



Тип. С. О. Розенштрауха, Одесса, Кондратенко 14.

МИХАИЛЬ ЛОПАТТО.

Опытъ введенія въ

ТЕОРИЮ ПРОЗЫ.

(ПОВѢСТИ ПУШКИНА).

2-ое изданіе.

«ОМФАЛОСЪ».

1918.

ПЕТРОГРАДЪ - ОДЕССА.

1. ПРОБЛЕМА ФОРМЫ.

Недоумѣніе книжныхъ споровъ о сущности искусства обычно рождается изъ того множества смысловъ и оттѣнковъ, которые придаются понятію формы, и невозможности установить одно безпорное. Всѣ опредѣленія понятія формы могутъ быть истинными и вполнѣ научными и всѣ они безцѣльны, если вводить ихъ самихъ по себѣ, внѣ постоянного противопоставленія понятію содержанія. Одно и то же въ искусствѣ можетъ быть и формой и содержаніемъ. Ритмъ стихотворенія «Анчаръ» можетъ быть содержаніемъ, если разсматривать психологическую сторону его воздѣйствія на читателя (въ этомъ случаѣ формою будетъ метръ стихотворенія), и формой по отношенію къ замыслу, стилю, образамъ стихотворенія. Балладу Шопена можно разсматривать какъ форму въ исторіи музыки и какъ содержаніе, связанное съ опредѣленнымъ настроеніемъ музыканта. Болтуны, газетчики и всѣ производители словесныхъ пузырей видятъ въ искусствѣ только содержаніе, даже когда говорятъ о формахъ, смѣшиваютъ и то и другое, и, понятно, ничего не видятъ и не объясняютъ въ художникѣ. Совсѣмъ другой характеръ носитъ критика поэтовъ. Они улавливаютъ неволью, бессознательно разницу формы и содержанія, и хотя ненаучно, но вѣрно опредѣляютъ слабыя и сильныя мѣста произведенія и тайну ихъ очарованія.

Вотъ почему нѣтъ ни одной работы по теоріи литературы, имѣющей научное значеніе для разрѣшенія вопроса формы, по крайней мѣрѣ, среди книгъ, претендующихъ на это значеніе. Особенно это относится къ художественной прозѣ.

Въ то время какъ многіе вопросы поэтики разработаны тщательно и подробно, хотя и безрезультатно, проза даже почти не возбуждаетъ вниманія ученыхъ и критики. Классическія науки въ этомъ гораздо счастливѣе: извѣстно изслѣдованіе ритма Цицерона *Θ. Зѣлинскаго* (важна уже одна постановка вопроса и конкретный методъ изслѣдованія); значительная часть коментаріевъ къ *Лисію*, *Тациту* и др. посвящены критической оцѣнкѣ ихъ пріемовъ и стиля, и представляетъ большой и поучительный матеріалъ. Тоже самое можно сказать о нѣмецкихъ и французскихъ стилистикахъ (*Бекеръ*, *Мейеръ*, *Байи*). У насъ почва подготовлена работами *Потебни* и молодой школой лингвистовъ (напр. *Пѣшковскій Синтаксисъ* въ научномъ освѣщеніи). Но все это стоитъ на точкѣ зрѣнія лингвистической и игнорируетъ художественный критерій. Грамматика изучаетъ языкъ, а не стиль, и грамматическое понятіе формы не совпадаетъ съ нашимъ.

Смѣсь древней риторики, грамматики и исторической поэтики дала классную теорію словесности. Термины ея случайны и неопредѣленны, форма произведеній опредѣляется ея содержаніемъ (напр. баллада, поэма). Это приводитъ къ нелѣпостямъ: баллада—въ теоріи словесности не опредѣленная форма, какъ во французской старой лирикѣ, но та романтическая баллада, какою можно назвать любое по размѣру строфы и метру произведеніе; драмати-

ческая поэма чѣмъ-то отличается отъ лирической; ода противопоставляется лирикѣ, элегія—пѣснѣ.

Нерѣдко еще и такое недоразумѣніе, какъ смѣшеніе исторической поэтики съ теоретической. Веселовскій произвелъ не малую путаницу въ тупыхъ умахъ нашихъ словесниковъ своею «исторической поэтикой». Подъ «формой» онъ подразумѣвалъ сюжетъ, т. е. нѣчто скорѣе противоположное понятію формальнаго, впрочемъ, и не задумываясь особенно надъ возможностью другихъ формъ.

Потребность въ автономной теоріи художественной прозы, составляющей большую часть нашего чтенія, теперь ощущается особенно сильно. Всякое искусство ищетъ и нуждается въ обновленіи формъ; исканіе новаго привело прозу къ дробленію,—съ одной стороны, на рассказы, новеллы, новеллины, стихотворенія въ прозѣ и мініатюры, уже совсѣмъ близкія поэзіи (Бодлеръ, Клодель), послѣ двухъ столѣтій романа. Съ другой стороны, въ романахъ, ставшихъ рѣдкими, появилось обиліе какой-то путанной психологіи, лирической темноты, совсѣмъ несвойственной духу прозы, и здѣсь проза стала терять свою самостоятельность (А. Бѣлый, Ремизовъ). Послѣднее особенно характерно для наиболѣе «современныхъ» писателей. Писатели болѣе «античнаго» склада (Франсъ, Кузминъ) пишутъ романы стариннаго масштаба, не мудрствуя и сдержанно. Показательно и то случайное соединеніе матеріала по фельетонному, въ одну груду, которое можно встрѣтить у лучшихъ художниковъ (Сологубъ, гр. А. Н. Толстой). Все это говоритъ о томъ, что романъ закончилъ свой кругъ и ищетъ новыхъ воплощеній. Рожденный изъ античныхъ сказокъ объ Эросѣ и Психеѣ и о подвигахъ Александра, онъ

разросся въ длинная эпопеи у зимняго очага, затѣмъ смѣненный Амадисами и Тристанами, онъ возрождается въ италіанской новеллѣ. Новелла Боккаччо однако, ближе къ роману, чѣмъ къ нашему разсказу, несмотря на ея кратость. Романъ развилъ ея возможности, углубилъ и детализировалъ ихъ, въ то время какъ нашъ разсказъ въ сравненіи съ новеллой эскизенъ и незначителенъ, заключающая только одну черту тѣхъ образовъ, которые живутъ въ ней такой полной жизнью. Исторія романа велика и славна. Романъ мѣщанскій и воровской, романъ сентиментальный и обличительный, романъ Гюго и Бальзака, Диккенса и аббата Прево, трагичность Достоевскаго и фантастику Гофмана—все это вмѣстилъ въ себѣ романъ, конечно, не для того чтобы кончиться. Но насыщенность его содержанія требуетъ отложенія кристаллическихъ формъ. Кристаллизаціи всегда предшествуетъ періодъ разложенія на элементы. Эти элементы новыхъ формъ и ихъ законы составляютъ предметъ настоящаго изслѣдованія.

Смутная жажда новой прозы, новаго романа, вдохновила А. Бѣлаго на такія чудовищныя, при ихъ талантливости, повѣсти, какъ «Серебряный голубь» и «Петербургъ». Бѣлый зажмуривъ глаза думалъ разрубить узелъ, но ударъ его не могъ не скользнуть. Законы прозы онъ ищетъ не въ ней самой, т. е. не анализируя созданное великими романистами, а почему-то въ музыкѣ. Это смѣшеніе искусствъ сдѣлало его произведенія темными, запутанными, и—несмотря на огромную значительность темъ и замысла, мало кому доступными и никому ненужными (т. е. внутренне ненужными, безплодными). Но чѣмъ круп-

нѣе ошибка Бѣлаго, тѣмъ настойчивѣе мы будемъ искать подлинныя законы прозы.

Не слѣдуетъ искать ихъ въ области философской эстетики. Исходя изъ понятій прскраснаго и безобразнаго и подчиняя имъ понятіе формы, эстетика вводитъ въ изслѣдованіе искусства оцѣнку. Она разсматриваетъ, главнымъ образомъ, цѣли искусства и законы его возникновенія, при чемъ до послѣдняго времени, т. е. до книги Христіансена, была сплошь психологической.

Такимъ образомъ, если разсматривать произведеніе со стороны его цѣли, матеріала и формы, то окажется, что филологія изучала матеріаль поэзіи, эстетика—ея цѣль, а формы остаются до сихъ поръ мало изслѣдованными, знаковыми только практикамъ искусства т. е. однимъ поэтамъ. Поэтика Аристотеля, требовавшая отъ произведенія чувства величія и очищенія отъ аффектовъ, конечно, приступала къ искусству со стороны его цѣлей; то-же самое и вся эстетика XIX в., спорившая объ объектахъ искусства, о томъ должно ли быть изображаемо одно прекрасное и допустимо ли уродливое. Споръ этотъ, кстати, происходилъ независимо отъ того, что уже Гомеръ изображалъ уродство. Такъ мало принято въ поэтикѣ считаться съ фактомъ и спрашивать у поэтовъ. Эта скромная конкретность, близость къ живому тѣлу творчества составляетъ одну изъ особенностей моего изслѣдованія и должна лечь въ основу будущей теоріи прозы. Эклектическая эстетика Гроссе, напимѣръ, разсматриваетъ форму не саму по себѣ, а со стороны ея переживанія субъектомъ. Конечно, выясненію понятія формы такой подходъ не могъ содѣйствовать; намъ предстоитъ изучать формы не по отношенію или со сто-

роны переживанія, но только въ связи съ понятіями, т. е. съ содержаніемъ. Кромѣ того, мы изучаемъ частный видъ искусства, ищемъ законы только въ одной сферѣ его, отправляясь отъ частныхъ, отъ опредѣленнаго матеріала. Эстетика же, исходя изъ болѣе общихъ положеній провѣряетъ ихъ на частностяхъ.

Литературные критики и газетные теоретики различныхъ «направленій» еще менѣе отдають себѣ отчетъ въ употребляемыхъ понятіяхъ. Вся разница въ томъ что раньше спорили изъ за нелѣпаго «искусства ради искусства» или «искусства ради истины», а теперь на страницахъ «Аполлона» появляются дилетанскія статейки о ритмахъ и метрахъ. Это не мѣшаетъ самымъ передовымъ критикамъ, даже футуристамъ, говорить объ отсутствіи или наличности у писателя формъ. Сами же форма и содержаніе—фикція, различныя стороны предмета, и всегда дополняютъ другъ друга; исключать одно другое они не могутъ какъ невозможно тѣло съ одной стороной. У писателей, которымъ все равно о чемъ писать, лишь бы красиво, эта внѣшняя красота, обыкновенно принимаемая за форму, составляетъ содержаніе произведенія, т. к. форма не можетъ быть красивой. Разрѣшеніе вопроса о формѣ возможно только при постоянномъ соблюденіи противоположенія формы и содержанія.

2. МЕТОДЪ.

Матеріалъ произведенія заключается въ его языкѣ со всѣми морфологическими и синтаксическими особенностями (напр. архаизмы, галлицизмы, провинціализмы, etc). Языкъ,

мраморъ, краски, музыкальный инструментъ— вотъ на чемъ мы судимъ о матеріалѣ. Матеріаль различается по качеству, но прямой связи съ искусствомъ не имѣеть. Можно быть гениальнымъ на любомъ языкѣ, хотя спорять о преимуществахъ и степени развитія данного языка, вѣрнаго зеркала культуры. Можно плѣнить игрою на контрабасѣ и вызвать досаду игрою на лучшемъ «Бехштейнѣ».

Мы должны теперь подойти ближе къ вопросу о существѣ формы и ея отношенія къ содержанію. Для этого начнемъ съ элементарныхъ формъ. Ни одинъ звукъ въ музыкѣ, ни одно слово не имѣеть художественной цѣнности само по себѣ. Только сочетаніе звуковъ и словъ пріобрѣтаетъ ее.

Аккордъ бываетъ гармоническимъ или дисгармоническимъ; сочетаніе аккордовъ выражаетъ мотивъ. Сочетаніе мотивовъ— пьесу. Ритмъ есть чередованіе удареній. Фраза бываетъ метрической или прозаической, подчиняясь ритмическимъ чередованіямъ, и составляя усложненное сочетаніе. Дальнѣйшее усложненіе сочетаній даетъ изъ стиховъ— строфу, изъ фразъ— абзацъ, и т. д. Такимъ образомъ, свое формальное значеніе слова и звуки получаютъ во взаимоотношеніи. Взаимная связь и послѣдовательность элементовъ, а таковыми въ прозѣ являются слово, фраза, абзацъ и глава, и есть форма произведенія, и слѣдовательно, если:

- 1) найти элементы формъ для художественной прозы,
- 2) изслѣдовать ихъ связь и послѣдовательность, то этимъ будутъ установлены законы формъ художественной прозы.

При этомъ, качество элементовъ самихъ по себѣ, относится къ матеріалу искусства. Будетъ-ли піанино разбито

или звучать красиво, покажутся ли читателю слова изящными или банальными—намъ дѣла до этого нѣтъ. Равнымъ образомъ, различныя искусства отличаются одно отъ другого не по формамъ, а по матеріалу (напр., живопись отъ поэзіи). Различіе въ формахъ можетъ быть только въ одной и той же области искусства и напр., сравненіе формъ живописи съ литературными способно питать фантазію, но не пригодно въ теоріи литературы.

Однако, вопросъ о формѣ, ясный въ элементарномъ видѣ, пока мы имѣемъ дѣло съ фразой и аккордомъ, усложняется, какъ только его примѣнить къ цѣлому произведенію. Послѣднее какъ живое тѣло можетъ имѣть множество сторонъ, и слѣдовательно, точекъ зрѣній. Во первыхъ, является вопросъ, что считать за тѣ элементы, которые относятся другъ къ другу, такъ какъ, если ихъ выбирать произвольно, то число ихъ можетъ быть очень велико. Слѣдовательно, при выборѣ элементовъ необходимо указать на ихъ существенность для данной области искусства. Во вторыхъ, оказывается, что соотношеніе элементовъ не только количественное, но и качественное, такъ что отъ содержанія произведенія зависитъ смыслъ его формы, и что форма переживается отчасти какъ содержаніе самимъ художникомъ. Такъ, разстановка словъ ничего сама по себѣ не выражала-бы, если бы не была связана съ какимъ нибудь изгибомъ мысли автора. То же самое можно сказать о преобладаніи у нѣкоторыхъ поэтовъ эпитета или глагола, про пѣоны въ ямбѣ и т. д.

Изъ этого вытекаетъ необходимость пользоваться двумя методами анализа, а именно:

1. Опредѣлять элементы въ зависимости отъ данной области творчества исторической традиціи и свидѣтельствъ поэтовъ. Элементы музыки будутъ совсѣмъ другими, чѣмъ элементы поэзіи, хотя эти области связаны общностью ритмической послѣдовательности со времени. Элементы должны быть общими и исчерпывающими форму произведенія.

2. Пользоваться наряду съ количественнымъ анализомъ и качественнымъ, т. е. такимъ, который выяснилъ бы связь формы съ содержаніемъ.

Такимъ образомъ, открывается чрезвычайная сложность, огромность сферы изслѣдованія, въ которую необходимо внести точность и систематичность научнаго познанія. Къ этому присоединяется то затрудненіе, что соотношеніе элементовъ въ произведеніи есть нѣчто сопутствующее и неуловимое, безотчетное даже у самаго поэта. Съ одной стороны, форма—это распредѣленіе содержанія и пропорція его частей, въ связи съ воплощенной въ произведеніи идеей, то, что отличаетъ поэму отъ пѣсни, романъ отъ новеллы. Затѣмъ, это—послѣдовательность, въ какой излагается содержаніе произведенія, причемъ предыдущее имѣетъ цѣлью подготовить послѣдующее. Наконецъ, это—связь распредѣленнаго матеріала съ содержаніемъ въ каждый отдѣльный моментъ, т. е. въ литературѣ—связь и свойства словъ.

