1142**
физиология, как жанр 708, 1141
фиктивная речь 326
ФИЛИД 70, 921, **1142**
филистерская повесть 457
филологический метод 1072
филология 25, 54, 133, 278, 413, 476, 593, 639, 714, 903, 1022, 1063, 1148, 1230, 1252
филология слуховая см. слуховая филология
философ 46, 95, 120, 145, 171, 214, 230, 256, 277, 316, 320, 341, 375, 477, 525, 528, 529, 554, 579, 580, 582, 660, 662, 701, 730, 825, 842, 845, 868, 905, 909, 913, 917, 959, 961, 962, 1000, 1023, 1047, 1076, 1090, 1092, 1129, 1138, 1153, 1155, 1166, 1214
философия 10, 25, 49, 133, 137, 138, 141–143, 171, 232, 238, 275, 276, 317, 321, 326, 341, 364, 375, 393, 395, 431, 476, 477, 479, 490, 507, 508, 526, 528, 534, 544, 549, 556, 560, 576, 609, 613, 621, 637, 663, 678, 680, 689, 718, 730, 758, 764, 767, 770, 777, 812, 820, 825, 852, 867, 882, 884, 898, 907, 917, 927, 957, 961, 978, 980, 984–987, 999, 1004, 1006, 1010, 1011, 1045, 1047, 1070, 1074, 1078, 1089, 1092, 1137, 1139, 1153, 1154, 1182, 1183, 1200, 1218, 1229, 1249, 1269, 1272
философия бессмысленности бытия 499
философия бытия 442
философия дзен-буддизма 92
философия жизни 204, 218, 640, 641
философия искусства 164, 302, 423, 424, 884
философия истории 149, 323, 330, 424
философия комедии 373
философия культуры 14, 73, 96, 138, 153, 288, 338, 1079
философия музыки 208
философия пола 76
философия поступка 227, 310
философия Просвещения 219
философия смеха 386
философия творческой памяти 301
философия феноменологическая см. феноменологическая философия
философия экзистенциализма 482
философия эмблемы 503
философия языка 28, 227, 508
философия языка и слова 317
философская драма 73
философская касыда 1103
философская лирика 520
философская повесть 262, 824
философская проза 878
философская публицистика 431, 837
философская сказка 459
философский анализ 943, 999
философский диалог 812
философский монолог 757
философский образ 299
философский роман 192, 824, 841, 892
философский роман-притча 882
философский эпос 431
философско-дидактическая лирика 73
философско-политический роман 813
философско-психологический анализ 559
философско-сатирическая повесть 153
ФИНАЛ 201, **1142.** См. также *Композиция*
флиаки 376
ФЛОРИАЛЬНЫЕ ИГРЫ 119, **1142.** См. также *Цветочные игры*
ФЛОРИЛЕГИЙ 42, **1142, 1143**
фольклор 46, 50, 60, 79, 100, 107, 108, 154, 186, 189, 201, 223, 250, 258, 260, 273, 292, 302, 340, 351, 356, 387, 399, 406, 407, 433, 458, 478, 480, 491, 526, 542, 558, 566, 582, 588, 625, 631, 634, 641, 674–676, 751, 755, 778, 789, 794, 809, 837, 893, 947, 988, 990, 991, 1040, 1064, 1107, 1113, 1143, 1151, 1155, 1156, 1193
фольклор детский см. детский фольклор
фольклор материнский см. материнский фольклор
фольклор обрядовый см. обрядовый фольклор
ФОЛЬКЛОРИЗМ 1143
фольклористика 99, 110, 160, 224, 250, 329, 330, 476, 543, 566, 594, 792, 993
фольклорные жанры 879
фольклорные циклы 1189
фольклорный 60, 74, 96, 99, 105, 122, 125, 155, 160, 252, 271–273, 329, 387, 404, 405, 408, 430, 432–434, 448, 459, 479, 509, 525, 542, 543, 558, 562, 574, 581, 583, 585, 692, 728, 742, 792, 839, 842, 872, 936–938, 943–946, 950, 954, 960, 963, 989, 991–993, 1010, 1015, 1019, 1023, 1025, 1026, 1040, 1082, 1107, 1108, 1113, 1119, 1120, 1123, 1143, 1155, 1157, 1161, 1195
фольклорный традиционализм 469

