

# Повѣсти Пушкина.

*Опытъ введенія въ теорію прозы.*

М. Лопатто.

---

## 1. Область познанія.

Анализомъ произведеній искусства, въ частности стиха, въ послѣдніе годы занимаются многіе, но занятіямъ этого рода не хватаетъ ни методологической подготовки, ни ясности точки зрѣнія. Поэтому я считаю за лучшее начать съ выясненія области познанія, въ которой находится настоящее изслѣдованіе, и затѣмъ описать методы анализа художественной прозы, причемъ вопросъ о сущности искусства я оставляю въ сторонѣ. Матеріаломъ анализа я беру произведенія, признанныя за художественныя, такимъ образомъ, не касаясь разницы между прозой художественной и нехудожественной.

Область знанія, къ которой относится эта работа, еще не разработана у насъ. Ей принадлежитъ будущее. Въ отличіе отъ существующей школьной „теоріи словесности,“ я назову ее теоріей литературы. Значительною частью послѣдней должна быть теорія прозы, теперь несуществующая даже въ зачаткѣ; въ то время, какъ многіе вопросы поэтики разработаны достаточно подробно, мы не имѣемъ ни одной работы о прозаическомъ стилѣ, если не считать quasi-изслѣдованій въ этой области. Между тѣмъ художественная проза, составляющая большую часть нашего чтенія, въ настоящее время попала въ стѣсненное положеніе именно изъ-за недостатка въ анализѣ классической прозы.

Всякое искусство ищетъ и нуждается въ новыхъ формахъ; исканіе новаго привело прозу къ дробленію,—съ одной стороны, на рассказы, новеллы, новеллины, стихотворенія въ прозѣ и миниатюры, уже совсѣмъ близкія поэзіи (Петеръ Альтенбергъ Клодель). Съ другой стороны, въ романахъ, которые еще не исчезли, но стали рѣдки, появилось обиліе какой-то путанной психологіи, лирической темноты, совсѣмъ несвойственной духу прозы, и здѣсь проза стала терять свою самостоятельность (Андреевъ, Ремизовъ). Все-же остальное сбивается или на повтореніе старыхъ формъ (Кузминъ, Франсъ), или же представляетъ безформенный художественный матеріалъ, собранный въ случайномъ порядкѣ (гр. А. Н. Толстой, Сологубъ).

Единственной реакціей противъ застоя въ прозѣ являются „Симфоніи“ Бѣлаго, его повѣсть „Серебряный голубь“ и романъ „Петербургъ“. Но Бѣлый не развязывалъ узла, а рубилъ его. Онъ искалъ законы прозы не въ ней самой, т. е. не путемъ анализа классиковъ, а почему-то—въ музыкѣ. Это смѣшеніе искусствъ сдѣлало его произведенія темными, запутанными и—несмотря на огромную значительность темъ и психологіи,—доступными немногимъ. Но ошибками научаются, и попытки Бѣлаго говорятъ намъ, что для новой прозы мы должны знать какой-то законъ.

Гдѣ же его искать? Различныя дисциплины разсматриваютъ произведеніе искусства, и прежде всего, надо отдѣлать отъ нихъ анализъ искусства, какъ такового. Посмотримъ, какъ относятся къ теоріи прозы: теорія словесности, языкознаніе, грамматика, историческая поэтика, исторія литературы, философская эстетика и критика.

Наша классная теорія словесности находится въ самомъ жалкомъ видѣ, не заключаая въ себѣ даже намека на научность. Кое-какіе лоскутки старыхъ риторикъ, историческія и филологическія справки о названіяхъ формъ, кое-какъ сшитые, выдаются за „теорію“. Конечно, такая теорія ничего не объясняетъ и никакихъ законовъ открыть не можетъ. Тер-

мины ея неопредѣленны и случайны, форма произведеній объясняется ея содержаніемъ (напр. баллада, поэма). Это приводитъ къ нелѣпостямъ: напримѣръ, по теоріи словесности, баллада—не опредѣленная форма, какъ въ старой французской лирикѣ, но та романтическая баллада, какою можно назвать любое по формѣ стихотвореніе; драматическая поэма чѣмъ-то отличается отъ лирической; ода противопоставляется лирикѣ, элегія—пѣснѣ, и т. п.

Но полная несостоятельность теоріи словесности слишкомъ очевидна и знакома всѣмъ, чтобы на ней останавливаться подробнѣе. У нея просто нѣтъ никакой точки зрѣнія, и области моего анализа не грозитъ вторженіе съ ея стороны. Однако въ наукѣ есть направленіе, какъ будто исправляющее ее: это труды Потебни и Овсянико-Куликовского.

Конечно, эти труды вполне научны, но общаго съ теоріей формъ они не имѣютъ и употребляютъ терминъ „форма“ совсѣмъ въ иномъ смыслѣ, чѣмъ я здѣсь. Ихъ область—психологія мысли и художественнаго воспріятія или же языковое мышленіе, а не искусство само по себѣ. Теорія же литературы должна быть автономна.