Поэтому дальнѣйшее изслѣдованіе повѣстей Пушкина разобьется на три части, на анализъ: замысла и построенія повѣстей, ихъ повѣствовательнаго характера и ихъ стиля.

Я остановился именно на повѣстяхъ Пушкина потому что онѣ первая и наиболѣе совершенная наша художественная проза. Критеріями истинной художественности я

считаю гармоничность, экономію или сжатость стиля и характерность, т. е. умѣніе выразить больше всего самыми ограниченными средствами, и при этомъ самое существое; гармонія заключается въ соотвѣтствіи формъ (напр-звуконъ, ритма) содержанію. Все лишнее, сырой матеріалъ художникъ отбрасываетъ, какъ затемняющее основной смыслъ и лишшающее твореніе стройности.

3. ПОСТРОЕНІЕ И ЗАМЫСЕЛЪ ПОВѢСТЕЙ. ИРОНІЯ.

Многословіе—порокъ, съ которымъ борется каждый поэтъ; но чувство экономіи у писателя распространяется не только въ предѣлахъ фразы. Часто онъ урѣзываетъ, сокращаетъ нѣкоторые эпизоды, хотя бы и художественно законченные и безупречные. Эти сокращенія очевидно, нарушаютъ общій планъ произведенія и вредятъ его стройности. Черновыя Пушкина сохранили намъ нѣсколько примѣровъ такого рода сокращеній.

Не всѣ прозаики чувствуютъ единство своего произведенія во всѣхъ деталяхъ. Ни Чеховъ, ни Мопассанъ, ни Сологубъ его не ощущали въ своихъ большихъ вещахъ, и это ихъ слабыя стороны. Необыкновенно цѣльны и слиты въ одно романы Достоевскаго. Большинство писателей создаютъ—сознательно или нѣтъ,—въ опредѣленныхъ границахъ, и сама концепція, заключающаяся въ строгихъ размѣрахъ, вліяетъ и на весь тонъ произведенія. Это—условіе цѣльности впечатлѣнія. Концепція опредѣляетъ глубину фона, подробность деталей, описаній природы и мѣстъ, характеристикъ и т. д. Такимъ образомъ, слишкомъ детальное описаніе въ сжатой повѣсти нарушаетъ ее и

является лишнимъ, независимо отъ его качества. Или наоборотъ, если перейти съ детальнаго описанія на болѣе сокращенное, то это ослабитъ первоначальное впечатлѣніе и явится какъ бы конспектомъ къ тому, что ожидаетъ узнать читатель. Таково требованіе единства построенія.

Въ подзаголовкѣ принято опредѣлять размѣры и характеръ тона повѣсти: романъ, новелла, идиллія. Всѣ законченныя прозаическія произведенія свои Пушкинъ называлъ повѣстью. Возможно, что это широкое и общее опредѣленіе онъ употребилъ вмѣсто нерусскаго «романа»; но вѣрнѣе, что разница между видами русской прозы еще не опредѣлилась достаточно во время Пушкина, чтобы придавать ей значеніе. Мы бы назвали «повѣсти Бѣлкина» рассказами, «Капитанскую дочку» — романомъ.

Внимательному читателю «Капитанской дочки», князю Одоевскому, бросилась въ глаза нѣкоторая непропорціональность повѣсти и непослѣдовательное развитіе замысла. Въ этомъ смыслѣ онъ дѣлаетъ упреки Пушкину. «Пугачевъ слишкомъ скоро послѣ того, какъ о немъ въ первый разъ говорится, нападаетъ на крѣпость; увеличеніе слуховъ не довольно растянуто; читатель не имѣетъ времени побояться за жителей Бѣлгородской крѣпости, какъ она уже взята», и т. д. Въ «повѣстяхъ Бѣлкина» (кромѣ «Барышникрестьянки», передѣлки съ французскаго, какъ это недавно выяснилось) Пушкинъ былъ болѣе тщателенъ. Черновыя сохранили намъ нѣсколько исключенныхъ отрывковъ и первоначальныхъ сценъ изъ «Гробовщика» и «Станціоннаго Смотрителя». «Дубровскій», правда, существуетъ только въ черновомъ видѣ, но и въ немъ не замѣчается

сознательнаго распредѣленія повѣсти на части. Скорѣе, это — непрерывное повѣствованіе, связанное съ судьбою героя. Большой планировкой отличаются «Арапъ Петра Великаго» и «Пиковая дама», въ которыхъ главы строго отдѣлены одна отъ другой. Разсматривая немногіе планы и программы повѣстей, сохраненные рукописями, мы замѣчаемъ, что нигдѣ Пушкинъ не распредѣлялъ заранѣе повѣсти на части или на главы, а заносилъ только главные моменты, черты характера, анекдоты и т. п. Это, конечно, не значитъ, чтобы онъ не придавалъ никакого значенія главѣ. Такъ, онъ заранѣе придумывалъ эпиграфы для различныхъ главъ «Капитанской дочки». Глава для Пушкина — нѣкоторая мѣра времени и съ измѣненіемъ содержанія не связана. Совсѣмъ не то у Достоевскаго. Каждая глава у послѣдняго означаетъ нѣкоторый поворотъ въ событіяхъ, новый актъ въ драмѣ.

Небрежность Пушкина въ отношеніи къ прозѣ объясняется тѣмъ, что онъ былъ по преимуществу поэтъ. Полушутя, полусерьезно называлъ онъ прозу «презрѣнной». Но онъ и всякое вдохновеніе былъ способенъ счесть за «дрянь» («Египетскія Ночи», Минскій - Пушкинъ) съ высоты снобизма, и презрѣнность прозы надо понимать въ спеціальному смыслѣ: въ ироничности ея отношенія къ изображаемому и еще, пожалуй, въ ея общедоступности.

Въ самомъ дѣлѣ, это необходимыя и постоянныя свойства прозы. Какъ только проза перестаетъ быть ироничной и объективной, она теряетъ и художественность. Слабыя мѣста Гоголя — пафосъ, торжественный или лирическій, его отступленій. Тоже самое можно сказать про Ремизова и А. Бѣлаго (психологическія темноты, недоступ-

ность «Котика Летаева» дѣлаетъ его внѣщнымъ, ненужнымъ. Проза въ извѣстномъ смыслѣ объективнѣе поэзіи). Однако, иронія ¹⁾ бываетъ различнаго тона и глубины. Она бываетъ то легкой и юмористической, какъ въ «Гробовщикѣ», или драматической, какъ въ «Пиковой дамѣ», страстной, какъ у Достоевскаго и обличающей, какъ у Толстого. Въ тонѣ, главнымъ образомъ, и проявляется единство замысла. Несовпаденіе настроенія и намѣреній автора съ производимымъ впечатлѣніемъ рождаетъ недо-вѣріе къ произведенію, и читатель по праву восклицаетъ: «Онъ пугаетъ, а мнѣ не страшно».

Пушкину удалось въ одной только «Пиковой дамѣ» вполне развить и осуществить замыселъ. Драматизмъ повѣсти—въ соотвѣтствіи личности Германа и сложившихся обстоятельствъ. Всѣ части повѣсти подчинены главному-драматизму, второстепенные эпизоды и лица не выдѣляются. Интересъ сосредоточенъ на одномъ лицѣ — на Германѣ.

Совсѣмъ не то въ «Капитанской дочкѣ». Ужасы, изображенные въ ней, не соотвѣтствуютъ мирному характеру Гринева и спокойному тону его записокъ. Швабринъ не убѣдителенъ, мелодраматиченъ, Пугачевъ противорѣчивъ, да и вся близость къ нему Гринева какъ-то сомнительна. Лучшее въ повѣсти — ея идиллическія стороны,

¹⁾ Подъ словомъ «иронія» не слѣдуетъ понимать той «злой ироніи», которая граничитъ съ сарказмомъ. Художественная иронія бываетъ нерѣдко сочувствующей. Все дѣло въ томъ, что лирическій поэтъ какъ бы сливается со стихами, прозаикъ же стоитъ внѣ своихъ образовъ, отдѣляетъ ихъ отъ переживаемаго имъ момента.

быть и жизненность описаній и второстепенныхъ лицъ— коменданта, его жены особенно Савельича. «Много интереса, движенія, простоты», — писалъ о повѣсти Вяземскій. Бѣлинскій также больше всего цѣнилъ красоту и правду ея деталей. Самъ Пушкинъ чувствовалъ отсутствіе цѣльности и признался было въ набросанномъ предисловіи, что «читателю легко будетъ распознать нить истиннаго происшествія, проведенную сквозь вымыслы романтическіе».

«Капитанская дочка» изложена въ видѣ записокъ Гринева и событія расположены послѣдовательно одно за другимъ. Въ этомъ нѣтъ противорѣчія, тѣмъ болѣе, что простота эта соотвѣтствуетъ незатѣйливости самого Гринева. Но то, что Пушкинъ называетъ «романтическими вымыслами», и есть слабая сторона его концепцій.

Сюжетъ повѣсти для Пушкина представлялъ наибольшую трудность и въ этомъ онъ соприкасается съ «лишненнымъ воображеніемъ» Бѣлкинымъ. Мы видимъ цѣлый рядъ замысловъ, плановъ, возвращеній къ однимъ и тѣмъ же сюжетамъ, не всегда даже изъ русскаго быта («Марія Шонингъ», «Цезарь путешествовалъ»). Это исканіе сюжета объясняется отчасти тѣмъ, что плоть повѣсти, т. е. ея бытовья стороны не соотвѣтствовали ея духу— замыслу. Замыслы, концепціи у Пушкина были не русскіе, а свои изображенія онъ бралъ изъ того, что видѣлъ и слышалъ въ русской жизни. Планы и замыслы неоконченныхъ повѣстей мнѣ представляются, какъ постоянная борьба Пушкина съ сюжетомъ, не всегда кончающаяся его побѣдой.

Подлинно-русскіе сюжеты (если сюжетъ не оголѣть до схемы, а включать въ него идеи и сопоставленія лицъ, всегда новыя, въ то время, какъ схемы могутъ быть све-

дены къ нѣсколькимъ повторяющимся въ міровыхъ литературахъ) пришли позже. Однако и Пушкинъ пытался создать русскій сюжетъ. «Дубровскій» долженъ былъ выражать народную идею протеста противъ безправія. Содержаніе Пушкинъ заимствовалъ изъ русской дѣйствительности (нѣсколько передѣлавъ одинъ случай), но сюжетъ, какъ и идея были все-таки не русскіе. Въ «Дубровскомъ» едва-ли не впервые въ прозѣ выступаетъ русскій крѣпостной («Вадимъ» Лермонтова слишкомъ фантастиченъ) и притомъ не какъ фонъ или масса, а какъ индивидуальное, дѣйствующее по своей волѣ, лицо. Но Пушкинъ не взялъ вѣрнаго тона ироніи и подъ литературными вліяніями усложнилъ повѣсть и это—главный недостатокъ «Дубровскаго»,—романтической любовью героя къ Машѣ Троекуровой.

Именно къ идеѣ народнаго протеста противъ насилія менѣе всего шла эта афектированная и салонная страсть и слишкомъ книжное благородство Дубровскаго-сына. Любовь героини, переодѣтый губернёръ, кольцо въ дуплѣ и свистъ въ роцѣ—все это плодъ состязанія съ Булгаринымъ и Нарѣжнымъ, все это мало вяжется съ яркими бытовыми сценами помѣщичьей и крестьянской жизни. Благородные-же крѣпостные, ставшіе не менѣе благородными разбойниками, напоминаютъ скверно одѣтыхъ статистовъ, еще не забывшихъ прежней роли изъ Вальтеръ-Скотта. Само возстаніе крестьянъ, бывшее на самомъ дѣлѣ (1737 г. въ Псковской губ.), становится болѣе похожимъ на вымыселъ литератора—лишнее подтвержденіе, что для реальности изображенія недостаточно одного факта существованія, но необходима соотвѣтствующая форма. Пушкинъ

не могъ знать подлинной исторической причины возстанія, какъ упустилъ онъ ее и въ изслѣдованіи Пугачевского бунта.

Пушкинъ еще разъ хотѣлъ подойти къ этой темѣ: сочетанія страсти и протеста, уже въ совсѣмъ другой формѣ, но приблизительно, въ то же время,—въ «Рославлевѣ». Противочувствія мятежной души—обида, протестъ, любовь, влеченіе къ прекрасному и разочарованіе, конфликтъ личности и общества—такова тема Пушкинскихъ поэмъ, —отъ «Цыганъ» и «Полтавы» до «Мѣднаго Всадника». Вся разница въ томъ, что если удавались Пушкину изображенія любви въ поэзіи, то въ прозѣ они блѣдны и неправдоподобны, быть можетъ потому, что паеось стиховъ роднѣе «нѣжнымъ страстямъ». Поэзія надежнѣе защищена отъ противорѣчія сюжета и образовъ, владѣющихъ поэтомъ, такъ какъ между поэзіей и прозой—иронія, дѣлающая тонъ прозы.

4. ГЛАВА, АБЗАЦЪ, ФРАЗА.

Нѣтъ никакой необходимости дѣлить повѣсть иначе, чѣмъ сдѣлалъ это самъ авторъ. Обычно замыселъ распределяется по частямъ и главамъ, у Пушкина—только по главамъ. Это дѣленіе Пушкинъ производилъ, какъ уже сказано, попутно съ писаніемъ повѣсти, руководясь непосредственнымъ чувствомъ мѣры, кажется, чисто внѣшней, во времени необходимомъ для прочтенія и паузы, такъ какъ всякая глава есть своего рода «главная цезура». Въ послѣднемъ можно убѣдиться, сравнивая чисто количественное отношеніе главъ въ каждомъ произведеніи (доведенномъ до конца, разумѣется).

Главы «Дубровскаго» (табл. 1) колеблются 2—9 страницъ каждая (по изданію «Просвѣщенія»), приче́мъ самое частое число страницъ — 6. Глава «Капитанской Дочки» заключается въ предѣлахъ 8—12, «Пиковой Да́мы» — 3-8. «Повѣсти Бѣлкина» составляютъ 3 повѣсти по 16 стр. одну въ 10 и одну въ 24.

Таблица I.

Число страницъ въ главахъ.

	Всего.	
Повѣсти Бѣлкина	87	Выстр. 16, Мет. 16, Гроб. 10, Ст. См. 16, Б.-К. 20.
Дубровскій	88 ¹ / ₂	6, 6, 6, 3, 6, 5, 2, 5, 9, 3 ¹ / ₂ , 6, 6 ¹ / ₂ , 2 ¹ / ₂ , 2, 3, 3, 6 ¹ / ₂ , 3, 3 ¹ / ₂ .
Капитан. Дочка	138	10, 11 ¹ / ₂ , 7 ¹ / ₂ , 11, 9, 12 ¹ / ₂ , 8, 10, 6, 9 ¹ / ₂ , 13, 8, 8, 14.
Пиковая Дама	33 ¹ / ₂	4 ¹ / ₂ , 8 ¹ / ₂ , 8, 4 ¹ / ₂ , 3, 5.