фонетическая поэзия 193
фонетические стихотворения 194
ФОНИКА 28, 30, 62, 281, 304, 449, 539, 694, 785, 1034, **1143–1145,** 1217. См. также *Звукопись, Инструментовка стиха, Ономатопея, Эвфония*
фоническая музыка 278
фонология 1037
форм анализ см. анализ форм
форма 25, 31, 47, 49, 57, 61, 62, 95, 106, 110, 113, 115, 116, 145, 147, 154, 205, 299, 307, 318, 376, 464, 467, 584, 593, 656, 721, 791, 873, 889, 899, 931, 994, 1014, 1032, 1049, 1100, 1258, 1268. См. также *Форма и содержание*
форма аллегорическая см. аллегорическая форма
форма архитектоническая см. архитектоническая форма
форма бар 597
форма большая см. большая форма
форма внутренняя см. внутренняя форма
форма вопросно-ответная см. вопросно-ответная форма
форма выражения 61, 592
форма героя 1173
форма диалогическая см. диалогическая форма
форма драматургическая см. драматургические формы
форма дублетная см. дублетные формы
форма жанровая см. жанровая форма
форма звуковая см. звуковая форма
ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ 457, 1008, 1069, **1145–1148**
форма игровая см. игровая форма
форма классическая см. классическая форма
форма композиционная см. композиционные формы
форма куплетно-строфическая см. куплетно-строфическая форма
форма малая см. малые формы
форма нестрофическая см. нестрофические формы
форма обрядовая см. обрядовые формы
форма объективная см. объективная форма
форма органическая см. органическая форма
форма песенная см. песенная форма
форма песенно-лирическая см. песенно-лирические формы
форма полифоническая см. полифоническая форма
форма полутвердая см. полутвердая форма
форма поэтическая см. поэтическая форма
форма прикладная см. прикладные формы
форма пространственная см. пространственная форма
форма пустая см. пустая форма
форма ритмическая см. ритмическая форма
форма романтическая см. романтическая форма
форма сатирическая см. сатирические формы
форма символическая см. символическая форма
форма сказовая см. сказовые формы
форма слова 930
форма слова внешняя и внутренняя см. внешняя и внутренняя форма слова
форма содержательная см. содержательная форма
форма сонатная см. сонатная форма
форма стиховая см. стиховые формы
форма стихотворная см. стихотворная форма
форма строфическая см. строфическая форма
форма сюжетная см. сюжетные формы
форма циклически-универсальная см. циклически-универсальная форма
форма чистая см. чистая форма
форма эпическая см. эпическая форма
формализм 116, 368, 501, 593, 696, 697, 816, 984, 1012, 1042, 1053, 1138, 1147–1150, 1246
формалистический 13, 307, 349, 361, 401, 490, 507, 528, 543, 569, 653, 807, 816, 817, 872, 873, 973, 1067, 1068, 1148, 1150, 1157
формалисты 1043, 1049, 1257
ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА 61, 443, 482, 512, 593, 704, 792, 805, 1071, 1138, 1147, **1148–1150**
формальный метод 28, 31, 61, 237, 791, 816, 1148
формизм 1150
«ФОРМИСТЫ» **1150, 1151,** 1202
формотворчество 444, 787, 1261
формула 100, 106, 314, 318, 319, 330, 336, 437, 473, 498, 565, 722, 757, 784, 789, 809, 894, 976, 1064, 1076, 1235, 1252
формулы поэтические см. поэтические формулы
ФОСП (Федерация объединений советских писателей) 110, 137, 152, 416, 444, 486, 1151
«ФОСФОРИСТЫ» 186, **1151, 1152**
фотомонтаж 195, 196
фотороман 515, 892
ФРАГМЕНТ 72, 92, 164, 165, 197, 232, 248, 258, 274, 291, 299, 301, 316, 330, 370, 373–375, 387, 446, 513, 644, 702, 706, 714, 725, 751, 753, 781, 798, 801, 818, 819, 883, 891, 898, 935, 942, 955, 985, 1032, 1089, 1092, 1111, 1114, **1152, 1153**
фрагмент лирический см. лирический фрагмент
фрагментарность 62, 388, 568, 764, 766, 886, 899, 1075, 1152, 1153
фрагменты драматические см. драматические фрагменты
фразовик 845, 1058
ФРАНКФУРТСКАЯ ШКОЛА 508, 768, **1153, 1154**
франт 180
ФРАШКА **1155**
фрейдизм 816, 831, 832, 1044, 1134, 1135
фрейдистский 618
ФРЕЙДИСТСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ 1071, **1155.** См. также *Психоаналитическая критика*
френ 521, 585, 636
ФРОНТИР 119, 611, **1155–1157**
фронтирсмен 1155, 1156
ФРОТТОЛА 369, 631, **1157**
фу 360
фуга 598
функциональный стиль 473
ФУТУРИЗМ 12, 13, 22, 23, 99, 145, 146, 278, 293, 294, 319, 320, 368, 369, 421, 444, 498, 500, 566, 605, 633, 640, 644, 649, 657, 684, 696, 784, 791, 816, 914, 928, 982, 1009, 1010, 1054, 1055, 1071, 1114, 1125, 1149, **1157–1160,** 1196, 1217, 1225, 1226. См. также *Кубофутуризм, Эгофутуризм*
футуристический 193, 473, 546
футуристы 146, 278, 295, 348, 394, 415, 442, 443, 475, 499, 501, 633, 649, 679, 704, 710, 806, 821, 928, 968, 1009, 1054, 1059, 1125, 1157–1159, 1216, 1224, 1225
футурологическая пастораль 628
«ФЬЮДЖИТИВИСТЫ» 652, 655, **1160, 1161**
фэн 352
ФЭНТЕЗИ 15, 491, 516, 622, 636, 1124, **1161–1164,** 1172
фэнтези героическая см. героическая фэнтези
фэнтези готическая см. готическая фэнтези
фэнтези оккультная см. оккультная фэнтези
фэнтези христианская см. христианская фэнтези

хааргыс 1109
хабарга ырыата 1110
хаджв 1103
хазадж 51, 1103–1106
хай 1109
хайджи (хайчи)-нымахчи 1109
хайджи-тахпахчи 1109
хайкай 1267
хайкай-но ута 1267
хайкай-рэнга 1271
хайку 1270–1272
халлим пёльгок чхега 401
хамак 1108
«Хамелеон», кафе на Монпарнасе 711
хамриййат 53
ханмунь 397, 398, 401, 404, 405
ханси 397
хараал 581
ХАРАКТЕР 27, 35, 37, 61, 98, 103, 120, 164, 176, 179, 185, 220, 231, 254, 288, 296, 297, 338, 358, 366, 372, 375, 452, 456, 664, 670, 788, 810, 835, 1145, **1165,** 1203, 1253
характеризующий эпитет 1235
характеристическое 799
характерное 535
характеров композиция см. композиция характеров
ХАРАКТЕРЫ 126, 302, 365, **1166**
харилцаа дуу 581
«ХАРОНА КРУЖОК» **1166**