Что такое распредѣленіе по главамъ не имѣетъ друго́го значенія, кромѣ легкости и стройности хода повѣсти, видно изъ слѣдующаго. Обычно нить повѣствованія сознательно прерывается авторомъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, чтобы не утомлять читателя излишней послѣдовательностью и возбуждать работу его воображенія, дополняющаго опущенныя сцены. Естественно, что эти перерывы лучше всего подходятъ къ «главнымъ цезурамъ», т. е. главамъ. У Пушкина эти перерывы съ окончаніемъ главы совпадаютъ рѣдко, а чаще встрѣчаются внутри главы.

Тоже самое можно сказать и о параллельномъ развитіи сюжета. Хотя этимъ приѣмомъ Пушкинъ пользуется рѣдко, однако, возвращеніе повѣсти къ событіямъ, бывшимъ по времени раньше, біографіи героевъ, и вообще, параллельная повѣсть нигдѣ не совпадаютъ съ дѣленіемъ на главы...

Роль главы опредѣлилась уже у Гоголя, а у Тургенева главы настолько замыкались, что представляли почти самостоятельное произведеіе (напр. біографія рода Лаврецкихъ).

Гораздо большую роль, чѣмъ глава, въ прозѣ Пушкина играетъ абзацъ, т. е. отрывокъ, заключенный между красными строками. «Красная строка», вообще, очень любопытное явленіе въ психологіи мысли, кажется, еще не изслѣдованное. Употребляемая всѣми и изстари, она характеризуетъ одну особенность не только художественнаго, но и прозаическаго мышленія: его прерывистость. Непрерывное мышленіе, безъ выдѣленія главныхъ идей, вокругъ которыхъ группируются остальные, было-бы утомительно и запоминалось бы съ трудомъ. Абзацъ вноситъ нѣкоторую мѣру въ сознаніе и облегчаетъ этимъ воспріятіе мысли.

Въ поэзіи абзацу соотвѣтствуетъ строфа. Какъ строфа, такъ и абзацъ могутъ быть разныхъ размѣровъ, если для абзаца даннаго произведенія считать размѣромъ его среднюю длительность. Современные поэты предпочитаютъ строфу въ 4 стиха. Античность варіировала строфы, усложняла ихъ дробленіемъ на антистрофы и эподы, но была строго послѣдовательна въ примѣненіи одной и той же строфы, не нарушая ея размѣровъ. Строфа Байроновскихъ поэмъ—произвольной величины.

Какъ бы ни было, величина строфы всегда измѣрялась количествомъ стиховъ, составляющихъ ее. Чѣмъ-же

должна измѣряться величина абзаца? Измѣрять абзаць по отношенію къ страницѣ или строкѣ неудобно вслѣдствіе разницы въ шрифтахъ и форматахъ.

Но неправильно было бы опредѣлять абзаць, какъ мѣру мысли и количествомъ словъ, его составляющихъ, такъ какъ числа словъ и идей, ими выраженныхъ, не пропорціональны. Очевидно, что элементомъ дробленіе абзаца должна быть единица мысли, т. е. мѣра сознанія, и такую единицу лучше всего назвать фразой.

Минимальные абзацы—въ одну фразу—не должны приниматься въ расчетъ при вычисленіи средней величины; они только чисто внѣшне отдѣлены отъ предыдущаго или слѣдующаго абзаца и легко могутъ слиться съ нимъ.

Для повѣстей Пушкина максимумъ фразъ въ абзацѣ выражается слѣдующимъ образомъ:

для «Повѣстей Бѣлкина»—118 фразъ.

для «Дубровскаго»—72 фразы.

Для «Капитанской дочки» и «Пиковой дамы»—80 фразъ.

Наиболѣе частое число фразъ и среднее для абзаца у Пушкина—около 30 (Табл. II).

Таблица II.

Числа фразъ въ различныхъ абзацахъ.

Повѣсти Бѣлкина .	17	22	118	31	53	
Дубровскій	46	34	72	30	8	
Капитанск. Дочка .	29	47	38	12	80	
Пиковая Дама . .	47	4	20	16	80	и т. д.

Мнѣ не удалось установить какой-нибудь законъ о перерывахъ мысли между абзацами, который далъ-бы возможность сравненія количественнаго или качественного. Но такіе законы есть. Перерывы эти—нѣсколькихъ родовъ. Одни изъ нихъ состоятъ въ перерывахъ повѣствованія во времени, иногда не меньшихъ, чѣмъ между главами, такъ что могутъ быть приравнены къ «главной цензурѣ». Другіе—не составляя перерыва во времени, привлекаютъ вниманіе на различныя стороны предмета и какъ бы размежевываютъ плоскости зрѣнія. Абзацъ всегда исчерпываетъ какой-либо моментъ въ повѣсти или въ мысли.

Мнѣ остается примѣнить къ абзацу методъ сравненія, очень важный въ теоріи прозы, который я пока оставилъ въ сторонѣ, имѣя дѣло съ областью болѣе обширной, чѣмъ размѣры моего изслѣдованія и достаточно произвольной и неопредѣленной. Приемы грядущей теоріи прозы могли бы потерять въ ихъ увѣренной строгости и чистотѣ, коснувшись того, что уже искажено празднословными толкователями.

Методомъ сравненія можно пользоваться двоякимъ образомъ: сравнивая произведенія одного и того же автора и произведенія различныхъ писателей. Первое сравненіе раскрываетъ эволюцію приемовъ и пути совершенствованія художника. Второе—законы развитія, прозы. Есть еще одинъ методъ, крайне кропотливый, которымъ я не воспользовался за отсутствіемъ матеріала. Это—рукописи и передѣлки въ черновикахъ, которыя объясняютъ законы совершенствованія въ предѣлахъ одного произведенія (частью я рассматривалъ превосходныя фотографіи съ рукописей Пушкина въ собраніи С. А. Венгерова).

Если вѣрить таблицѣ числа фразъ въ нѣсколькихъ образцахъ Пушкинской прозы (такъ какъ измѣрить всѣ абзацы я не былъ въ состояніи, то и судить о нихъ могу только приблизительно, на основаніи нѣсколькихъ сотъ, просчитанныхъ мною), то никакого движенія въ величинѣ абзаца въ рядѣ повѣстей Пушкина не происходило. Средняя величина абзаца всегда одна и та же у него. Судя по этому, заранѣе можно предположить, что и вообще для каждаго писателя есть свои постоянные размѣры абзаца съ опредѣленнымъ колебаніемъ отъ минимума до максимума. Это подтверждаетъ и новая таблица для числа фразъ въ абзацахъ у нѣсколькихъ писателей (табл. III).

Таблица III.

Числа фразъ въ абзацахъ (характерныя).

Пушкинъ	16	72	29	38	31
«Хаджи-Муратъ» Толстой	18	16	10	32	20
«Мертвыя Души», I ч. Гоголь	160	22	60	146	20
«Опасный стражъ» Кузьминъ	12	92	9	18	14

У Толстого преобладаетъ абзацъ числомъ 15-20 фразъ, то есть вдвое меньшій чѣмъ у Пушкина. Зато фраза Толстого сложнѣе и многословнѣе, такъ что этимъ какъ бы уравнивается меньшій размѣръ абзаца и повѣсть не получаетъ характера отрывистости. (Отрывистость бываетъ отъ скудоумія; богатый матеріалъ абзаца этого рода даютъ

романы Вербицкой). Небольшое число фразъ при ихъ сложности въ абзацѣ Толстого свидѣтельствуесть о сжатости его изложенія, что особенно видно на «Хаджи - Муратѣ», который словно изъ камня высѣченъ. Напротивъ, обиліе фразъ въ абзацѣ у Гоголя (20-160) вполне совпадаетъ съ представленіемъ о немъ, какъ о писателѣ гиперболическомъ, раздувавшемъ всякую идею до крайнихъ предѣловъ. Абзацъ такихъ размѣровъ миѣ не встрѣчался ни у кого изъ другихъ классиковъ нашей прозы; у Гоголя — же большой абзацъ — преобладаетъ.

Совершенно своеобразенъ и наиболѣе близокъ Пушкину абзацъ Кузмина. Воскреситель Пушкинскаго очарованія и гармоніи, Кузминъ нѣсколько болѣе легокъ и капризенъ; число фразъ въ его абзацахъ имѣетъ нѣсколько ббльшую амплитуду, но такія числа, какъ 92, рѣдки; средняя же величина та-же что и у Пушкина. Это тѣмъ показательнѣе, что по свойствамъ самой фразы, Кузминъ еще родственнѣй Пушкину.

Я не случайно нигдѣ не замѣнилъ не русскаго слова «фраза», чтобы избѣжать смѣшенія съ терминомъ грамматическимъ, «предложеніемъ».

Фраза имѣетъ семасіологическое значеніе: дальше недѣлимая единица мысли, причеиъ фраза далеко не всегда совпадаетъ съ предложеніемъ; наприиѣръ, оно никогда не совпадаетъ со слитными предложеніями. «Тутъ она взглянула на меня и съ усиліемъ улыбнулась» («Капитанская дочка»): двѣ фразы и одно предложеніе. Кромѣ недѣлимости существеннымъ признакомъ фразы является исчерпанный моментъ мысли, и въ этомъ она совпадаетъ съ предложеніемъ; но зависимость предложеній нисколько не обязательна для

фразы; вотъ рядъ придаточныхъ предложеній въ нисходящей зависимости, составляющій нѣсколько послѣдовательныхъ, не связанныхъ фразъ: «увидѣли Государя, который всходилъ на крыльцо, опираясь на плечо своего деньщика» («Арапъ»).

Напротивъ, тамъ, гдѣ грамматической зависимости между предложеніями нѣтъ, возможна зависимость семасіологическая. «Принялся я было за подслащенную наливку, но отъ нея у меня болѣла голова». («Выстрѣлъ»). По смыслу эти фразы находятся въ прямой зависимости, такъ какъ въ нихъ заключается третья мысль: «я бросилъ пить». На ясности и легкой прелести слога, отражается степень зависимости фразъ. У Пушкина встрѣчаются рѣдко фразы,

Таблица IV.

Число фразъ, простыхъ и сложныхъ.

Ф Р А З Ы.	Простыя.	Сложныя изъ 2-хъ.	Сложныя изъ 3-хъ.	Число всѣхъ фразъ.
Арапъ П. В., IV, абзацъ посл.	40	8	1	59
Выстрѣлъ II, абзацъ 1	7	5	—	17
Дубровскій II, абзацъ 3	65	2	1	72
Капитанская Дочка, XII, абзацъ посл.	29	—		29
Тоже XIV, абзацъ 13	33	4	2	47
Пиковая Дама V, абзацъ 2	38	3	1	47
Всего	212	22	5	271

сложныя изъ трехъ, изъ четырехъ — никогда. Фразы простыя у него преобладають (табл. IV), что отмѣчается теоріей словесности, «слогъ краткій» въ противоположность «распространенному слогу» Гоголя. Между тѣмъ, опредѣленнаго критерія кратости и распространенности быть не можетъ, такъ какъ это-понятія относительныя, и теорія словесности не можетъ опредѣлить, напримѣръ, слогъ Тургенева иначе, какъ «средній» или «смѣшанный» (последнее невѣрно).

Изъ таблицы чиселъ простыхъ и сложныхъ фразъ въ рядѣ повѣстей Пушкина нельзя сдѣлать никакого вывода о развитіи фразы въ отношеніи ея сложности. Повидимому, особенности фразы — нѣчто постоянное, и слѣдовательно, индивидуальное; это подтвердилось дальнѣйшимъ подсчетомъ, результаты котораго сообщать считаю лишнимъ. Но разъ степень сложности фразы есть явленіе индивидуальное, то оно должно быть богатымъ выводами при сравненіи ея съ фразой другихъ повѣствователей (табл. V).

Таблица V.

Числа фразъ, простыхъ и сложныхъ.

На 60 фразъ.	Простыхъ.	Сложныхъ изъ 2.	Сложныхъ изъ 3.	Сложныхъ изъ 4.	Сложныхъ изъ 5.
Пушкинъ, средн.	47	5	1	—	—
Толстой, О. Сергій	23	11	2	1	1
Лермонтовъ, Княжна Мери.	37	6	2	—	1
Тургеневъ, Вешнія Воды. .	46	7	—	—	—

Такъ довольно неожиданно выясняется, что самая элементарная фраза—Тургеневская, такъ какъ на 60 фразъ у него нѣтъ ни одной тройной зависимости. Наиболее сложная—фраза Толстого,—это сходится съ общимъ впечатлѣніемъ. Лермонтовъ занимаетъ среднее мѣсто. У него—значительное количество простыхъ фразъ (37), но встрѣчаются и крайне запутанные періоды, сложные изъ пяти фразъ. Лермонтовъ изъ мастеровъ слова—наименѣе литераторъ и слогъ его богатъ природными качествами, а не отдѣлкою. Пушкинъ простъ, проще всѣхъ (47 простыхъ фразъ), но не однообразенъ, какъ Тургеневъ (1 тройная зависимость).

Однако, степень сложности еще не опредѣляетъ окончательнаго характера фразы. Такъ, она можетъ быть простой и тѣмъ не менѣе не ясной непосредственно и не краткой, если она обременена количествомъ составляющихъ ее элементовъ. Она можетъ быть сложной и не терять своихъ свойствъ кратости и ясности, какъ у Пушкина,—благодаря сокращенію въ ней числа второстепенныхъ элементовъ. Поэтому необходимо еще разсмотрѣть фразу по ея составу. Съ этой стороны надо различать фразу прямую и непрямую. Прямая фраза—такая, которая дѣлится семасіологически на двѣ части, безъ остатка. Конечно, въ этомъ опредѣленіи, на первый взглядъ, заключена неясность: что такое семасіологическое дѣленіе? Но меня связываетъ неуверенность грамматики въ этой области: понятія подлежащаго и сказуемаго еще не установлены безспорно, при сведеніи ихъ къ элементарной опредѣленности. Тутъ, какъ и выше, понятія грамматическія могутъ совпадать съ теоріей прозы; и прямую фразу соблазнительно

назвать такой, въ которой есть только подлежащее и сказуемое («солдаты дали залпъ» — прямая фраза, т. к. состоитъ изъ двухъ главныхъ элементовъ фразы), но и прямое дополнение будетъ главнымъ элементомъ фразы: «увидѣли Государя» — прямая фраза, т. к. въ ней тоже только два главныхъ элемента. Съ точки зрѣнія формально грамматической «дали залпъ» можно дѣлить на сказуемое и дополнение, но семасіологически это выраженіе недѣлимо, и его дробленіе мѣняетъ смыслъ.

Всякая фраза, въ которой болѣе, чѣмъ два главныхъ элемента, или второстепенные элементы не сливаются съ главными, а группируются особо, будетъ непрямою. Такова фраза: «Пугачевъ сидѣлъ на креслахъ на комендантскомъ крыльцѣ», — такъ какъ въ ней три главныхъ элемента. Дѣленіе фразы на прямую и непрямою счень важно для изслѣдованія прозы. Фраза съ тремя или болѣе главными элементами имѣетъ два логическихъ ударенія; обиліе второстепенныхъ элементовъ растягиваетъ фразу и дѣлаетъ

Таблица VI.

Число фразъ въ абзацѣ у Пушкина.