«ХАРТФОРДСКИЕ ОСТРОУМЦЫ» 1166, 1167
хафиф 51
хвала 310
хвалебная речь 716
хваления 829
хвостатый стих 437
хедж 1107
хедже 1106
ХЕЙТИ 994, **1167**
ХИАЗМ 37, 597, 1140, **1167**
ХИАТУС, гиатус 284, 717, **1167,** 1229. См. также *Зияние*
хиджа' 53
хикайе 1107
хиппи 92
«ХЛАМ» («Среда») **1167, 1168**
«ходячие рассказы» 405
ХОЖДЕНИЕ, хожение 45, 124, 441, 545, 840, 841, **1168, 1169,** 1189
хождения по мукам 77
хокку 1271
ХОЛИЯМБ (скадзон) **1169**
ХОЛОСТОЙ СТИХ 1074, **1170**
хонкадори 1269
хор 23, 37, 246, 374, 442, 758, 1209, 1233, 1238
хор обрядовый см. обрядовый хор
хорал 178
хорал протестантский см. протестантский хорал
хоревт 373
хореический тетраметр 1169
ХОРЕЙ 31, 41, 141, 160, 200, 231, 313, 341, 485, 537, 608, 733, 734, 844, 988, 1020, 1058, 1093, 1100, 1115, **1170** , 1181. См. также *Трохей*
хориямб 41
хоровая лирика 246
хоровая мелика 521
хоровая обрядовая песня 177
хороводная песня 675
хоровое пение 1107
хохоон 1110
хранитель древностей 220
христианская аллегоризация 173
христианская аллегорическая поэма 26
христианская античность 171
христианская апокрифическая демонология 1122
христианская гимнография 177
христианская догматика 216, 304
христианская иконоборческая традиция 279
христианская концепция мира 136
христианская красота 1248
христианская легенда 434, 543
христианская мистика 555, 556
христианская мораль 1250
христианская мудрость 133
христианская мысль 142
христианская нравственность 81
христианская община 260, 483
христианская правда 417
христианская проповедь 230, 822, 823
христианская символика 81, 464, 479
христианская софиология 120
христианская традиция 81, 136, 204, 306, 343, 959
христианская фантастика 1122
христианская фэнтези 1162
христианская эклога 726
христианская этика 1003, 1004
христианские вероучители 1084
христианские гимны 178
христианские добродетели 431
христианские мистики 120
христианские реликвии 508
христианские таинства 55
христианские ценности 344, 578
христианские чудеса 1020
христианский 9, 55, 57, 133, 134, 160, 213, 214, 216, 230, 254, 258, 260, 269, 275, 283, 305, 433, 544, 587, 613, 658, 659, 690, 697, 717, 730, 842, 869, 919, 1000, 1003, 1006, 1027, 1148, 1169, 1210, 1248
христианский идеализм 204
христианский катехизис 201
«христианский лапидарий» 429
христианский мир 345
христианский социализм 645
Христианский союз студенческой молодежи 368
христианский традиционализм 645
христианский экзистенциализм 346
«Христианско-германское застольное общество» 1170
«ХРИСТИАНСКО-НЕМЕЦКОЕ ЗАСТОЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО» 1170
Христианское Братство Борьбы 869, 870
христианское искусство 1116
христианское красноречие 698
христианское миропонимание 256
христианское основание русской литературы 254
христианское откровение 558
христианское Средневековье 279
христианское чувство 900
христианство 44, 45, 133, 134, 136, 204, 206, 212–214, 256, 269, 270, 296, 304, 343, 344, 346, 441, 478, 483, 508, 520, 550, 555, 630, 646, 689, 868, 869, 920, 977, 980, 997, 1011, 1025, 1027, 1071, 1076, 1248
христоцентризм 254
ХРИЯ 64, 180, 960, **1171**
ХРОНИКА 59, 121, 123, 224, 234, 243, 261, 304, 322, 327, 328, 348, 404, 405, 407, 418, 440, 492, 518, 572, 573, 639, 669, 701, 712, 752, 760, 780, 806, 819, 892, 915, 1026, 1082, 1095, 1121, **1171, 1172,** 1207, 1240, 1264, 1267
хронист 328, 497
ХРОНОГРАФ РУССКИЙ 19, 45, 753, 1066, **1172, 1173**
хронографическая палея 712
ХРОНОС ПРОТОС 587, **1173.** См. также *Мора*
ХРОНОТОП 32, 289, 325, 557, 702, 792, **1173,** 1173
хронотоп сказочный см. сказочный хронотоп
хуабэнь 357
хуглар 271. См. также *Жонглёр, Шпильман*
художественная биография 91
художественная речь 456, 778, 1032, 1034, 1143
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО 243, 786, 787, 1069, 1094, **1173–1177,** 1239
ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ 153, 761, **1177–1180**
художественный очерк 708
хула 310
хэнджан 404
хэппенинг 11, 116, 196, 197, 446
хянга 398, 400, 402
хянчхаль 400

цадиг 582
«Цареградский цех поэтов» 914
цветистый стиль 788
цветопись 278
цветочные игры 1142. См. также *Флориальные игры*
ЦЕЗУРА 26, 39, 41, 160, 200, 299, 354, 685, 730, 759, 804, 974, 995, 1002, 1036, 1074, 1098, **1181,** 1245, 1263
ЦЕЛОСТНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ 1181, 1182
ЦЕНЗУРА 18, 111, 426, 929, 1027, 1065, 1078, **1182, 1183,** 1217
ценностная структура 61
ЦЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ 1183–1185
ЦЕНТОН 396, 701, **1185,** 1191
Центрифуга 928, 1158, 1225
цепь стихотворная см. стихотворная цепь
церемониал 233, 404, 675, 1089
церемониальность 1252
церковная драма 945
церковная драматургия 1214
церковная словесность 268
«ЦЕХ ПОЭТОВ» 21, 22, 28, 238, 281, 704, 805, 914, 928, 969, **1185–1189,** 1255

«Цех поэтов» в Берлине 1188
«Цех поэтов» в Париже 1188
цзацзюй 358, 359
цзинцзюй 359
цзэ 355
цзюй 398
цзюэцзюи 355
цзюэцзюй 397
цивилизованное сознание 492
цикл 12, 49, 59, 89, 106, 111, 115, 116, 187, 222, 223, 238, 250, 253, 266–268, 273, 295, 304, 332, 347, 401, 435, 438, 451, 479, 552, 565, 579, 582, 591, 607, 616, 634, 658, 659, 675, 685, 699, 726, 745, 775, 783, 787, 795, 848, 900, 919–921, 939, 953, 1023, 1027, 1039, 1064, 1066, 1077, 1096, 1097, 1113, 1124, 1152, 1161–1163, 1189, 1190, 1194, 1206, 1212, 1226, 1228, 1238, 1248, 1250
цикл артуровский см. артуровский цикл
цикл Владимиров см. Владимиров цикл
цикл лирический см. лирический цикл
цикл новелл 964
цикл песенный см. песенный цикл
цикл повестей 773, 1074
цикл романный см. романный цикл
цикл романов 578, 617
цикл романсов 893
цикл сказочный см. сказочный цикл
цикл фольклорный см. фольклорные циклы
цикл циклов 1096
ЦИКЛИЗАЦИЯ 106, 222, 1096, **1189, 1190**
циклическая поэма 1210
циклический 49, 402, 467, 614, 899, 1189
циклически-универсальная форма 49
цикличность 618, 1161
ЦИТАТА 155, 256, 258, 307, 361, 369, 398, 739, 848, 850, 870, 1080, 1085, **1190–1192**
ЦИТАТНОЕ ЗАГЛАВИЕ 1192
цитатное мышление 309
цитатное сознание 307
цитатность 396
цитирование 704
цы 354, 355, 357
«Цыганерия Молодой Польши» 410. См. также *«Краковская Цыганерия»*
цюи 354, 355
чампу 934
чанга 400, 401
чан-сиджо 402
чапка 403
«ЧАРТАК» 1193
ЧАРТИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1193
чартистская поэзия 409
чарующий стиль 1273
частушечные спевы 1194
ЧАСТУШКА 354, 608, 626, 676, 954, 1106, 1107, 1109, 1170, **1193–1195**
частушки плясовые см. плясовые частушки
частушки «озорные» см. «озорные» частушки
чаюси 403
чеканки стадия 442
человек подпольный см. «подпольный человек»
человек простой см. простой человек
человек фаустовский см. фаустовский человек
человек чувствительный см. «чувствительный человек»
человековедение 455
человеческий удел 10, 568
«ЧЕРЕЗ» 159, 278, 711, 913, 1010, **1195, 1196**
черная комедия 633
ЧЁРНАЯ ЭСТЕТИКА 1196–1198
ЧЕРНОВИК 20, 1060, 1111, 1152, **1198, 1199,** 1205
ЧЁРНЫЙ РОМАН 1199. См. также *Готический роман*
«ЧЁРНЫЙ ЮМОР» 13, 116, 186, 193, 500, 568, 1040, 1053, **1199–1202**
«Четверг» 463
ЧЕТВЕРОСТИШИЕ 79, 96, 178, 347, 354, 355, 583, 907, 1103, 1106, 1108, 1109, **1202,** 1270. См. также *Катрен*
четки 581
«ЧЕТЫРЕ ПЛЮС ОДИН» 1202
ЧЕТЫРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ 1202. См. также *Пеон, Пэон*
Четьи Минеи 545, 1066. См. также *Минеи Четии*
Четь-Минеи 545. См. также *Минеи Четии*
«Чешские братья» 923
«Чешско-Русская Еднота» 199
чжи 404
чи 404
ЧИКАГСКАЯ ШКОЛА 1202–1204. См. также *Неоаристотелианцы*
чимэг 584
«Чинари» 512, 683
чинге 1105
Чинквеченто 134, 278, 280, 281
«ЧИСТАЯ ПОЭЗИЯ» 14, 298, 412, 979, 985, **1204, 1205**
«чистая форма» 147
«чистого творизма» теория см. теория «чистого творизма»
«ЧИСТОЕ ИСКУССТВО» 318, 498, 1204, **1205.** См. также *«Искусство для искусства»*
ЧИТАТЕЛЬ 18, 19, 38, 45, 61, 72, 74, 75, 92, 95, 102, 112, 118, 122, 127, 143, 152, 159, 161, 174, 175, 177, 182, 187–190, 199, 202, 216, 221, 222, 226, 228, 229, 232, 252, 266, 279, 285, 287, 301, 305–308, 311, 313, 315, 320, 325, 332, 335, 341, 342, 355, 359, 361, 363, 384, 387, 388, 413, 414, 430, 431, 439, 450, 452, 453, 455–457, 459, 470, 480, 502, 503, 505, 511, 512, 515, 516, 538, 554, 555, 561, 576, 578, 595, 608, 609, 611, 619, 622, 623, 628, 633, 635, 636, 655, 656, 658, 661, 664, 671, 682, 686, 689, 699, 702, 703, 709, 721, 730, 732, 736, 740, 750, 751, 754, 757, 758, 765, 766, 770, 779, 780, 785–787, 793, 796, 807, 810–814, 822, 825, 829, 837, 839, 840, 848–853, 863, 872–876, 880, 886, 887, 907, 908, 931, 966, 973, 976, 1001, 1030, 1032, 1045, 1046, 1062, 1064, 1065, 1070, 1077–1079, 1084, 1087, 1099, 1111, 1112, 1119, 1120, 1126, 1132, 1136, 1139, 1152, 1158, 1159, 1162, 1169, 1175, 1177, 1178, 1180–1184, 1192, 1198, **1205, 1206,** 1217, 1233, 1239, 1244, 1247, 1251, 1265
читатель имплицитный см. имплицитный читатель
читатель наивный см. наивный читатель
читателя обман см. обман читателя
читательская критика 415
читательское воображение 143
читра 930, 933
чойджун 584
чон 399, 407
чонса 404
чонхёнси 398
чуаньци 359, 406
чувствительность 36, 163, 307, 381, 500, 551, 663, 764, 765, 917, 960, 962, 963, 1126, 1197
«чувствительный человек» 961
чувство историческое см. историческое чувство
чувство моральное см. моральное чувство
чувство христианское см. христианское чувство
«Чугунное кольцо» 466
чудесная сказка 991
чудесное 799, 1041
чудо 269
чудо повседневное см. повседневное чудо
чужие голоса 1192
чужое 839, 1072
«чужое слово» 610, 781
«ЧУРАЕВКА» 915, **1206, 1208.** См. также *«Молодая Чураевка»*
«ЧУРАЕВКА ШАНХАЙСКАЯ» 1208. См. также *«Пятница»*
чхамё 400
чханга 403
чхангык 408
чхану чапки 408

шабаш 55
шабда-аланкары 930
ШАНСОН ДЕ ЖЕСТ 224, 266, 267, 337, **1209.** См. также *Жесты*
ШАНСОНЬЕ 1209
ШАРАДА 30, 471, 842, **1209**
ШАРЖ 1209
шарира 931
шаркы 1107
шастра 581
шатаки 933

«Шатер» 1208
шатранч 1106
шахду ширу шакар 1105
Швабская школа 1211. См. также *Швабские романтики*
ШВАБСКИЕ РОМАНТИКИ (Швабская школа) 895, **1211**
ШВАНК 34, 251, 268, 322, 494, 600, 633, 804, 946, 992, 1119, 1128, 1210, **1211**, 1254
шекспиризация 506
ШЕСТИДЕСЯТНИКИ 414, 607, 621, **1211–1213**
ШЕСТИСТИШИЕ 1213. См. также *Секстина, Сестина*
ШЕСТОДНЕВ 712, **1213, 1214**
ши 355, 357, 404
шившлэг 581
шизофренический дискурс 770
шикесте 1107
шиллеризация 506
ширу шакар 1105
ШКОЛА 10, 12, 14, 20, 22, 24, 42, 66, 73–76, 90, 93, 97, 99, 106, 112, 115, 136, 152, 153, 157, 160, 165, 171, 172, 182, 205, 211, 213, 256, 267, 275, 277, 288, 292, 293, 299, 317–320, 329–333, 363, 365, 377, 386, 395, 424, 425, 430, 431, 435, 438, 443, 448, 477, 479–483, 487, 493, 495, 496, 499, 500, 506, 508, 517, 518, 523, 529, 531, 532, 542, 543, 549, 555, 560, 562–564, 566, 571, 588, 606, 613, 616, 617, 620, 621, 628, 629, 638, 641, 647, 651–653, 657, 663, 666, 685, 687, 696, 700, 703, 704, 706, 707, 718, 732, 736, 737, 745, 748, 768, 770, 788–792, 797, 836, 841, 858, 859, 875, 880, 885, 891, 895, 897, 906, 908, 911, 916, 918, 922, 923, 932, 952, 970, 973, 988, 989, 993, 999, 1024, 1030, 1042, 1043, 1051, 1070, 1071, 1073, 1074, 1090, 1099, 1113, 1133, 1138, 1139, 1141, 1142, 1147, 1148, 1150, 1154, 1157, 1158, 1161, 1199, 1202–1204, **1214**, 1215, 1222, 1230, 1250, 1251, 1253, 1257, 1266, 1271. См. также *Направление*
школа авангардистская см. авангардистская школа
школа барбизонская см. барбизонская школа
школа заимствования 542. См. также *Миграционная школа*
школа историческая см. историческая школа
школа компаративистская см. компаративистская школа
школа критиков Баффало 1139
ШКОЛА МАШО 115, **1214.** См. также *Машо школа*
школа натуралистическая см. натуралистическая школа
школа реакции читателя 872. См. также *Рецептивная критика*
ШКОЛА СПЕНСЕРА 1214. См. также *Спенсера школа*
ШКОЛЬНАЯ ДРАМА 246, 305, **1214, 1215**
шлеша 930
шлок 1102
шлока 974
шотландская школа философии здравого смысла 917
«ШОТЛАНДСКИЕ ЧОСЕРИАНЦЫ» 409, **1216**
ШПИЛЬМАН 180, 271, **1216**. См. также *Жонглёры, Хуглар*
шпионские романы 517
ШПРУХ 549, 804, 1210, **1216**
шпрух дидактический см. дидактический шпрух
шпрух религиозный см. религиозный шпрух
шпрух сатирический см. сатирический шпрух
штолен 880
«ШТУРМ» 1216
«ШТУРМ УНД ДРАНГ» 1216. См. также *«Буря и натиск»*
штюрмерство 964
штюрмеры 103, 523, 918
шу 404
шулэг 581
шутка 28, 62, 101, 104, 374, 385, 490, 504, 546, 634, 693, 723, 945, 958, 1131, 1155, 1157, 1193, 1209, 1211, 1227, 1265
шутливый эпос 315
шутовские жанры 936, 937
шутовы старины 625