Ф Р А З Ъ.	Прямыхъ.	Непрямыхъ.
Станціонный Смотритель 12.	22	5
Романъ въ письмахъ, II, 1	15	6
Дубровскій, II, 2	12	11
Капитанская Дочка, II, 1	11	3
» » IV, пос.	28	7
» » XIII, 1	10	4
Пиковая Дама VI, 3	15	3
Египетскія Ночи, II, посл.	5	5

ее менѣе четкой. Такая фраза, напр., характерна для Гоголя. Фраза прямая, какъ у Пушкина, дѣлаетъ слогъ нѣсколько сухимъ, но зато отчетливымъ и сжатымъ.

Можно, на основаніи предыдущаго, ожидать, что отношеніе прямыхъ и непрямыхъ фразъ не должно значительно мѣняться съ развитіемъ фразы. Въ самомъ дѣлѣ, прямыя фразы значительно преобладаютъ, въ среднемъ болѣе, чѣмъ въ два съ половиною раза. Но если это свойство индивидуально, то оно зависитъ отъ степени законченности и отдѣлки слога, т. к. въ «Дубровскомъ», который былъ только набросанъ карандашомъ, и въ отрывкѣ «Египетскихъ ночей», соотношеніе прямыхъ и непрямыхъ совсѣмъ иное, чѣмъ въ «Пиковой Дамѣ».

Весьма любопытна сравнительная таблица различныхъ повѣствователей (табл. VII).

Таблица VII.

Сравнительныя числа фразъ прямыхъ и непрямыхъ.

На 60 фразъ.	Прямыхъ.	Непрямыхъ.
Пушкинъ, сред. число	44	16
Толстой, «Хаджи-Муратъ»	20	40
Гоголь, «Мертвыя Души», ч. I	9	51
Тургеневъ, «Вешнія Воды»	18	42
Достоевскій «Игрокъ»	9	51
Чеховъ, «Неизвѣстный человѣкъ» . . .	25	35

Изъ нея можно вывести разницу между сложностью слога Толстого и слога Гоголя. Кромѣ общей у нихъ зависимости фразъ (обиліе сложныхъ фразъ табл. V) у Гоголя очень велико число непрямыхъ фразъ, что запутываетъ слогъ и, затрудняя воспріятіе мысли, заставляетъ читателя останавливаться. Гоголь часто разбиваетъ фразу на двое, вставляя посрединѣ новую, зависящую отъ первой; главные элементы, которыхъ много, выражаются нѣсколькими словами: существительными, глаголами, эпитетами. Однако, я не могу сказать, что эта трудность слога Гоголя (уже чисто внѣшняя, по времени произнесенія фразы) составляетъ недостатокъ; скорѣе, она—просто индивидуальное свойство, имѣющее глубокое основаніе въ содержаніи его творчества. Въ задачу теорика входитъ не оцѣнка произведенія (она предполагается заранее), а изслѣдованіе формъ. У Толстого много прямыхъ и короткихъ фразъ, что при большой ихъ сложности способствуетъ ихъ силѣ и убѣдительности. Толстой тоже употребляетъ по нѣсколько (до 5-ти) подлежащихъ или сказуемыхъ, но онъ избѣгаетъ стеченія одновременно нѣсколькихъ подлежащихъ и нѣсколькихъ сказуемыхъ. Также онъ умѣреннѣе, чѣмъ Гоголь, пользуется и эпитетомъ.

Въ общемъ, очевидно, что въ отношеніи размѣровъ фразы пропорція прямыхъ и непрямыхъ фразъ у Достоевскаго повторяетъ Гоголевскую, устанавливая, такимъ образомъ, вполне естественную связь. Но и Тургеневъ и Чеховъ далеко не такъ кратки, какъ Пушкинъ; Чеховъ, конечно, ближе къ нему съ этой стороны. Чеховская кратость извѣстна. Но всетаки Чеховъ воспитался уже на всей классической прозѣ (и менѣе всего на Пушкинѣ) и его

природная ясность усложнена литературными влияніями. (Извѣстно, что Чеховъ до смерти не могъ освободиться вполне отъ «литературности»). Тургеневъ любилъ Пушкина и считалъ себя его ученикомъ, но въ его произведеніяхъ (на формѣ) Пушкинское вліяніе ничѣмъ не сказалось. Суховатость, блескъ и живость Пушкина были чужды его меланхолической и вялой душѣ. Поэтому фразы его при отсутствіи сложности (почти какъ у Пушкина, табл. V:) нѣсколько растянуты и замедленны. У Пушкина, слѣдовательно, во фразѣ нѣтъ близости ни съ однимъ изъ послѣдующихъ прозаиковъ.

5. ПОВѢСТВОВАНИЕ. НАГЛЯДНОСТЬ И ОТВЛЕЧЕННОСТЬ.

Въ прошломъ вѣкѣ повѣствованіе слилось съ художественной прозой. До того, оно гостило вездѣ: и въ эпосѣ, и въ миѣѣ, и въ исторіи, и въ трагедіи, и въ поэмѣ. Кажется оно нигдѣ не чувствовало себя такъ дома, какъ въ романѣ. Утвердившись въ романѣ, повѣствованіе сразу разрослось, стало любимымъ чтеніемъ, — позднѣе и самымъ серьезнымъ видомъ искусства, частью вмѣстившимъ эпосъ («поэма» Гоголя) и трагедію (Достоевскій).

Время Пушкина для прозы было переходнымъ. Гюго былъ признанъ не всѣми, — между прочимъ, и Пушкинъ относился къ нему критически; Бальзакъ только начиналъ, Гоголь считался писателемъ сомнительнаго тона, мужиковатымъ юмористомъ. Отъ романа еще требовали прежде всего з а н я т н о с т и и Вальтеръ Скоттъ былъ лучшимъ образцомъ. Самъ Пушкинъ ругалъ прозу и все-таки брался за нее. Что-же составляло главную прелесть прозы и ея

преимущества надъ устарѣвшими—поэмой, балладой, трагедіей въ безконечномъ числѣ актовъ? Вопросовъ міросозерцанія романъ еще не ставилъ и не рѣшалъ. Въ массахъ онъ распространялся по разнымъ причинамъ того же рода, какъ и встарину, при романахъ приключенія. У болѣе серьезнаго читателя романъ имѣлъ усѣхъ:

1) изъ за полноты и послѣдовательности, съ какою исчерпывался сюжетъ; читатель слѣдилъ за каждымъ шагомъ, и шагъ-за шагомъ, за жизнью героя, сживался съ нимъ болѣе длительно, чѣмъ въ поэтическихъ произведеніяхъ;

2) изъ-за соединенія въ повѣсти различныхъ элементовъ повѣствованія,—описанія и діалога, что было уже и въ поэмѣ но въ поэмѣ оно не могло развиваться такъ жизненно и свободно какъ въ прозѣ, такъ какъ поэтической языкъ условнѣе и стѣснительнѣе.

Теперь становится яснымъ, что теорія прозаическихъ формъ должна разсматривать повѣствованіе съ двухъ точекъ зрѣнія: распредѣленія вниманія и исчерпывающей полноты повѣствованія,—и участія въ немъ діалога и описанія. Критеріемъ перваго слѣдуетъ считать наглядность и отвлеченность повѣствованія (но не характеръ изображенія). Можно просто рассказывать рядъ событій въ ихъ опредѣленномъ объемѣ, какъ-бы проводя ихъ передъ глазами читателя,—можно же о б ъ я с н я т ь события настроеніемъ, психологіей и стремленіями героевъ и, не давая цѣльныхъ изображеній, только намекать на происходившее. Конечно, ни наглядность, ни отвлеченность не могутъ быть полными, исключительными, но всегда что нибудь изъ нихъ преобладаетъ, и опредѣляетъ характеръ по-

вѣствованія съ этой стороны слѣдуетъ по ея преобладающей особенностямъ.

Кромѣ того, качественно наглядность и отвлеченность не соизмѣрима у различныхъ авторовъ. Одну и ту же сцену художники изображаютъ различно, въ зависимости отъ ихъ индивидуальности. Словесная фотографія не только не художественна, по намѣренію изображать все, но и не и невозможна, такъ какъ это все растяжимо настолько, что наприм. едва-ли хватило бы жизни художника чтобы списать только толпу на улицѣ. Изъ множества художникъ выбираетъ однѣ только характерныя черты. Въ одномъ и томъ же различные художники видятъ большое или меньшее число характерныхъ сторонъ.

Но это относится къ отдѣльнымъ сценамъ. Отъ всей же повѣсти въ цѣломъ можно ждать, что вниманіе читателя будетъ распредѣленно между всѣми ея частями; повѣсть нельзя считать законченной, если однѣ части ея переданы конспективно сравнительно съ другими. То, что изложено подробнѣе и нагляднѣе—лучше овладѣваетъ сознаніемъ, чѣмъ остальное, равновѣсіе образовъ и мыслей нарушается, и первоначальное намѣреніе автора искажется въ сознаніи читателя.

Примѣровъ такого психологическаго сокращенія у Пушкина много иногда онъ самъ пытается объяснить ихъ необходимость: «Эти подробности (изображенія любви) должны казаться приторными. Итакъ, я попрущу ихъ, сказавъ вкратцѣ» и т. д. («Барышня-крестьянка»). Мотивировка эта недостаточна, если не считать ее за стилизаторскій приемъ. Для избѣжанія длиннотъ и повтореній существуетъ законный приемъ перерыва въ повѣтствованіи,

нисколько не нарушающей связности его. Замена повествования наглядного психологическим не только не оживляет повести, но лишает ее цельности и стройности. Пушкин не мог этого не чувствовать. Обработывая повесть, он сокращал ее отвлеченные места. Наибольшее число переходов повести от наглядной к отвлеченной дает черновой «Дубровского». Наименьшее — лучшие повести Пушкина «Капитанская дочка» и «Пиковая дама». Таблица (VIII) отношения (в числах страниц) наглядной и отвлеченной повести показывает некоторое развитие в сто-

Таблица VIII.

Число стран. отвлечен. и нагляд. повести у Пушкина.

	Отвлечен.	Нагляд.	Отношение отвлеч. къ нагляд.	Число переходовъ
Выстрѣль	5	11		8
Метель	6	9		3
Гробовщикъ	$\frac{1}{2}$	$8\frac{1}{3}$	$\frac{2}{5}$	2
Станціонный смотритель . .	4	12		3
Барышня-крестьянка	6	18		5
Дубровскій	15	75	$\frac{1}{5}$	19
Капитанская дочка	14	122	$\frac{2}{17}$	15
Пиковая дама	5	$27\frac{1}{8}$	$\frac{2}{11}$	6

рону наглядной повѣсти. Число страницъ отвлеченной повѣсти, однако, всегда довольно велико. Отвлеченная повѣсть относится къ наглядной въ «Повѣстяхъ Бѣлкина», какъ 2 | 5, въ «Пиковой Дамѣ», какъ 2 | 11. При этомъ, надо имѣть въ виду трудную психологическую задачу «Пиковой Дамы».

Но, какъ и прежде, сравненіе съ другими прозаиками (табл. IX) любопытнѣе. При этомъ необходимо оговориться, что наглядность еще не опредѣляетъ образности

Таблица IX.

Сравн. велич. нагляд. и отвлечен. повѣсти.

На 100 страницъ.	Отвлеч.	Нагляд.	Отношеніе отвлеч. на нагляд.
Пушкинъ, «Капитанская Дочка»	10 ¹ / ₂	89 ¹ / ₂	2/17
Толстой, «Хаджи-Муратъ»	4	96	1/24
Достоевскій „Игрокъ“	12 ¹ / ₂	87 ¹ / ₂	1/7
Гоголь „Мертвые Души“, I	14	86	1/6
Сологубъ „разказы“ т. 3	—	100	—

или реальности повѣствованія. Въ зависимости отъ индивидуальныхъ особенностей, одинъ авторъ детальнѣе, насыщеннѣй чувственными свойствами изображенныхъ вещей, другой довольствуется немногими внѣшними признаками. Это различіе имѣетъ чисто психологическій интересъ

и сознательно измѣнено быть не можетъ. А признакомъ формы надо считать прежде всего ея измѣняемость. Я-же предлагаю подъ наглядностью считать не зрительную наглядность, а только распредѣленіе вниманія и послѣдовательность вниманія. Это уже зависитъ отъ степени законченности и произведенія и входитъ въ число пріемовъ творчества. Распредѣленіе вниманія—это значитъ, одинаковая глубина фона, обиліе деталей, сцень и лицъ. Непослѣдовательные переходы отъ изображенія событій къ внутренней жизни героя, частыя отступленія, длинныя описанія, лирическія изліянія—вотъ что загромождаетъ повѣсть. И, конечно, все это должно было быть у величайшихъ мастеровъ, такъ какъ соотвѣтствовало новымъ, открывающимся глубинамъ души. Новый романъ принято даже считать по преимуществу психологическимъ, хотя это и не совсѣмъ такъ. Въ нѣсколькихъ взятыхъ мною разсказахъ Сологуба повѣствованіе все сплошь наглядное. Дѣйствительно, эти разсказы, написаны мастерски но все таки они всего лишь разсказы, и совершенства въ этой формѣ достигъ легче, чѣмъ въ большой повѣсти. Кромѣ того, Сологубъ—эпигонъ, ученикъ многихъ прозаиковъ-романистовъ и новелистовъ и не только русскихъ: темы его новеллъ достаточно разработаны. Максимумъ наглядности въ повѣсти, повидимому, у Толстого. Но я не даромъ взялъ «Хаджи-Мурата». Этотъ разсказъ едва ли не самое безупречное по сжатости образовъ и послѣдовательности разсказа изъ всѣхъ произведеній Толстого. Въ «Войнѣ и мирѣ» напр., это отношеніе выразилось бы иначе. Слѣдующее мѣсто занимаетъ Пушкинъ, что, конечно, и должно было быть. Гоголь и Достоевскій—оба писатели многословные и неровные. Опять у нихъ

мелькаетъ общее въ степени наглядности. Если бы взять менѣе случайное сопоставленіе, чѣмъ «Игрокъ» и «Мертвыя Души», то, можетъ быть, они бы еще болѣе приблизились другъ къ другу. Характеръ ихъ отвлеченнаго повѣствованія нѣсколько иной, чѣмъ у Пушкина: онъ чаще не сокращаетъ, а расширяетъ повѣсть въ видѣ отступленій, то психологичечкихъ, то поясняющихъ основныя намѣренія автора. Поэтому только отчасти это является у нихъ недостаткомъ въ распредѣленіи содержанія. Отчасти отвлеченность отступленій и характеристикъ можно объяснить потребностью чрезмѣрнаго—органической у Гоголя и немного аффектированной—у Достоевскаго.

6. ОПИСАНІЕ и ДІАЛОГЪ.

Второю особенностью повѣсти, содѣйствовавшей ея успѣху, было соединеніе въ ней описанія и діалога, которое придавало ей живой и разнообразный характеръ. Описаніе бываетъ двухъ родовъ: описаніе мѣста (въ частности природы) и характера. И характеристика, и пейзажъ позднѣе развились настолько, что могли составлять самостоятельную часть произведенія; во время Пушкина они занимали еще незначительное мѣсто въ повѣсти.