ыр 1102, 1110
ырыа-хохоон 1110
ырыахыт 1110

эволюционирующая топика см. топика эволюционирующая
эволюционный метод 1072
эволюция 325, 662, 697, 783, 791
эвристика 63, 476
ЭВФЕМИЗМ 434, 741, 803, **1217**
ЭВФОНИЯ 325, 655, 1144, **1217**, 1225. См. также *Фоника*
ЭВФУИЗМ 261, 1115, **1217**
эвфуистический роман 135
эгороман 1266
ЭГОФУТУРИЗМ 320, 1158, **1217.** См. также *Кубофутуризм, Футуризм*
эгофутуристы 1158
эддическая поэзия 994
эдипов комплекс 830
ЭЗОПОВ (ЭЗОПОВСКИЙ) ЯЗЫК 1183, **1217, 1218**
эзотеризм 688
эзотерический 186, 215, 628, 688
эйдетическая поэтика 325
эйдос 61
экзегеза 730
ЭКЗЕГЕТИКА 225, 730, **1218.** См. также *Интерпретация*
ЭКЗЕМПЛУМ 806, **1218**. См. также *Пример*
ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ 182, 247, 415, 482, 490, 568, 617, 619, 644, 646, 664, 1070, 1086, 1134, 1137, 1199, **1218–1221**
экзистенциализм христианский см. христианский экзистенциализм
экзистенциализма философия см. философия экзистенциализма
экзистенциалистская критика 653
экзистенциалистский роман 794
экзотика 45, 155, 167, 629, 635, 693, 726, 881
эклектика 12, 152, 788, 1031
эклектичность 93
ЭКЛОГА 101, 169, 287, 448, 725, 725, 1096, **1221, 1222**
эклога пасторальная см. пасторальная эклога
эклога христианская см. христианская эклога
ЭКСЛИБРИС 1222
эксод 374, 375
экспериментальный роман 617
ЭКСПОЗИЦИЯ 393, 598, **1222.** См. также *Композиция*
ЭКСПРЕССИОНИЗМ 12, 13, 23, 302, 490, 498, 500, 579, 605, 617, 619, 640, 649, 667, 965, 982, 1166, 1216, **1222**
экспрессионисты 190, 1124–1226
ЭКСПРОМТ 99, 397, 401, **1227**, 1271
экстаз 46, 47, 817, 979, 1226, 1244
ЭКСТРАВАГАНЦА 1227
экстремизм эстетический см. эстетический экстремизм
эксцентриада 631, 632
эктопия 310
экфраза 721
экшн 222
ЭЛЕГАНЦИЯ 922, **1227**
элегическая лирика 1263
ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ДИСТИХ 41, 200, 232, 733, 1041, **1228**, 1233. См. также *Дистих*
элегичность 1097
ЭЛЕГИЯ 26, 41, 79, 113, 136, 141, 160, 263, 264, 335, 352, 426, 430, 431, 435, 449, 520, 522, 540, 647, 691, 725, 748, 763, 787, 788, 804, 824, 893, 963, 1039, 1096, 1126, 1152, **1228, 1229**, 1263, 1268
элегия любовная см. любовная элегия
элегия романтическая см. романтическая элегия
ЭЛИЗИЯ 1167, **1229**
«Элит», кафе 348
элитарность 95, 200, 615, 805
эллинизм 154, 205, 265, 289, 316, 468, 525, 688, 822, 922, 1001, 1011, 1229
ЭЛЛИНИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1229–1232
эллинистический роман 125, 892
ЭЛЛИПС(ИС) 390, 1140, 1198, **1230**, 1260
эмансипация плоти 577
ЭМБЛЕМА 72, 206, 352, 503, 694, 1100, **1230**
эмблематика 81, 284, 434, 503, 1096, 1230–1232
эмблемы философия см. философия эмблемы
эмигрант 77, 78, 114, 159, 177, 193, 198, 239, 283, 368, 410, 460, 461, 467, 676, 680, 691, 718, 760, 908–913, 916, 956, 957, 966–971, 995, 997, 1014–1016, 1019, 1056, 1168, 1183, 1187, 1188, 1196
эмигрантская литература 909. См. также *Русского зарубежья литература*
эмиграция 77, 78, 114, 115, 117, 159, 198, 282, 283, 367, 410, 416–419, 460, 461, 678, 680, 681, 688, 718, 719, 738, 895, 901, 908–916, 954, 969, 1004, 1006, 1017, 1098, 1150, 1168, 1187, 1189, 1196
эмоционализм 1225, 1226