Описаніе мѣста и природы у Пушкина входятъ въ повѣсть не нарушая ея развитія, какъ и діалогъ и характеристика. Картины природы очерчены бѣгло, приблизительно, со стороны тѣхъ признаковъ, которые переживались героями. Поэтому природа Пушкина антропоморфична, одушевлена: «Вѣтеръ дулъ навстрѣчу, какъ будто сѣлся остановить молодую преступницу». Конечно, харак-

теръ пейзажа сливается съ настроеніемъ героя. Иначе, Пушкинъ не сталъ бы его изображать, какъ нѣчто несущественное для повѣсти. Въ общемъ, пейзажъ рѣдокъ и кратокъ, какъ и другія описанія которыми Пушкинъ пользуется скорѣе по необходимости и какъ-то неувѣренно, чѣмъ изъ любви къ нимъ, какъ напр., Тургеневъ. Въ рѣдкихъ черновыхъ Пушкинской прозы есть примѣры зачеркнутого описанія—въ «Станціонномъ Смотрителѣ».— «Я сѣлъ подъ окно. Виду никакого. Тѣсный рядъ однообразныхъ избъ, прислоненныхъ одна къ другой, кое-гдѣ двѣ-три яблони, двѣ-три рябины, окруженныя худымъ заборомъ, отпряженная телѣга съ моимъ чемоданомъ», и т. д. Любопытно, что Пушкинъ избѣгалъ подробностей описанія въ прозѣ, не надѣясь на нихъ, и между тѣмъ въ стихахъ рисовалъ картины почти тѣми же, вычеркнутыми изъ повѣсти, словами. Характеристика лица у Пушкина—всегда съ ограниченнаго числа сторонъ, чаще всего съ одной: Троекуровъ—помѣщикъ-самодуръ, князь Верейскій—утонченный европеецъ-blasé, Марія Ивановна Миронова—«благоразумная и чувствительная дѣвушка» и т. д. Прочія черты характера выступаютъ втеченіи повѣсти въ зависимости отъ положенія, которое занимаютъ эти лица. Второстепенныя личности ступшевываются; но и главныя (напр. Владиміръ Дубровскій, Гриневъ) не всегда достаточно рельефны. Это естественно, такъ какъ Пушкина занимало больше положеніе, чѣмъ характеры героевъ (исключая Германа).

Діалогъ Пушкина очень разнообразенъ какъ по количеству произносимыхъ каждымъ участвующимъ фразъ, такъ и по числу участвующихъ. Въ общемъ, онъ скорѣе

кратокъ. Занимаетъ онъ гораздо болѣе значительное мѣсто, чѣмъ описаніе, среднимъ превосходя его въ 4 раза,— во столько же разъ приблизительно, будучи меньше (по числу страницъ) чистаго повѣствованія. Діалогъ достигаетъ иногда высшаго драматизма, особенно въ Пиковой Дамѣ». Въ сценѣ съ появленіемъ Германа въ спальнѣ графини говоритъ одинъ Германъ, но молчаніе графини не менѣе выразительно, чѣмъ слова, и Германъ послѣ каждой паузы мѣняетъ свои обращенія къ ней, какъ если бы графиня отвѣчала отказомъ. Изъ отдѣльныхъ повѣстей (табл. X.), діалогъ преобладаетъ въ «Арапѣ» и «Пиковой Дамѣ», но въ первомъ онъ гораздо менѣе сжатъ и выразителенъ. Меньше всего діалога въ «Повѣстяхъ Бѣлкина».

Таблица X.

Число страницъ діалога и описанія у Пушкина.

	Діалогъ	Описаніе.	Послѣд. повѣсть.
Арапъ Петра Великаго .	8 ¹ / ₂	2	30 ¹ / ₂
Повѣсти Бѣлкина . . .	11	8	78
Дубровскій	20	5	63 ¹ / ₂
Капитанская дочка . . .	25	6	107
Пиковая Дама	7 ¹ / ₂	3	23 ¹ / ₂

Особенности Пушкинскаго діалога и описанія рѣзко выдѣляется въ сравненіи съ другими писателями (табл. XI).

Таблица XI.

Сравнительныя числа діалога и описанія.

На 100 страницъ.	Диалогъ.	Описаніе.	Отношен. къ чист. повѣсти.
Пушкинъ, Капит. Дочка .	18	4 ¹ / ₂	² / ₇
Гоголь, Мертвыя Души I .	20	26	²⁰ / ₂₇
Достоевскій, Униженные и оскорбленные . . .	61	—	¹⁴ / ₉
Толстой, Хаджи-Муратъ .	31	2 ¹ / ₂	¹ / ₃
Тургеневъ, Первая любовь	27	8	⁷ / ₁₃

Вообще, роль этихъ элементовъ самая разнообразная въ нашей прозѣ. Но, конечно, одинъ количественный анализъ можетъ быть и неубѣдителенъ. Такъ діалогъ «Мертвыхъ Душъ» превосходитъ Пушкинскій по размѣрамъ, но по значенію стоитъ гораздо ниже, такъ какъ онъ нерѣдко переходитъ въ монологъ и тогда теряется связь между участвующими въ немъ лицами. Гоголевскій діалогъ—монологъ мало выразителенъ и растянутъ. Пушкинскій—сжатъ и характеренъ. Непомѣрно велико значеніе діалога (количественное и качественное) у Достоевскаго. Какъ и у Гоголя, онъ нерѣдко переходитъ въ монологъ, но даже исключивъ монологъ, за чистымъ діалогомъ приходится

признать первое мѣсто; діалогъ превосходить болѣе чѣмъ въ полтора раза повѣствованіе. Собственно говоря, повѣсти Достоевскаго можно раздѣлить на двѣ части: на на монологъ и діалогъ, такъ какъ остальные элементы входягъ въ нее случайно, а повѣствованіе ведется отъ какого нибудь лица. Это свойство такъ сходится съ признаннымъ драматизмомъ прозы Достоевскаго (вспомнимъ тяготѣніе Художественнаго Театра къ инсценировкамъ его романовъ).

У Тургенева діалогъ занимаетъ значительную часть разсказа, но онъ растянутъ на длинные, негибкіе разговоры, пересыщенные ремарками, то есть не простыми замѣчаніями, какъ у Толстого: «сказаль тотъ-то, блѣднѣя и вздохнувши», «отрывисто и сухо сказаль онъ» и т. д. Тургеневъ какъ бы не вѣритъ въ выразительность и живость своего діалога и вкрапливаетъ въ него частицы повѣствованія. Отсутствіе драматизма и движенія, какъ извѣстно, отличаетъ и Тургеневскія пьесы. Діалогъ Толстого, хотя и очень драматиченъ и сжатъ, но нѣсколько однообразенъ и не мѣняея въ тонѣ, въ зависимости отъ характера говорящаго, всегда носитъ Толстовскій отпечатокъ. Впрочемъ, у Толстого есть нѣсколько типовъ діалога, напр., мужичьяго, салоннаго и т. п. и я говорю не объ этомъ, а объ отсутствіи индивидуальной окраски, какъ у Пушкина.

Въ таблицѣ Пушкинскій діалогъ занимаетъ самое незначительное мѣсто по отношенію къ повѣствованію. Это объясняется: 1) его краткостью и характерестичностью, 2) болѣе цѣльнымъ повѣствованіемъ, въ которомъ

ни одинъ изъ элементовъ не выдвигается въ самостоятельныя группы. Въ экономномъ пользованіи описаніемъ мѣста и характера Пушкинъ уступаетъ только Толстому; Тургеневъ занимаетъ среднее мѣсто. Общее представленіе о первенствующей роли описаній у Тургенева не оправдывается приводимымъ мною числомъ. Отношеніе описанія къ остальной повѣсти очень невелико: 2|23, тогда какъ описаніе у Гоголя приблизительно 1|3. Описаніе у Гоголя гиперболично, патетично и очень детально. Детали нагромождаются довольно непослѣдовательно, что приводитъ къ смутности картинъ. У Гоголя не было дара нѣсколько штрихами рисовать сцену съ фономъ и обстановкой. Въ этомъ умѣнїи Пушкинъ превосходитъ не только Гоголя, но пожалуй, и всѣхъ нашихъ прозаиковъ, въ томъ числѣ и Чехова, краткость котораго была нерѣдко дѣланной. Зато нечего и говорить, что у Пушкина не было ни исчерпывающей полноты Толстого, ни размаха Гоголя, ни мягкости Тургенева.

Теперь я могу подвести нѣкоторый итогъ сказанному о повѣствованіи. Я воспользовался, какъ и прежде, количественнымъ и качественнымъ анализомъ, составляя таблицы. Но, понятно, выводы мои могутъ имѣть лишь косвенное значеніе и относительную точность, такъ какъ у насъ нѣтъ спеціальныхъ изслѣдованій отдѣльныхъ областей. Я намѣтилъ психологическіе критеріи наглядности и отвлеченности; затѣмъ я воспользовался популярнымъ, но не такъ обоснованнымъ, дѣленіемъ повѣсти на повѣствовательную часть, на описанія мѣстъ и характеровъ, и на діалогъ.

7. С Т И Л Ъ.

Слово «стиль» произведенія имѣетъ самое разнообразное значеніе—отъ стильной мебели до иконъ. Иногда стилемъ характеризуютъ эпоху; иногда—человѣка: *le style c'est l'homme même*. Одни стилю придають расширенный смыслъ, шире даже, чѣмъ форма, другіе—сѣуженный. Я не хочу стать на одну какую-нибудь изъ этихъ точекъ зрѣнія. Конечно, стиль носить отпечатокъ своего времени, но намъ стиль эпохи надо искать не съ области представленій, чувствованій и прихотей вѣка, а всего только въ приѣмахъ художниковъ. На стилѣ отражается и личность творящаго, но я буду искать только слѣды творческой индивидуальности.

Поэтому при анализѣ стили повѣстей Пушкина, я буду стремиться вскрыть: 1) приѣмы Пушкинскаго стилиа, т. е. то, что въ немъ мѣняется и совершенствуется, и 2) сравнить его стиль со стилемъ другихъ прозаиковъ.

Что касается широты понятія стилиа, то я ограничилъ его предыдущимъ анализомъ формы. Такимъ образомъ, не все, что можно назвать формой—есть стиль, а только часть. Въ изслѣдованіи соотношеній элементовъ произведенія я остановился на фразѣ, какъ на дальше недѣлимой единицѣ мысли. Вотъ это дробленіе фразы, при которомъ мысль распадается, и есть сфера стилиа. Получаемые путемъ дробленія элементы, конечно, теряють свой первоначальный смыслъ и представляются намъ искаженными въ сравненіи съ намѣреніями автора. Такъ, рассматривая какое-нибудь существительное, мы пренебрегаемъ той связью съ глаголомъ или эпитетомъ, въ которомъ оно первоначально на-

ходило. Мы отвлекаемъ его отъ цѣлаго и это отвлеченіе даетъ возможность найти свойства даннаго элемента самаго по себѣ.

Все же такой работы не надо смѣшивать съ грамматическимъ отвлеченіемъ. Намъ не важны законы языка: корни словъ, словообразованія, правильныя формы. Мы ищемъ только искусство. (При этомъ мы всегда имѣемъ въ виду связь между формой и содержаніемъ, грамматика же вполне игнорируетъ содержаніе). А что можно имѣть отличный стиль и всетаки дѣлать ошибки въ языкѣ—доказываетъ прежнее всего самъ Пушкинъ съ его галлицизмами.

Поэтому я нигдѣ не замѣнялъ выраженія «стиль Пушкина» другимъ—«языкъ Пушкина». Большинство, если не всѣ, изслѣдованія по теоріи литературы, до сихъ поръ не дѣлали этой разницы, изслѣдуя наравнѣ языкъ и стиль, и ставя, напр., въ достоинство стилиа обиліе грамматическихъ формъ, «чистый и правильный слогъ» и т. д. Но каково же должно оказаться значеніе стилиа Достоевскаго, и полнаго варваризмовъ и неправильнаго. Естественно, и это оправдывается,—ждать отъ критики упрековъ Достоевскому со стилистической стороны. Между тѣмъ, внѣ сомнѣній, что мастерство Достоевскаго стоитъ не ниже другихъ прозаиковъ, и безусловно выше прославленнаго (элементарнаго) мастерства Тургенева.

Первая трудность, встрѣтившая меня при поискахъ критеріевъ стилиа, былъ недостатокъ словъ, которыми можно было бы такъ же опредѣленно разграничить теорію прозы и грамматику, какъ это было съ фразою и предложеніемъ. Въ противоположность грамматикѣ, теорія прозы нуждается не во всѣхъ словахъ и не во всѣхъ элементахъ

стиля, а только въ главнѣйшихъ, или, по крайней мѣрѣ, въ главнѣйшихъ прежде всего. Это требованіе эстетическаго воспріятія. Главнѣйшими элементами является образъ, все равно чувственный или отвлеченный, сопутствующее ему свойство и связь образовъ.

Для свойства есть слово, отдѣляющее его отъ грамматическаго прилагательнаго: эпитетъ. Что это слово не синонимъ—можно убѣдиться хотя бы изъ того, что эпитетъ бываетъ не только прилагательнымъ, но и существительнымъ; и ощерясь, звѣремъ отступила за апрѣль угрюмая «зима» (Анненскій). Здѣсь «звѣремъ» несомнѣнный эпитетъ къ «зимѣ».

Для понятій образа и связи нѣтъ другихъ словъ, кромѣ «существительнаго» и «глагола», тогда какъ эти понятія далеко не совпадаютъ. Связь выражается и прилагательнымъ и существительнымъ. Напр., прилагательнымъ: «Хозяйка молодая чрезвычайно весела» («Графъ Нулинъ»), гдѣ «весела»—сказуемое, т. е. связь между образами, выражена прилагательнымъ. (Грамматика считаетъ глаголь подразумѣваемымъ. Намъ же до этого дѣла нѣтъ, такъ какъ мы изслѣдуемъ только сказанное).

Другой примѣръ: «Друзья мои, Параша эта наперсница ея затѣй» (тамъ же). Связь выражена словомъ «наперсница», т. е. существительнымъ. Бываютъ и такіе случаи, когда глаголь или существительное не являются ни связью, ни образомъ, ни свойствомъ и не принадлежатъ къ главнымъ элементамъ стиля «мать моя», «батенька», «душенька» и т. д. Сюда входятъ всѣ слова со стертымъ первоначальнымъ смысломъ. Точно также, иногда элементы стиля выражаются двумя словами, связь можетъ выра-

жаться двумя глаголами или глаголомъ и существительнымъ и т. д. Однако, въ большинствѣ случаевъ, понятію связи соотвѣтствуетъ глаголь и образу—имя существительное. Я и буду пользоваться этими словами, не упуская изъ виду сдѣланной оговорки, что не всѣ глаголы подходятъ подъ рубрику глагола и не всѣ образы существительныхъ.

Несомнѣнно, что въ стилѣ эти три элемента: глаголь, существительное и эпитетъ занимаютъ настолько важное мѣсто, что можно, минуя прочіе и второстепенные элементы, опредѣлять по этимъ главнымъ характеръ стиля. Но и относительно главныхъ элементовъ я не берусь достигъ исчерпывающей полноты, отчасти по тому соображенію, что и о главномъ намъ важно знать главное. Искать критеріи для элементовъ стиля надо въ свойствахъ и въ качествѣ эстетическаго воспріятія. Съ этой стороны къ стилю подходили уже теоретики стиха. Однако, ихъ обычно привлекали не общія свойства, какъ напр., абстрактность или конкретность стиля, а частныя напр., звуковой составъ или зрительныя представленія, и даже не всѣ зрительныя, въ которыя входятъ и движеніе и свѣтотѣнь, а только представленіе цвѣта. Не вся звуковая сторона, а всего только аллитераціи и звукоподражанія. Конечно, опредѣлить звуковой или красочный составъ любопытно, но въ теоріи литературы это занимаетъ второстепенное, подчиненное мѣсто. Преобладаніе той или другой группы ощущеній—зрительныхъ, слуховыхъ, обонятельныхъ того или другого цвѣта, звука и т. д. имѣетъ чисто психологическій интересъ. Оно даже можетъ быть характерно для эпохи, для лица, но не для стиля даннаго автора, такъ какъ оно не раскрываетъ его творческой индивидуальности, а всего

только психическую. Еще больше съ легкой руки А. Бѣлагра («Символизмъ») вошелъ въ моду ритмъ стиха. Но сама постановка вопроса у Бѣлаго (по крайней мѣрѣ, въ «Символизмѣ») безпочвенна и схематична, и потому бесплодна. Пренебрегая матеріаломъ и литературой предмета (напр. P. Verrier, *Le rythme dans la poésie anglaise*), отправляясь отъ безсмысленныхъ схемъ, молодые изслѣдователи (Недоброво, Божидаръ, Бобровъ, В. Чудовскій и др.) запутали и не продвинули ни на шагъ предмета.