эмоционалисты 1225, 1226
эмпиризм 57, 88, 663, 858, 999
ЭМФАЗА 210, 483, 1140, **1232**, 1259
ЭНАЛЛАГА 1008, **1232**, 1260
энго 1268
энклитика 819
ЭНКОМИЙ 287, 716, 730, **1232**. См. также *Панегирик*
эннэн 1272
ЭНЦИКЛОПЕДИСТЫ 824, **1232**
энциклопедия 16, 72, 81, 82, 85, 151, 280, 420, 430, 470, 477, 512, 545, 612, 624, 712, 824, 838, 845, 915, 922, 1001, 1002, 1011, 1012
эолийские размеры 540
эолийский лирический стих 39
эпаналепсис 755
ЭПИГОНСТВО 293, 514, 1090, **1232**
ЭПИГРАММА 41, 89, 101, 113, 160, 179, 200, 287, 302, 347, 386, 409, 420, 430, 448, 493, 494, 521, 603, 647, 707, 723, 738, 803, 804, 824, 922, 939, 951, 973, 1021, 1096, 1127, 1155, 1185, 1209, 1227–1229, **1233**, 1235
эпиграмматика 179
ЭПИГРАФ 68, 202, 532, 772, 848–851, 952, 1155, 1190, 1191, **1233**. См. также *Рама произведения*
эпиграфика 353, 546
эпиграфический 404
эпидиктическое красноречие 823, 1002
ЭПИЗОД 23, 243, 247, **1233**
эпизоды сценические см. сценические эпизоды
эпикуреизм 1229
эпикурейство 72, 611
эпиллий 287, 647, 1230
ЭПИЛОГ 405, 406, 852, 1049, 1215, **1233**, 1273. См. также *Рама произведения*
эпистема 771
эпистемологическая неуверенность 764
эпистемология 213
эпистола 478, 500, 763, 1079. См. также *Послание*
эпистолография 747, 1235
ЭПИСТОЛЯРНАЯ ЛИТЕРАТУРА 877, **1233–1235**. См. также *Письмо*
эпистолярная проза 1235
эпистолярный жанр 884
эпистолярный роман 892, 963
ЭПИТАЛАМА 521, **1235**. См. также *Гименей, Эпиталамий*
эпиталамий 807, 1235
эпитафийная лирика 1102
ЭПИТАФИЯ 200, 335, 347, 352, 397, 631, 887, 951, 1102, 1233, **1235**
ЭПИТЕТ 259, 273, 274, 314, 398, 454, 480, 494, 672, 702, 762, 810, 936, 973, 1099, 1100, **1235, 1236**, 1267
эпитет индивидуальный см. индивидуальный эпитет
эпитет «украшающий» см. «украшающий» эпитет
эпитет характеризующий см. характеризующий эпитет
эпитеты постоянные см. постоянные эпитеты
эпитрит 41
ЭПИФОРА 33, 755, 987, 1144, **1236**
эпическая дистанция 322
эпическая песня 998
эпическая поэзия 436, 437, 933
эпическая поэма 154, 266, 494, 634, 703, 778, 855, 891, 933
эпическая проза 883
эпическая традиция 135
эпическая форма 884, 1240
эпические жанры 201, 202, 229, 268, 459, 707, 808, 856, 889, 1105
эпический 105, 107, 248, 339, 883, 1048, 1239
эпический мир 527, 1241
эпический стих 956, 1037
эпический театр 10, 709, 1117
эпическое повествование 1239
эпод 37, 40, 369, 943, 1041, 1263
ЭПОПЕЯ 106, 154, 264, 353, 365, 525, 752, 882, 884, 890, 1020, **1236–1238**, 1239, 1274
эпопея в прозе 365
эпопея военная см. военная эпопея
эпопея комическая см. комическая эпопея
эпопея смеховая см. смеховая эпопея
эпопея субъективная см. субъективная эпопея
ЭПОС 14, 26, 40, 97, 103, 106, 134, 135, 160, 242, 250, 267, 268, 322, 329, 330, 352, 372, 393, 450, 456, 457, 464, 477, 525, 540, 565, 581, 588, 633, 748, 750, 752, 781, 787, 811, 819, 889, 920, 921, 936, 944, 1023, 1102, 1109, 1116, 1174, 1209, 1210, 1228, **1238–1242**, 1264, 1268
эпос героический см. героический эпос
эпос животный см. животный эпос
эпос классический см. классический эпос
эпос комический в прозе комический эпос в прозе
эпос малый см. малый эпос
эпос мифологический см. мифологический эпос
эпос народный см. народный эпос
эпос Нового времени 890
эпос поисков 840
эпос рыцарский см. рыцарский эпос
эпос сказочный см. сказочный эпос
эпос современный 288
эпос философский см. философский эпос
эпос шпильманов и кантасториев 946
эпос шутливый см. шутливый эпос
«эпоха гениев» 103, 163. См. также *«Буря и натиск»*
эрих 581
эротизм 702, 834, 885, 990, 1066, 1242, 1245
эротика 701, 1242, 1243, 1245, 1246
эротическая игра 706
эротическая поэзия 434
эротическая поэма 1210
эротическая раса 932
эротический роман 892
ЭРОТИЧЕСКОЕ 240, 761, 1067, **1242–1246**
«ЭРФУРТСКИЙ КРУЖОК ГУМАНИСТОВ» («Кружок Муциана Руфа») **1246**
ЭСКАПИЗМ 147, 900, **1246**. См. также *эскапистская литература, Эскаписты*
эскапизм романтический см. романтический эскапизм
эскапистская литература 1246. См. также *Эскапизм*
эскаписты 1246. См. также *Эскапизм*
Эспинела 224
ЭССЕ 48, 93, 121, 130, 144, 171, 205, 219, 240, 298, 338, 343, 351, 393, 404, 405, 424, 438, 490, 496, 500, 531, 532, 587, 596, 632, 633, 640, 643, 646, 683, 733, 819, 833, 872, 886, 887, 1111, 1206, **1246, 1247**, 1264
эссе психофизиологическое см. психофизиологическое эссе
эссеизм 90, 302, 1044
эссеистика 37, 153, 218, 349, 451, 572, 586, 641, 1071, 1221, 1247
эстетизация 61, 188, 215, 217, 219, 255, 385, 434, 547, 548, 644, 1012, 1122, 1159
ЭСТЕТИЗМ 22, 95, 204, 205, 317, 348, 368, 426, 546, 645, 801, 928, 986, 1070, 1229, **1247–1250**, 1252
эстетика 10–12, 14, 15, 18, 27, 37, 46, 47, 49, 57, 60, 61, 73, 88, 92, 94, 95, 97, 112, 116, 123, 126, 127, 136, 141, 143, 144, 146, 147, 149, 154–156, 163, 165–167, 174, 176, 183, 188, 199, 200, 201, 204, 205, 209, 218, 227, 237, 243, 248, 258, 265, 266, 275, 276, 278, 285, 288, 290, 292, 295, 297, 299, 302, 306, 316–319, 324–326, 331, 332, 338, 341, 342, 361, 366, 368, 385, 393, 412, 413, 424, 442, 449, 453, 454, 457, 468, 476, 479, 481, 483, 497–500, 506, 507, 509, 512, 526, 527, 534, 536, 544–547, 557, 558, 565, 566, 568, 569, 571, 572, 574, 575, 577, 603, 604, 608–610, 614, 616, 635, 637, 641–643, 653, 661, 663, 670, 672, 678, 682, 687, 706, 707, 715, 721, 730, 731, 735, 736, 742, 751, 756, 757, 764, 766, 779, 781, 788–793, 798, 805, 811, 814, 853, 858, 872, 883, 884, 891, 892, 894, 895, 897, 901, 902, 927, 955, 965, 985, 986, 988, 989, 991, 1000, 1003, 1006, 1007, 1011, 1025, 1033, 1045, 1054, 1062, 1064, 1070, 1079, 1082, 1091, 1095, 1120, 1121, 1124, 1137, 1139, 1146, 1148–1150, 1154, 1161, 1165, 1173, 1177, 1180–1182, 1184, 1197, 1206, 1219, 1221, 1222, 1242, 1247, 1253, 1254, 1268–1270, 1273
эстетика авангардистская см. авангардистская эстетика
эстетика зла 218
эстетика классицистическая см. классицистическая эстетика
эстетика минимума 548
эстетика модернистская см. модернистская эстетика
эстетика противопоставления 325
эстетика реалистическая см. реалистическая эстетика
эстетика тождества 325
эстетическая деятельность 176, 1078, 1173
эстетическая дискуссия 1020