Прежде всего надо разсмотрѣть не звуковой или красочный составъ повѣстей Пушкина, а ихъ чувственныя и мыслимыя свойства. Всякое слово можетъ быть или только мыслимымъ, не связаннымъ ни съ какимъ конкретнымъ представленіемъ, или чувственнымъ. «Черный», «ударилъ» — слова чувственныя. «Свобода», «прекрасный» — мыслимыя. Иногда чувственное само по себѣ слово теряетъ свое чувственное свойство и становится мыслимымъ: «звалъ его въ Россію» — «звалъ» — мыслимый глаголъ; «языкъ страстей», — «блестящія качества» — «языкъ», «блестящія» — тоже мыслимые элементы стилия. Причина этой перемѣны свойствъ заключается въ метафоричности ихъ. У Пушкина много такихъ ходячихъ метафоръ-клише, въ первыхъ повѣстяхъ, особенно въ «Арапѣ»; затѣмъ онѣ мало по малу исчезаютъ.

И еще чувственный самъ по себѣ элементъ можетъ стать мыслимымъ, или обратно, — въ зависимости отъ другихъ, связанныхъ съ нимъ представленій. Напр., «сѣлъ въ покачнувшую коляску» — несомнѣнно сопровождается представленіемъ коляски, и слово «коляску» надо считать чувственнымъ элементомъ. Но «предпочитаю ѣздить въ коляскѣ» — не вызоветъ опредѣленно чувственного образа

самой коляски, и «коляскѣ», такимъ образомъ,—элементъ мыслимый. При опредѣленіи качества элемента нужно тщательно взвѣшивать его чувственныя свойства не только сами по себѣ, но и провѣривъ ихъ въ связи съ ближайшими элементами.

Итакъ, всѣ элементы стиля распадаются на двѣ группы:

1) чувственные, то есть обращенные непосредственно къ чувствамъ и опредѣляющіе: цвѣтъ, звукъ, движеніе, запахъ, тяжесть, тепло и др. ощущенія, и

2) мыслимые. т. е. связанные только съ отвлеченными представленіями.

Но есть еще одна группа элементовъ, которую можно отнести и къ тѣмъ, и къ другимъ, но лучше всего выдѣлить изъ мыслимыхъ и чувственныхъ. Это слова, непосредственно говорящія о настроеніи лица. Конечно, всякое слово при воспріятіи сопровождается настроеніемъ (отвлеченныя въ томъ числѣ), хотя бы непріязни или безразличія, но настроеніе это вызывается связанными со словомъ представленіями. Стиль писателя сводится къ обилію и яркости этихъ сопутствующихъ словамъ настроеній. Для того, чтобы вызвать сочувствіе къ изображаемому, обычно писатель обращается къ чувствамъ не непосредственно, а черезъ упоминаніе чувственныхъ свойствъ. Чтобы изобразить испугъ купающагося при лунѣ, поэтъ заставляетъ его наступить на холодный камень или на сучекъ. Если бы поэтъ, не прибѣгая къ изображенію, хотѣлъ бы передать чувство страха простымъ упоминаніемъ самого настроенія, онъ оставилъ бы насъ равнодушными. Поэтому непосредственныя обращенія къ настроенію, напримѣръ, къ волненію, печали, томленію, страсти—всегда слабѣе,

чѣмъ опосредствованныя. Обиліе въ стилѣ мыслимыхъ элементовъ безусловно недостатокъ стиля, особенно въ прозѣ, которая должна быть объективнѣе, чѣмъ лирика; въ прозѣ нѣтъ чувственнаго элелента ритма, который иногда возмѣщаетъ преобладаніе эмоціальныхъ представлений. У Пшебышевскаго на одной страницѣ романа бываетъ до двадцати разъ слово «страшный», «страшно», «страхъ» и т. д. Несомнѣнно, это обиліе эмоціональныхъ элементовъ рассчитано на довѣрчивость читателя съ неразвитымъ вкусомъ и на его истеричность. Повтореніе одного и того же, хотя бы и невыразительнаго слова, заражаетъ людей, склонныхъ къ истеричности. Такой приѣмъ ничего общаго съ искусствомъ не имѣетъ, но было бы любопытно изслѣдовать стиль бездарныхъ и чрезмерно популярныхъ книгъ: Вербицкой, Мазохъ и др.

Сказаннаго должно быть достаточно, чтобы убѣдиться въ необходимости выдѣлить эти, обращенные непосредственно къ настроенію, элементы стиля въ особую группу—эмоціональныхъ элементовъ. Ниже я постараюсь выяснитъ, какое они занимаютъ мѣсто въ стилѣ Пушкина.

Для таблицы элементовъ стиля я взялъ 1-ую главу «Арапа Петра Великаго», 2-ую половину «Станціоннаго зрителя» и 3-ю главу «Пиковой дамы». Эти три отрывка я проанализировалъ безъ остатка (всего около 2 тысячъ словъ) и ни пропуска, ни колебанія въ числахъ я не допускаю, и выводъ долженъ дать на этотъ разъ результатъ болѣе опредѣленный, чѣмъ въ предыдущихъ случаяхъ, если только правиленъ мой методъ анализа. Взялъ я именно эти три отрывка потому что они пред-

ставляютъ хронологическіе этапы Пушкинской прозы: 27—30—34 г.г.

Прежде всего рассмотримъ соотношеніе общихъ чиселъ эпитетовъ, глаголовъ и существительныхъ. Эпитетъ численно занимало вездѣ послѣднее мѣсто (табл. XII), при чемъ одинъ эпитетъ приходится, приблизительно, на 3 существительныхъ. Отношеніе числа эпитетовъ къ числу глаголовъ мѣняется, къ числу существительныхъ, представляетъ величину постоянную. Пушкинъ не мыслилъ образовъ безъ свойствъ и у него была потребность надѣлять образы вполнѣ опредѣленнымъ количествомъ свойствъ.

Таблица XII.

Элементы стиля у Пушкина.

	ВСЕГО.			Существ.			Глаголь.			Эпитетъ.		
	Существит.	Глаголь.	Эпит.	Мыслим.	Эмоц.	Чувств.	Мыслим.	Эмоц.	Чувств.	Мыслим.	Эмоц.	Чувств.
Арапъ П. В. I. .	250	208	116	307	21	22	149	36	9	84	20	12
Станц. Смотр., окончаніе . .	183	168	60	48	5	130	42	11	115	28	4	28
Пиков. Дама, 3	358	335	117	120	12	226	102	27	196	44	14	59

Правда, характеръ этихъ свойствъ, какъ видно изъ продолженія таблицы, рѣзко мѣняется. Отъ огромнаго

(въ 7 разъ) преобладанія мыслимыхъ эпитетовъ мы переходимъ къ равенству, въ «Станціонномъ смотрителѣ» чисель тѣхъ и другихъ эпитетовъ, и въ «Пиковой дамѣ»— къ преобладанію чувственныхъ. Этотъ переходъ вообще опредѣляетъ путь развитія Пушкинскаго стиля.

Я уже упоминалъ, что Пушкинъ мало обрабатывалъ свой прозаическій стиль. Поэтому естественно слѣдить за совершенствованіемъ его стиля не по черновымъ рукописямъ (ихъ почти и не осталось) на вариантахъ, поправкахъ, замѣненныхъ словахъ, словомъ не на эволюціи одного произведенія, а на сопоставленіи ряда произведеній. И такое сравненіе даетъ значительные результаты. Отношеніе глагола къ существительному—величина далеко не постоянная. Въ «Арапѣ» глаголъ относится къ существительному, какъ 4 | 7, т. е. значительно уступаетъ ему. Затѣмъ, почти сравниваясь съ нимъ въ «Станціонномъ смотрителя» (отношеніе 14 | 15, онъ опускается въ «Пиковой Дамѣ» до нѣкоторой средней величины (10 | 11), которая, однако, ближе къ отношенію «Станціоннаго смотрителя», чѣмъ «Арапа». Изъ этого ряда можно («законъ большихъ чисель») заключить, что позднѣе Пушкинъ выдвинулъ глаголъ, какъ предпочтительное средство повѣствованія. Въ самомъ дѣлѣ, обиліе глаголовъ всегда соотвѣтствуетъ сжатости, силѣ и текучести повѣсти и динамичности идей; обиліе существительныхъ—нѣкоторой неподвижности и созерцательности мышленія, обиліе эпитетовъ—богатству полутоновъ. Число фразъ опредѣляется числомъ связей между образами, т. е. числомъ глаголовъ, а обиліе фразъ равносильно обилію идей, ихъ гибкости и сжатости. И

обратно, преобладаніе существительныхъ и эпитетовъ сокращаетъ относительное количество фразъ и идей.

Перейдемъ ко второй части таблицы XII.

Общее явленіе отмѣчающее развитіе Пушкинскаго стиля, это огромная разница въ количествѣ мыслимыхъ и чувственныхъ элементовъ. Они въ послѣдующихъ повѣстяхъ переходятъ въ чувственные, и число чувственныхъ существительныхъ въ «Пиковой Дамѣ» сравнительно съ «Арапомъ» больше въ 10 разъ, число глаголовъ—въ 14 разъ, число эпитетовъ въ 5 разъ.

Причина, по которой стиль Пушкина развивался въ сторону преобладанія чувственныхъ представленій, лежитъ отчасти въ томъ, что онъ освобождался понемногу отъ метафоръ-клише, безобразно вычурнаго слога, о которомъ я уже упоминалъ, и слѣдовательно, въ большей простотѣ. Пушкинъ сознательно стремился быть простымъ въ прозѣ, и это его свойство отмѣчалось его друзьями, какъ достоинство. Простота и доступность связаны съ реализмомъ изображеній, а реализмъ совершеннѣе всего выливается въ объективно-чувственной окраскѣ стиля. Древность сохранила намъ произведенія наиболѣе ярко окрашенныя; они самыя доступныя намъ. Конечно, реализмъ стиля еще не опредѣляетъ окончательной цѣнности произведенія. Всякое искусство имѣетъ свои символы, идеи, которыя требуютъ отвлеченныхъ словъ, и было бы ошибкой вовсе изгонять мыслимые элементы изъ художественнаго творчества. Мнѣ кажется, такой ошибкой въ стилѣ было творчество Флобера. Оно представляется мнѣ, какъ сплошное насиліе надъ собою, желаніе втиснуть себя всего въ міръ красокъ и звуковъ, повторить все великолѣпіе чувственного міра.

Кто теперь одолѣетъ «Саламбо», перегруженную, какъ корабль, неподвижную отъ тяжести и задушенную изображеніями.

Тутъ большое значеніе имѣеть и умѣніе пользоваться чувственнымъ глаголомъ. Развитіе глагола у Пушкина какъ нельзя лучше раскрываетъ этотъ важный законъ. Не только глаголь его сталъ значительнѣе количественно; въ «Арапѣ» на 149 мыслимыхъ глаголовъ приходилось только 9 чувственныхъ, т. е. ихъ почти не было. Въ «Пиковой Дамѣ», въ отрывкѣ по числу строкъ равномъ первому, я насчиталъ 102 мыслимыхъ и 196 чувственныхъ глаголовъ; разница въ 187 чувственныхъ глаголовъ цѣлый міръ движеній, красокъ, голосовъ...

Что касается эмоціональныхъ элементовъ, то и они значительно сокращаются съ развитіемъ Пушкинскаго стиля, но, конечно, не такъ, какъ мыслимыя, хотя бы потому, что ихъ значительно меньше, чѣмъ мыслимыхъ. Все же и эмоціональные элементы уменьшились почти вдвое сравнительно съ «Арапомъ» въ «Пиковой Дамѣ». Они остаются въ незначительномъ отношеніи къ чувственнымъ элементамъ въ «Пиковой Дамѣ», какъ бы разливаясь въ нихъ нѣкоторой субъективной окраской. Эмоціональные элементы значительно ослабляли стиль «Арапа» рядомъ съ преобладающими мыслимыми; тамъ они замѣняли собою чувственный реализмъ стиля, и не могли помочь ни образности изображеній, ни выразительности стиля. Такимъ образомъ, мы убѣждаемся, что далеко не все въ стилѣ Пушкина совершенно или сразу стало такимъ, какъ оно есть въ лучшихъ произведеніяхъ, и ему предстоялъ еще, быть можетъ, длинный путь совершенствованія.

Теперь можно перейти къ сравненію его стиля со стилемъ другихъ прозаиковъ. Для Пушкина я взялъ уже вошедшій въ анализъ отрывокъ изъ «Пиковой Дамы», для Толстого—«о. Сергій», Тургенева—«Сонъ», Гоголя—«Мертвая души», Бѣлаго—«Петербургъ». (табл. XIII).

Таблица XIII.

Сравнительные элементы стиля.

На 100 элементовъ.	Существит.	Глаголь.	Эпит.	Мысли м.	Эмоція	Чувствит.
Пушкинъ, Пиковая Дама, 3	44	40	16	32	10	58
Гоголь, Мертвая Души, 1	50	31	19	47	11	42
Толстой, О. Сергій . . .	47	48	5	80	12	8
Тургеневъ, Сонъ	40	28	32	49	18	33
Бѣлый, Петербургъ . . .	51	15	34	33	2	65

Прежде всего, обращаетъ на себя вниманіе огромная разница въ стиляхъ приведенныхъ авторовъ. Пушкинская пропорція не повторяется нигдѣ. Количественно существительныхъ (44) Пушкинъ превосходитъ только Тургенева, количествомъ эпитетовъ (16)-только Толстого, и всѣмъ другимъ уступаетъ. Зато въ обиліи глаголовъ онъ стоитъ на второмъ мѣстѣ послѣ Толстого (40). Пушкинская пропорція мнѣ кажется наиболѣе гармонической; стиль Пушкина—лучшаго вкуса. Толстой чрезмѣрно пре-

небрегаетъ эпитетомъ (5), какъ бы въ погонѣ за простотой, считая его ненужнымъ украшеніемъ. Напротивъ, Бѣлый—наименѣе строгій въ стилѣ, и у него эпитетъ болѣе чѣмъ вдвое превосходитъ число глаголовъ (34). По числу эпитетовъ Бѣлаго можно было бы сблизить съ однимъ Тургеневымъ (32), но это совпаденіе чисто случайное и оно не подтверждается другими соотношеніями—глагола и существительнаго.

У Гоголя—огромное преобладаніе существительныхъ надъ глаголами. Это сходится съ представленіемъ о его многословіи. Въ этомъ онъ близокъ къ Бѣлому (50 и 51 сущ.), который сознательно, и даже преувеличенно подражаетъ Гоголю. Только Бѣлый вдвое уменьшилъ число глаголовъ, сравнительно со своимъ учителемъ, до крайности затруднивъ и затемнивъ этимъ свой стиль (51 сущ. и 15 глаг.) У одного Толстого глаголъ преобладаетъ надъ существительнымъ (48 гл.). Въ этомъ—одна изъ главныхъ причинъ драматизма и силы его стиля. Обиліе эпитетовъ у Тургенева (32) объясняется полутонами, почти женственной мягкостью его стиля. Сила мысли требуетъ глагола; развитая чувствительность—эпитета. Тургеневъ погружается въ полуощущенія, въ привкусы, въ мимолетныя свойства образовъ. Глаголъ у него не можетъ имѣть большого значенія при вялости и отсутствіи драматизма его стиля. И въ самомъ дѣлѣ, глаголъ Тургенева уступаетъ всѣмъ другимъ, кромѣ одного только Бѣлаго.

Перейдемъ теперь къ правой половинѣ таблицы. Тутъ мы видимъ не меньшее разнообразіе чиселъ, чѣмъ въ лѣвой половинѣ. Количественномъ мыслимыхъ элементовъ (32) Пушкинъ уступаетъ рѣшительно всѣмъ прозаикамъ, коли-

чествомъ чувственныхъ — превосходитъ всѣхъ, кромѣ Бѣлаго. Но это не происходитъ отъ излишней конкретности или неповоротливости мысли, какъ у Флобера, какъ разъ живостью и разнообразіемъ отличается слогъ Пушкина; это зависитъ отъ экономнаго пользованія отвлеченными словами и отъ большой простоты. Что касается эмоциональныхъ элементовъ, то Пушкинъ въ немъ занимаетъ среднее мѣсто (10) и это также говоритъ въ его пользу; у Тургенева—наибольшее число эмоциональныхъ элементовъ (18), что и слѣдовало ожидать при его частыхъ переходахъ въ чувствахъ и настроеніяхъ. По чувственнымъ качествамъ стиля Тургеновъ наиболѣе «безкровный» послѣ Толстого.

Число мыслимыхъ элементовъ подавляюще велико у Толстого (80). Но это не черта слабости или безцвѣтности стиля. Мы уже знаемъ, что по наглядности Толстой занимаетъ первое мѣсто среди классиковъ прозы, а силу Толстого составляютъ его фразы и его глаголы. Количество мыслимыхъ элементовъ надо отнести за счетъ его стремленія анализировать все до конца, отыскивать связи и причины явленій.

Гоголь занимаетъ довольно неопредѣленное мѣсто въ отношеніи чувственной окраски его стиля; у него всего много, однако, не смотря на его склонность къ изображеніямъ по преимуществу, мыслимые элементы преобладаютъ у Гоголя, такъ какъ обобщенія и вообще всякое обращеніе съ понятіями затрудняли Гоголя и увлекали его въ отвлеченное многословіе. Даръ кратости былъ наименѣе присущимъ Гоголю.

8. ЭПИТЕТЪ XIII-ой ГЛАВЫ «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ» КОММЕНТАРІЙ.

1.

Изъ всѣхъ элементовъ стиля эпитетъ разработанъ наиболѣе, и едва-ли не одинъ онъ разработанъ. По крайней мѣрѣ, очень распространена иллюзія, что сущность всего поэтического стиля сводится къ одному эпитету. (Напр., Веселовскій, «Изъ исторіи эпитета», первая слова). Изслѣдованій объ эпитетѣ множество. И все-же нельзя сказать, чтобы результаты этихъ изслѣдованій были очень опредѣленны и точны, и дали-бы намъ ключъ къ пониманію механизма стиля. Прежде всего, не хватаетъ исчерпывающаго опредѣленія самаго понятія эпитета, при всей его очевидности и общеизвѣстности. Мы знаемъ «рѣдкій эпитетъ» (*épithète rare*), народный эпитетъ, украшающій, синкретическій, и т. д. Но можно ли быть увѣреннымъ, что всякое опредѣленіе въ формѣ прилагательнаго будетъ эпитетомъ, и если нѣтъ, то какое именно? Бываютъ-ли эпитеты не-прилагательныя? Есть-ли разница между эпитетомъ въ стихѣ и эпитетомъ въ прозѣ? И т. д., и т. д.

Если въ опредѣленіи эпитета есть несогласія и неувѣренность, то происходитъ это отъ предвзятости, съ которой приступали къ изслѣдованію. Сама-же предвзятость зависитъ, какъ отъ неумѣнія словесниковъ относиться критически къ методамъ своимъ изслѣдованій, такъ и отъ кажущейся очевидности понятія эпитета. Это заставило меня въ маломъ размѣрѣ испробовать обратный путь; проанализировать эпитеты одной главы (XIII) «Капитанской Дочки», чтобы 1) найти повтврженіе методовъ,

изложенных мною въ предыдущихъ главахъ, и 2) самымъ конкретнымъ и объективнымъ образомъ, шагъ за шагомъ, искать законы эпитета, хотя бы нѣкоторые, заключенные въ предѣлахъ одной главы.

Что касается произвольности мнѣній, то я считаю, достаточнымъ, чтобы ее обнаружить, остановиться на двухъ мнѣніяхъ: Веселовскаго, т. к. оно распространено у насъ, и проф. Meyer'a (*Deutsche Stilistik*), т. к. оно суммируетъ всѣ наиболѣе авторитетныя.

Уже само понятіе «поэтическаго стиля» содержитъ въ себѣ нѣчто неточное. Безполезно доказывать поэтичность того или другого оборота, эпитета или образа; это зависитъ отъ вкуса, степени развитія и даже настроенія читателя. Поэтическое находятъ и тамъ, гдѣ нарушена первоначальная гармонія элементовъ стиля, напр., въ скверномъ переводѣ или въ подражаніи великому образцу. Поэтичность, наконецъ, всегда зависитъ отъ произведенія въ его цѣломъ и отъ его содержанія, и прилагать ее ввидѣ критерія къ стилю значить смѣшивать понятія формы и содержанія (что, кстати, такъ характерно для Веселовскаго). Для опредѣленія стиля, слѣд., нуженъ иной критерій, болѣе достовѣрный, и, конечно, онъ можетъ быть однимъ только,—художественностью. Художественность показываетъ степень искусства, т. е. обращена къ его формальной сторонѣ, и относится къ поэтичности, какъ форма къ содержанію.

Если-же совершить эту замѣну понятій—поэтическаго художественнымъ, и критеріи стиля искать въ степени творческихъ усилій, творческой напряженности ума, въ ея границахъ—формахъ, то сама собою отпадаетъ ничѣмъ не

оправдываемая тенденція отождествлять поэтической стиль и эпитетъ. Съ точки зрѣнія творческихъ усилій существительное и глаголь (см. выше) б. ч. имѣютъ преобладающее значеніе, и эпитетъ вноситъ только полутоны. Эпитетъ, расширяясь въ метафору — фразу, неминуемо уступаетъ мѣсто глаголу и существительному. Эпитетъ можетъ и не быть, отчего, стиль еще не обезцвѣчивается. Иногда глаголы и существительныя не-эпитеты замѣщаютъ эпитетъ въ его роли полутона, но никогда не бываетъ обратнаго. (Весьма важно было бы изслѣдовать превращенія элементовъ: Замѣны существительнаго глаголомъ, глагола эпитетомъ, и т. д.).

Веселовскій дѣлитъ эпитеты на двѣ группы: тавтологическіе (въ народной поэзіи) и пояснительные, и это дѣленіе еще можно принять, хотя и неясно, въ какомъ отношеніи оно находится къ обычному дѣленію на народные и искусственныя. Но онъ дѣлаетъ ошибку въ опредѣленіи втсрой группы эпитетовъ, какъ такихъ, въ основѣ которыхъ лежитъ «одинъ признакъ 1) считающійся существеннымъ въ предметѣ, либо 2) характеризующій его по отношенію къ практической цѣли (?) и идеальному совершенству». Требованіе существеннаго въ предметѣ находится въ противорѣчьи съ общимъ опредѣленіемъ эпитета выше, гдѣ Веселовскій говоритъ, что роль эпитета—всего лишь подчеркивать характерное: вѣдь мы воспринимаемъ самый предметъ именно со стороны его существенныхъ признаковъ, и упоминаніе о нихъ было-бы лишнимъ, какъ напр., двуногій челоуѣкъ, крылатая птица, и т. д. Поэтому, по крайней мѣрѣ, въ большинствѣ случаевъ эпитетъ раскидываетъ случайное и характерное свойство, и только въ рѣдкихъ

(какъ разъ не «пояснительныхъ», а «тавтологическихъ») — существенное. Что касается характеристики эпитета «по отношенію къ практической цѣли и идеальному совершенству», то этотъ критерій не исчерпываетъ всѣхъ видовъ эпитета, т. к. возможны эпитеты, которые не будутъ существенными и не подойдутъ подъ это опредѣленіе. Напр.

«Ты помнишь: мачты сонныя,
Какъ въ пристаняхъ Лорена».

В. Ивановъ.

Этотъ «синкретическій» эпитетъ не раскрываетъ ни признака мачтъ, ни практической цѣли или совершенства. Но онъ, во всякомъ случаѣ, — признакъ случайнаго настроенія поэта.

Кромѣ того, формула Веселовскаго имѣетъ два недостатка. Во первыхъ, разбивъ эпитетъ на двѣ группы, Веселовскій упускаетъ моментъ опредѣленія эпитета. Въ самомъ дѣлѣ, что такое эпитетъ? Не признакъ-же и не свойство, — такое отождествленіе было-бы грубымъ. Эпитетъ, конечно, — элементъ стиля, и съ этого надо было-бы начать, но такое признаніе противорѣчило-бы другому отождествленію, допущенному Веселовскимъ: эпитета и стиля. Если-же признать эпитетъ однимъ изъ элементовъ стиля, то это будетъ элементъ, заключающій въ себѣ характерный признакъ или свойство предмета. Во вторыхъ, какъ я уже говорилъ формула Веселовскаго страдаетъ отсутствіемъ формальныхъ признаковъ.

Психологичность и произвольность опредѣленій отразились на всемъ изслѣдованіи Веселовскаго объ эпитетѣ въ случайномъ распредѣленіи вниманія. Такъ произошло и съ

совершенно новымъ понятіемъ синкретизма. Это — самое значительное изъ его открытій, и все-же оно не есть теорія стилия, какъ принято считать, и какъ невольно допускалъ самъ Веселовскій. Синкретизмъ (т. е. нераціональное сочетаніе признаковъ, слитныхъ въ нашемъ воспріятіи или сознаніи, напр. звука и цвѣта) есть только частное явленіе, стилия, однородное съ метафоричностью. Веселовскій-же распространилъ его, какъ общій законъ, на всякое поэтическое произведеніе, независимо отъ его формы, оставивъ въ сторонѣ вопросъ, возможны-ли синкретическіе эпитеты въ прозѣ, хотя-бы художественной, и не связанъ-ли синкретизмъ съ музыкальнымъ сопровожденіемъ и стихотворнымъ ритмомъ. Мнѣ кажется, что именно такая связь существуетъ и поэтому я не ввелъ въ мой анализъ понятія синкретизма наряду съ метафоричностью. Синкретизмъ — явленіе чисто психологическое, и не слѣдуетъ забывать, что онъ не можетъ опредѣлять стилия, въ которомъ, кромѣ психологическихъ элементовъ, есть формальные. Но такъ какъ синкретизмъ еще не связанъ съ формальной стороной стилия, то и роль его въ стилистикѣ не выяснена. Это дѣло будущаго.

Точно также случайно выдѣляетъ Веселовскій группу цвѣтовыхъ эпитетовъ, желая прослѣдить ихъ исторію. Между тѣмъ, даже въ тѣхъ эпитетахъ, которые приводитъ Веселовскій, большинство не-цвѣтовые. Безусловно, большая часть нашихъ чувственныхъ представленій — зрительныя, но цвѣтовые составляютъ только часть послѣднихъ, и нѣтъ основаній ихъ выдѣлять въ особую группу. Тутъ вліяніе не теоріи литературы, а эстетики, которая обыкновенно отпрavляется отъ живописи, и имѣетъ дѣло съ красками

и цвѣтами Веселовскій долженъ былъ-бы выдѣлить въ особую группу зрительные эпитеты, а уже изъ нихъ, если-бы это оказалось существеннымъ — цвѣтовые. То-же самое можно сказать и объ эпитетахъ-дублетахъ и о сложныхъ эпитетахъ. Всѣ они частныя явленія стиля, и будучи собраны, могутъ послужить богатымъ матеріаломъ для будущей теоріи стиля. Веселовскій сознательно стремился къ созданію этого матеріала, который выдѣлилъ-бы изъ себя теорію, и его работы должны служить отправнымъ пунктомъ всѣхъ нашихъ изслѣдованій.

Эту теорію пытаются создать нѣмецкіе стилисты. Но уже въ ихъ традиціонномъ разграниченіи «поэтики» и «стилистики» заключается смѣшеніе элементовъ формы и содержанія. Новаго «стилистики» не вносятъ ничего кромѣ, множества названій греческаго образованія, б. ч. ненужныхъ и устарѣлыхъ. Отправляясь отъ видовъ произведеній, эти стилистики даютъ огромную номенклатуру, не всегда удачно группированную (Besker, Wackernagel, Meyer): У Мейера, напр., я насчиталъ 190 родовъ и видовъ «стиля», распределенныхъ на 28 главъ. Но можно сказать, что оглавленіемъ его стилистики почти исчерпывается ея значеніе.

Ничего существенно новаго не вноситъ Мееръ и въ понятіе эпитета. Онъ, конечно, начинаетъ съ опредѣленія понятія. «Эпитетъ есть опредѣлительное прилагательное, которое употребляется съ особенной выразительностью. Выразительность достигается двоякимъ образомъ: либо частымъ повтореніемъ, либо замѣной прямого смысла неожиданнымъ и рѣдкимъ». (46 ст.) Миѣ уже приходилось говорить, что не одни прилагательныя могутъ быть эпи-

тетомъ, но и глаголь и существительное. Вторая часть опредѣленія неясна: что значить неожиданный смыслъ? Не есть-ли это только частный и рѣдкій случай эпитета? Гдѣ критерій рѣдкости эпитета? Эпитетъ—качество или признакъ, неожиданный по скольку онъ не заключается въ самомъ предметѣ. Но вполне ожидаемымъ и естественнымъ, напр., будетъ такой эпитетъ какъ «туманныя луга», «желтая нива», etc., хотя это и не тѣ, «частные» эпитеты, которое можно приравнять къ народнымъ (тавтологическимъ, по Веселовскому). Но въ этомъ опредѣленіи, съ моей точки зрѣнія недостаточномъ, есть одинъ важный моментъ: эпитетъ долженъ быть особо выразительнымъ. Мейеръ, нѣсколько дальше, пытается развить эту мысль: «эпитетъ есть прилагательное въ его особенной роли. Но не каждое употребленіе значимаго (Eigenschaftswotr) слова достаточно для этой цѣли: характеризировать.» Однако, выяснить, какія именно прилагательныя бываютъ эпитетами ему такъ и не удается. Онъ указываетъ только, что «эпитетъ есть прилагательное, которое вступаетъ въ прочное отношеніе съ опредѣленнымъ и индивидуальнымъ существомъ или состояніемъ». Но и эта формула слишкомъ неопредѣленна, и даже нелѣпа логически, т. к. прилагательное можетъ вступать въ связь со словомъ, а не существомъ,—кромѣ того, что мы не знаемъ, какъ опредѣлить степень прочности указаннаго отношенія.