эстетическая достоверность 980
эстетическая иллюзия 286
эстетическая история 12
эстетическая категория 26, 176, 1087
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КРИТИКА 127, 700, **1250–1252**
эстетическая незавершенность 1152
эстетическая норма 366
эстетическая оценка 234
эстетическая память 148
эстетическая реабилитация 70
эстетическая реальность 17, 265, 342
эстетическая ценность 65, 233, 365, 649, 1061
эстетическая чувствительность 966
эстетические законы 1250
эстетические категории 27, 127, 189, 342, 670, 706, 902, 976
эстетические переживания 124
эстетические рамки поэзии 167
эстетические трактаты 453, 886
эстетический 10, 11, 19, 23, 33, 49, 61, 73, 88, 95, 96, 111, 112, 115, 126, 127, 130, 142, 144, 152, 153, 160, 163, 168, 191, 192, 200, 202, 208, 218, 220, 225, 226, 242, 254, 267, 278, 285, 291, 295, 302, 310, 316, 318, 322, 342, 350, 366, 391–393, 411, 413–416, 446, 470, 476, 480, 482, 495, 496, 500, 502, 505, 507, 511, 512, 514, 515, 525, 527, 528, 534, 541, 544, 546, 549, 554, 557, 558, 566, 567, 570, 571, 573, 577, 593, 595–597, 603, 606, 610, 611, 628, 636–639, 652-655, 658, 665, 667, 669, 671, 673, 675, 687, 696, 699, 700, 701, 704, 706, 707, 710, 714, 732, 734, 736, 737, 758, 760, 764, 766, 771, 772, 776, 780, 785, 786, 789, 792, 798, 801, 806, 811, 815–817, 824, 825, 835, 839, 849, 852, 858, 872, 898, 932, 962, 971, 977, 989, 999, 1009, 1011, 1013, 1025, 1031–1033, 1055, 1065, 1066, 1069, 1072, 1091, 1092, 1114, 1116, 1117, 1124, 1125, 1138, 1144, 1149, 1153, 1160, 1196, 1201, 1204, 1205, 1213, 1219, 1223, 1224, 1249, 1251, 1268, 1270, 1273
эстетический анализ 414
эстетический бунт 231
эстетический выбор 173
эстетический компромисс 208
эстетический консерватизм 518
эстетический объект 13, 58, 59, 61, 325, 672, 673, 1137
эстетический опыт 75, 115, 280, 297, 1136
эстетический плюрализм 190
эстетический принцип 32, 118
эстетический субъект 310
эстетический экстремизм 319
эстетический язык 1263
эстетическое воображение 455
эстетическое воспитание 113, 148, 285, 420
эстетическое восприятие 1139, 1158
эстетическое значение изумления 503
эстетическое качество произведения 60
эстетическое наслаждение 279
эстетическое отношение к миру 1209
эстетическое переживание 341
эстетическое преломление мистики 555
эстетическое удовлетворение формой 1183
эстетическое удовольствие 342, 839
эстетическое чувство 839
эстетическое явление 32
«эстетической реакции закон» см. «закон эстетической реакции»
эстетство 318
эстридентисты 1157
эсхатологический 259, 528, 558, 899
этика 95, 284, 508, 569, 609, 676, 731, 817, 989, 1061, 1067, 1137, 1179, 1182
этика дзен-буддизма 92
этика творчества 1179
этика христианская см. христианская этика
ЭТИКЕТ ЛИТЕРАТУРНЫЙ 272, 681, 697, 797, 959, 1026, 1089, **1252**
ЭТИМОЛОГИЗАЦИЯ 755, **1252**
этимология 56
этиологическое предание 794
этиология 338
этический метод 1072
этногенетическое предание 794
этнографические реалии 863
этнология 482
этнопоэтика 1197
этос 375
этюд 78, 248, 297, 300, 302, 347, 349, 413, 614, 617, 677, 693, 759, 819, 856, 1125, 1143, 1246, 1263
эфемериды 233
эффект очуждения 317
эхлэлийн шулэг 583
эхокамера 308

юаньская драма 359
югэн 1269, 1270, 1273
южноиталийская комедия 376
юкари котоба 1268, 1273
ЮМОР 61, 316, 372, 385, 386, 411, 511, 935, 937, 1132, 1201, **1253, 1254,** 1265
юмор абсурдного см. абсурдного юмор
ЮМОРЕСКА 463, **1254**
юморист 252
юмористическая пародия 721
юмористическая поэзия 74, 1267
юмористическая сказка 459
юмористическая фантастика 1163
юмористические сюжеты 1106
юмористический 34, 74, 189, 312, 338, 354, 459, 634, 675, 707, 721, 858, 892, 936, 998, 1101, 1183, 1253, 1254
юмористический роман 666
юморов теория см. «теория юморов»
юнгианская методология 60
юродивый 255, 433, 950, 951
«ЮРЬЕВСКИЙ ЦЕХ ПОЭТОВ» 864, 914, 1189, **1255, 1256**
юэ 988
юэфу 354, 357, 397

я, категория китайской поэтики 352
ЯВЛЕНИЕ 1257
ядам 404
язык бессознательного 695
язык любовный см. любовный язык
язык поэзии 1268
язык поэтический см. поэтический язык
язык практический см. практический язык
язык словесного искусства 1257
язык универсальный см. универсальный язык
ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 473, 580, 613, 785, **1257–1263**
язык эстетический см. эстетический язык
языковая игра 1155
языкотворчество 474
«Яма Михаликова», кафе 411
ямака 930
ЯМБ 31, 40, 41, 79, 141, 200, 231, 313, 341, 373, 390, 485, 537, 540, 587, 691, 719, 733, 734, 746, 847, 952, 975, 1019, 1020, 1027, 1038, 1039, 1058, 1093, 1098, 1181, **1263**
ямбический 40, 41, 125, 141, 370, 374, 685, 746, 847, 939–941, 974
ямбический диметр 40, 178
ямбический метр 1081
ямбический триметр 40, 41, 1037, 1169
ЯМБЫ 370, 788, 938, 940, 950, 955, 1169, **1263**
янсенизм 72
яо 354, 357
ЯПОНСКАЯ ПОЭТИКА 585, 1059, **1264–1274**
ярмарочный театр 128
яса 404
«ясный» стиль 1101
«ясный» тип оды 685