Итакъ, все еще неясно, какія прилагательныя будутъ эпитетами, и въ чемъ ихъ «особенная роль». Тутъ все дѣло въ законѣ перемѣщенія психологическаго центра. Одно и то-же слово въ зависимости отъ его положенія среди другихъ, иногда о отъ личнаго впечатлѣ-

ня, можетъ быть и эпитетомъ и не эпитетомъ. Такъ въ стихѣ:

«Золотыя звѣзды въ кошелькѣ» (Мандельштамъ) слово «золотыя»—эпитетъ, потому что служитъ только признакомъ звѣздъ. Если-же взять слѣд. фразу: «изъ трехъ ключей: золотого, серебряннаго и желѣзнаго онъ выбралъ золотой,—то прилагательное сдѣсь не будетъ эпитетомъ, т. к. оно употреблено не какъ признакъ предмета, и психологическій центръ съ существительнаго («ключей») перемѣстился на прилагательное (предполагаемый эпитетъ). При опредѣленіи эпитета законъ перемѣщенія психологическаго центра долженъ играть главную роль.

Послѣ этихъ предварительныхъ замѣчаній перейдемъ къ комментарию.

2.

1. «Обыкновеннымъ своимъ увѣщаніямъ». Слѣдуетъ-ли считать «обыкновеннымъ» за эпитетъ? Вотъ примѣръ несовпаденія эпитета и прилагательнаго. Эпитетъ выражаетъ либо признакъ либо качество предмета, и долженъ опредѣлять внутреннюю связь съ нимъ. Между тѣмъ, слово «обыкновенномъ» говоритъ не о характерѣ увѣщаній, а только о привычкѣ Савельича. Поэтому оно не—эпитетъ; но оно и не глаголь и не существительное и, слѣд., второстепенный элементъ стиля.

2. «Пьяными разбойниками». Эпитетъ мыслимый т. к. употребленъ сдѣсь въ связи, имѣющей постоянный и метафорическій характеръ. «Но боярское дѣло» и «неровень часть» не эпитеты, какъ въ прим. 1. Кромѣ того въ этихъ послѣднихъ выраженіяхъ связь словъ настолько за-

фикси́ровалась въ современномъ языкѣ, что они стали стилистически недѣлимыми, и не входятъ въ число главныхъ элементовъ стилия.

3. «Отвѣчалъ съ довольнымъ видомъ». Эпитетъ какъ непосредственное выражающій настроеніе — эмоціальный. Особенность этого эпитета — въ его составѣ. Нельзя считать одно первое слово за эпитетъ, т. к. такой эпитетъ относился бы къ слову со стертымъ первоначальнымъ смысломъ, второстепенному по значенію: «видомъ». Очевидно, что «довольнымъ видомъ» — не разъединимое сочетаніе. Эпитетъ (по психологическому закону тяготѣнія сознанія) слѣдуетъ отнести къ слову «отвѣчалъ». Въ такомъ случаѣ, этотъ эпитетъ состоитъ изъ двухъ словъ.

4. «Длинный вязанный кошелекъ». Два эпитета къ одному существительному, чувственные, т. к. связаны съ опредѣленно-зрительными представленіями. Далѣе я буду сокращенно отмѣчать характеръ эпитета въ слѣд. порядкѣ: количественную сторону, если она есть, его качество — чувственное, мыслимое или эмоціональное, и его характеръ. Въ случаѣ, если нѣсколько однородныхъ эпитетовъ, стоящихъ рядомъ я помѣщу въ одномъ примѣчаніи, то въ концѣ его я поставлю въ скобкахъ число эпитетовъ.

5. «Остальныя возьми себѣ». Не эпитетъ, какъ въ прим. 1.

6. «Добрый дядька». Эпитетъ мыслимый.

7. «Каменной стѣной». Эпитетъ мыслимый, метафорическій, какъ въ прим. 2. То-же «добраго коня»; послѣдній эпитетъ не есть второстепенный элементъ (какъ въ прим. 2), т. к. доброта коня противопоставляется худобѣ Савельичевой клячи (2).

8. «Тошчая, хромая кляча». Два эпитета къ одному существительному. Чувственные, зрительные (2).

9. «Даромъ отдалъ». Эпитетъ, не прилагательное, съ глаголомъ (но не эпитетъ «городскихъ жителей»). Мыслимый эпитетъ. Тоже «прямая дорога». Метафорическій (2).

10. «Конскіе слѣды». Не эпитетъ, т. к. логическій центръ падаетъ на первое слово: вѣдь здѣсь конскіе слѣды не сравниваются съ другими. Роль эпитета—дополнять образъ признакомъ или свойствомъ, но само существованіе его не можетъ опредѣляться присутствіемъ эпитета. Также не эпитетъ: «крупной рысью»—технической терминъ, слѣдов. связь понятій постоянная.

11. «Проклятая кляченка». Мыслимый эпитетъ, метафорическій.

12. «Долгоногимъ бѣсомъ». Чувственный эпитетъ, зрит.

13. «Барское дитя» — не эпитетъ, какъ въ пр. 10. То-же «Бердскіе огни», какъ въ прим. 1. «Естественнымъ укрѣпленіемъ» — мыслим. эп.

14. «Жалобныхъ моленій». Эпит. эмоціональный.

15. «Объѣхать благополучно». Мысл. эп. съ глаголомъ, не прилагат.

16. «Передовой караулъ». Не эпит., какъ въ пр. 1. «Молча проѣхать». Чувств. эпит., слуховой, не прилаг., съ глаголомъ.

17. «Хромой лошади». Эпитетъ мысл., т. к. здѣсь хромота не вызываетъ зрительнаго образа, какъ выше, а объясняетъ запаздываніе Савельича. Слѣд., одно и то-же слово можетъ быть и мыслимымъ и чувственнымъ, въ зависимости отъ его употребленія,

18. «Съ крикомъ бросились». Чувств. эп., не прилаг., слуховой.

19. «Повели насъ съ торжествомъ». Эпит. эмоціон. не прилаг., съ глаголомъ.

20. «Дожидался долго». Мыслим. эпит. не прил., съ глаголомъ. «Сальныя свѣчи»—не эпитетъ, какъ въ прим. 9.

21. «Золотой бумагой», «широкій шестокъ», «красномъ кафтанѣ», «высокой шапкѣ»—Эпит. чувств., зрит. «Сидѣлъ, подбочась»—чув. эп., зрит., не прилагат. (5).

22. «Притворнаго подобоострастія». «Сильнаго любопытства», «поддѣльная важность», эпиг. мысл. (3).

23. «Тщедушный и сгорбленный», два эп. къ одному существу; собственно, только второй можно безусловно считать чувственнымъ элементомъ. Но первый эпитетъ въ связи со вторымъ получаетъ неожиданный зрительный характеръ (2).

24. «Голубой ленты», «сѣрому армяку», «густая, рыжая борода», «сѣрые сверкающіе глаза», «красноватыя пятна», «рябому, широкому лицу»—чувств. эп. зрит. (9).

25. «Выраженіе неизъяснимое», мысл. эпит.

26. «Красной рубахѣ»—эп. чув. зрит.

27. «Бѣглый капраль»—не эпитетъ, также, какъ и «ссылный преступникъ». Эти слова употребляются (и въ томъ-же значеніи) самостоятельно: «бѣглый», «ссылный», и слѣд. обозначаютъ не признакъ или свойство предмета, а самъ предметъ, какъ въ пр. 10.

28. «Нечаянно очутился», «сильно развлекалъ», эпит. мысл. не прилаг. Также «странная мысль», «стараго злодѣя» (4).

29. «Голубой лентѣ», чув., зрит., встрѣчается въ томъ-же сочетаніи второй разъ. Конечно, для стиля Пуш-

кина этого послѣдній фактъ не имѣетъ значенія, но онъ можетъ быть характеренъ, какъ приемъ. Вспомнимъ у Мережковского, его анализъ образовъ «Войны и Мира», гдѣ онъ блестяще доказываетъ, что повтореніе существительнаго съ эпитетомъ есть приемъ Толстого, и очень сильный приемъ.

30. «Спокойно отвѣчалъ». Эпит. эмоц., не прилаг., съ глаголомъ.

31. «Пустые слухи», «проклятый старикъ» — эпит. мысл. метафорическіе (2).

32. «Вольномъ перепутыи», «темномъ лѣсу» — эпит. мысл. метафорическіе (2).

34. «Рваныя ноздри» (прозвище). Эпитетъ, состоящій изъ двухъ словъ, встрѣчается два раза, чувст. зрит.

35. «Мрачно смотрѣли» — эмоц. эпит., тоже «Съ веселымъ видомъ». (2).

36. «Благопріятную перемѣну» — мысл. эпит., тоже «молодыя казачки», «страшными товарищами». (3).

37. «Бѣлой скатертью» — чувств. эпит.

38. «Вчерашніе собесѣдники» — не эпитетъ, какъ въ прим. 10, а простое сокращеніе фразы. Изъ этого, конечно, не слѣдуетъ, чтобы всякое сокращеніе не могло быть эпитетомъ. «Широкоплечему татарину» — чувств. эп., зрит. «Сильно забилось» — чувств. эп. (2).

39. «Голось, слишкомъ мнѣ знакомый» — мысл. эпитетъ. Также: «неумѣстнымъ намекомъ» (2).

40. «Гладкой дорогѣ» — мысл. эпит. т. к. свойство дороги здѣсь имѣется въ виду, какъ причина, а не какъ зрительный образъ. «Странному стеченію», «опрометчивой жестокости», «кровожадныхъ привычекъ» — мысл. эпит. (4).

40. «Озлобленный Швабринъ», «довольное самолюбіе», «съ веселымъ видомъ» (второй разъ) эпитеты эмоціон. (3).

41. «Сладить трудно вато», --эпитетъ мысл., не прилаг., съ глаголомъ. «Оружіе мое было счастливо»—эпит. мысл., не прил., съ глаголомъ, метафорическій. «Улица моя тѣсно вата» —мысл. эпитетъ, не прилаг.; не метафорическій, т. к. метафорична вся фраза--сравненіе своей судьбы съ улицей (3).

42. «Горько усмѣхнулся». Эмоц. эпит., не прилаг., съ глаголомъ.

43. «Дикимъ вдохновеніемъ», «старая калмычка», «живую кровь» (2 раза) «удалую лошадь»---мысл. эп. (4).

44. «Посмотрѣлъ на меня съ удивленіемъ». Эпитетъ эмоціональный, не прилаг., съ глаг. «Унылую пѣсню», эпит. эмоц. (2).

45. «Гладкому зимнему пути». «Гладкому»---мысл. эпит., какъ выше. «Зимнему»---не эпит., какъ въ прим. 1.

46. «Крутомъ берегу»---чувств. эпит., зрит.

Теперь можно записать результаты произведеннаго анализа въ видѣ, удобномъ для сравненія съ другими главами или произведеніями:

1)

81 эп.	{	эмоц. 11.	}	зрит. 31.	{	цвѣт. 10.	
					чув. 35.	ост. 21.
		мысл. 35.				слух. 2.	остальн. 2.
		мет. 10.				отвлеч. 25.	

2) Съ глаголомъ эпитетовъ	15
Съ существительнымъ эпитетовъ	66
3) Не прилагательныхъ »	17
Прилагательн. эпитетовъ	64
4) Составныхъ эпитетовъ	3
Простыхъ »	78

Само собою разумѣется, что изъ произведеннаго анализа нельзя извлечь больше, чѣмъ сдѣлано, для пониманія стиля Пушкина. Въ этомъ смыслѣ выводы и обобщенія невозможны, т. к. 1) матеріалъ слишкомъ ограниченъ и 2) его не съ чѣмъ сравнивать. Все значеніе моей работы должно опредѣляться: 1) точностью методовъ, приложенныхъ наглядно, на матеріалѣ 2) подготовкой матеріала для обобщеній и выводовъ, и 3) тѣми общими законами эпитета, к-ые мнѣ удалось установить попутно. Это, прежде всего, законъ перемѣщенія психологическаго центра, дающій ключъ къ пониманію и опредѣленію понятія эпитета. Затѣмъ, возникаетъ вопросъ о сокращеніи фразы, дополняющій предыдущій законъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, когда фраза сокращается въ прилагательное, это послѣднее не есть эпитетъ,—въ какихъ-же именно? Разумѣется, если фраза не была распространеннымъ эпитетомъ, т. е. не выражалм какого—либо характернаго признака или свойства предмета. Съ другой стороны, чѣмъ ограничить распространенность эпитета? Я отмѣтилъ у Пушкина случаи составныхъ эпитетовъ изъ 2-хъ словъ. Но возможно, что существуютъ и болѣе распространенные эпитеты; предѣломъ распространенія можетъ быть только фраза, т. к. въ ней эпитетъ сталкивается съ другими однородными элементами стиля: глаголомъ и существительнымъ. Далѣе, изъ приведеннаго ко-

ментарія можно сдѣлать заключенія о связи эпитета съ глаголомъ. Я не отмѣтилъ ни одного эпитета въ формѣ— прилагательнаго къ глаголу, и, повидимому, это законъ. Однако, отсюда не слѣдуетъ, что съ глаголомъ бываютъ только эпитеты—нарѣчія или эпитеты—причастія: возможенъ также эпитетъ существительное. Также, это не значить, что къ существительнымъ бываетъ только эпитетъ— прилагательное.

Наконецъ, я отмѣтилъ, и кажется впервые, особый родъ метафоръ—клише или ходячихъ метафоръ, которыя представляютъ недостатокъ стиля, т. к. претендуя на роль элементовъ стиля, онѣ, вслѣдствіе слитности понятій, ихъ образующихъ, не имѣютъ этого значенія, и являются, т. обр., балластомъ. Но надо имѣть ввиду, что для старыхъ авторовъ степень стертости ихъ метафоръ должна проверяться сравненіемъ т. к. возможно, что именно черезъ этихъ писателей опредѣленная метафора получила распространеніе.



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
„ОМФАЛОСЪ“.

МИХАИЛЬ ЛОПАТТО. «Избытокъ». Стихи. П. 1916.

КЛЕМЕНТІЙ БУТКОВСКІЙ. «Кавалерійскія побѣды», стихи, Петрогр. 917. (Распродано).

ВЕНІАМИНЪ БАБАДЖАНЪ. «Всадникъ», циклъ стихотвореній, Одесса, 917. ц. 80 к.

Того же автора. Врубель. (Печальный геній) Одесса, 918. ц. 2 р.

ФИЛИППЪ ГОЗИАСОНЪ. Жизнь и творчество Эль-Грено. Одесса, 918. ц. 3 р.

ОГЮСТЬ РОДЭНЪ. Молодымъ художникамъ. (Посмертная статья) переводъ Ф. Гозиасона. Одесса, 918. Роскошное издание въ 250 нумерованныхъ экземпляровъ.

Михаиль Лопатто. Введеніе въ теорію прозы (Повѣсти Пушкина).

Печатаются:

Веніаминъ Бабаджанъ. Сезаннъ.

Михаиль Лопатто. Круглый столъ. Стихи.

Р.-М. Рильке. Пѣснь о любви и смерти норнета Кристофа Рильке.

Готовится къ печати:

Клементій Бутковскій. Кавалерійскія побѣды. стихи. (2 изд.)

Поль Клодель. Полдень. Драма.

Готовится къ печати Ежегодникъ Омфалоса, альманахъ стиховъ и прозы.

Складъ изданія: магаз. «Э. БЕРНДТЪ», Одесса, Дерibasовск. д. Вагнера