АВТОРЫ СТАТЕЙ

М.А.Абрамова
С.С.Аверинцев
О.Я.Алексеева
Ю.И.Архипов
Д.П.Бак
В.П.Балашов
М.М.Бахтин
Е.А.Бекназарова
Л.Н.Белошевская
А.Ю.Большакова
И.А.Боронина
С.Н.Бройтман
О.А.Бузуев
Д.М.Буланин
О.В.Быстрова
Т.И.Бычихина
В.В.Васильев
А.М.Ваховская
Т.Л.Воронина
Г.Н.Воронцова
И.Л.Галинская
Р.А.Гальцева
М.Л.Гаспаров
А.В.Гвоздев
Б.А.Гиленсон
С.И.Гиндин
Ю.Н.Гирин
О.В.Гладкова
А.Ф.Головенченко
С.А.Головенченко
Л.Г.Голубева
А.В.Голубков
В.Л.Гопман
Е.Ю.Гордеева
Т.А.Горькова
Г.А.Гринцер
А.А.Гугнин
В.М.Гуминский
П.С.Гуревич
В.Е.Гусев
Ю.П.Гусев
С.А.Джанумов
С.Ф.Дмитриенко
А.В.Дранов
С.Б.Дубин
В.Н.Дядичев
Е.Г.Елина
И.А.Есаулов
А.Б.Есин
Л.А.Еськина
С.В.Жожикашвили
А.М.Зверев
А.Н.Зименков
А.Ю.Зиновьева
А.Н.Зубарев
Т.В.Зуева
Д.А.Иванов
И.П.Ильин
А.А.Илюшин
С.Г.Исаков
Н.Б.Карданова
В.Н.Касаткина
Б.П.Кирдан
И.А.Книгин
С.А.Коваленко
В.В.Кожинов
А.С.Козлов
Л.Р.Концевич
Л.Н.Коробейникова
Н.В.Королёва
С.И.Кормилов
О.А.Коростелёв
А.Ф.Кофман
Т.Н.Красавченко
В.П.Крейд
Л.М.Крупчанов
А.Е.Кузнецов
А.Б.Куделин
В.Б.Кудрявцев
В.Ю.Кудрявцева
О.Л.Кулагина
В.Г.Кулаков
И.Н.Лагутина
А.В.Ламзина
Б.А.Ланин
В.В.Леонидов
Н.В.Летаева
И.С.Лисевич
Н.Д.Ляховская
Д.М.Магомедова
М.С.Макеев
Ю.В.Манн
Г.П.Манчха
С.А.Мартьянова
М.С.Макеев
В.Л.Махлин
А.Е.Махов
Н.Г.Мельников
Т.М.Миллионщикова
А.Д.Михайлов
О.В.Михайлова
В.В.Мочалова
А.С.Мулярчик
В.С.Муравьёв
В.А.Мусвик
И.В.Нестеров
О.Е.Нестерова
Д.Д.Николаев
А.Н.Николюкин
Д.М.Новожилов
О.Е.Осовский
Н.И.Пак
Н.Т.Пахсарьян
Т.Г.Петрова
М.Г.Петровская
С.М.Половинкин
Е.С.Померанцева
И.Л.Попова
В.В.Прозоров
В.А.Пронин
Е.И.Прохоров
К.О.Рагозина
И.Н.Райкова
А.М.Ранчин
М.Б.Раренко
А.А.Ревякина
И.А.Ревякина
И.Б.Роднянская
М.Н.Розанов
О.В.Розинская
Г.И.Романова
М.И.Свердлов
В.Б.Семёнов
Е.А.Семёнова
А.И.Серков
И.Ю.Симачёва
В.Д.Сквозников
Т.Л.Скрябина
А.Е.Смирнов
Л.А.Смирнова
М.Б.Смирнова
О.В.Соболевская
В.А.Соколова
Е.В.Соколова
Н.М.Солнцева
В.В.Сорокина
И.В.Стеблева
А.Н.Стрижёв
Н.Д.Тамарченко
Е.П.Таскина
В.Н.Терёхина
О.В.Тимашева
А.О.Тихомирова
В.М.Толмачёв
Н.Л.Трауберг
Е.И.Трофимова
М.Ю.Тюленин
В.И.Тюпа
Л.Г.Федорова
С.Р.Федякин
Д.М.Фельдман
Б.Я.Фрезинский
Г.М.Фридлендер
В.Е.Хализев
В.А.Хорев
Л.Н.Целкова
А.Д.Цендина
А.Л.Цуканов
Е.А.Цурганова
Е.З.Цыбенко
Д.Л.Чавчанидзе
А.И.Чагин
К.А.Чекалов
Л.В.Чернец
В.Н.Чуваков
А.П.Чудаков
О.А.Чуйкова
М.И.Шапир
О.В.Шапошникова
С.В.Шумихин
Т.Г.Юрченко
М.В.Яковлев
Г.В.Якушева

УДК 82.0(031)
ББК 83я2

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. Инсти-
Л 64 тут научн. информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2001. —
1600 стб.

ISBN 5-93264-026-X

Энциклопедия включает более 1250 статей об основных терминах и понятиях теории и истории литературы, а также о школах, направлениях, группах и дает их современную интерпретацию. В книгу впервые вошли понятия и термины, отсутствовавшие в подобного рода изданиях, как связанные с жанрами, течениями, кружками, так и относящиеся к западному литературоведению и литературе русского зарубежья.

Предназначена для преподавателей гуманитарных факультетов вузов, студентов-филологов, учащихся колледжей, а также историков литературы, культурологов, философов.

УДК 82.0(031)
ББК 83я2

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

Подписано в печать 29.06.2001
Формат 60x84/8. Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 93,00. Уч.-изд. л. 133,00.
Тираж 3000 экз. Заказ № 2430.

Лицензия ЛР № 071768 от 15 декабря 1998 г.
Издательство НПК «ИНТЕЛВАК»

113105, Москва, Нагорный пр., 7
Факс 127 3847. Тел. 127 3846
E-mail:iv@deltacom.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета
на ГИПП «Вятка».
610033, г. Киров, ул. Московская, 122.

ISBN 5-93264-026-X
9 785932 640265