Гораздо чаще и гораздо легче смѣшеніе ея съ грамматикой. Ниже, анализируя стиль, я буду все время подчеркивать эту разницу. Сфера грамматики—языкъ и законы языка. Неправильный языкъ еще не обуславливаетъ плохого искусства и наоборотъ, бездарное произведеніе можетъ быть написано отличнымъ языкомъ. Теорія словесности, наприм., смѣшиваетъ эти области, различая періодъ временной отъ причиннаго. Безсильная въ изобрѣтеніи собственныхъ критеріевъ, она пользуется синтаксическими.

Но бываетъ еще и такое недоразумѣніе, какъ смѣшеніе исторической поэтики съ теористической. Веселовскій произвелъ немалую путаницу въ понятіяхъ своей „исторической поэтикой“. Подъ „формой“ онъ подразумѣвалъ сюжетъ, т. е. нѣчто совсѣмъ противоположное формѣ, впрочемъ, кажется,

и не представляя себѣ никакихъ другихъ формъ. Его опредѣленіе еще держится въ исторіи литературы и приводит нерѣдко къ недоразумѣнію и спорамъ, Между тѣмъ, его изслѣдованія ни къ чему другому, какъ къ общей исторіи культуры, нельзя отнести.

Что касается исторіи литературы, то въ послѣдніе годы методы ея достаточно опредѣлились, чтобы отдѣлить ее отъ всевозможной дребедени и дѣтскаго лепета, которые выдавались за исторію литературы. Самоопредѣленіе ея открываетъ путь къ самостоятельной теоріи литературы.

И еще одну область надо отдѣлить отъ послѣдней: философскую эстетику. Исходя изъ понятій прекраснаго и безобразнаго и подчиняя имъ понятіе формы, эстетика вводитъ въ изслѣдованіе искусства оцѣнку. Она разсматриваетъ, главнымъ образомъ, цѣли искусства и законы его возникновенія, причемъ до послѣдняго времени, т. е. до книги Христиансена, была сплошь психологической.

Такимъ образомъ, если разсматривать [произведеніе со стороны его цѣли, матеріала и формы, то окажется, что филология изучала матеріаль поэзіи, эстетика—ея цѣль, а формы остаются до сихъ поръ мало изслѣдованными, знакомыми только практикамъ искусства. Поэтика Аристотеля, требовавшая отъ произведенія чувства величія и очишенія 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. Эклектическая эстетика Гроссе, на примѣръ, разсматриваетъ форму не саму по себѣ, а со стороны ея переживанія субъектомъ. Конечно, выясненію понятія формы такой подходъ не могъ содѣйствовать, и до сихъ поръ мы имѣемъ много работъ о формахъ искусства и ни одного безспорнаго

зпредѣленія. Въ области теоріи литературы эти недоразумѣнія должны быть устранены, прежде всего, такъ какъ она имѣеть дѣло съ понятіемъ формы самимъ по себѣ. Кромѣ того мы изучаемъ частный видъ искусства и устанавливаемъ законы въ одной только сферѣ его. Эстетика же, исходя изъ болѣе общихъ положеній, провѣряетъ ихъ на частностяхъ. Литературные критики и теоретики различныхъ „направлений“ въ искусствѣ еще менѣе отдавали себѣ отчетъ въ употребляемыхъ понятіяхъ. Сколько переспорено уже изъ-за такой невозможной логически формулы, какъ „искусство—самоцѣль“. Обычный упрекъ критики—въ отсутствіи у писателя формъ, или наоборотъ, въ отсутствіи содержанія. Сами же форма и содержаніе — фикція, различныя стороны предмета, и, конечно, дополняютъ другъ друга; исключать другъ друга онѣ не могутъ, какъ тѣло не можетъ имѣть одну сторону. У писателей, которымъ все равно очемъ писать, лишь бы красиво, эта внѣшняя красота, обыкновенно принимаемая за форму, составляетъ содержаніе произведенія, такъ какъ форма не можетъ быть красивой. Не слѣдуетъ также ожидать отъ теоріи прозы раскрытія какихъ-либо тайнъ творчества. Это дѣло метафизики. Анализъ произведеній искусства не долженъ ихъ объяснить, но можетъ расширить уже существующее пониманіе и установить нѣкоторые законы вкуса. Что касается обычнаго упрека въ сухости и мертвенности такого анализа, то я считаю его свободнымъ отъ упрековъ. Мертвымъ бываетъ умъ ученаго, а не наука. Теоретикъ искусства долженъ, подобно анатому, создавать умерщвляя—итти къ живому черезъ мертвое.

## 2. Методы анализа.

Если мы будемъ говорить о языкѣ произведенія и его грамматическихъ особенностяхъ, то мы коснемся материала искусства. Языкъ, мраморъ, краски, музыкальный инстру-

ментъ—вотъ на чемъ мы судимъ о матеріалѣ. Матеріаль различается по качеству, но прямой связи съ искусствомъ не имѣеть. Можно быть геніальнымъ на любомъ языкѣ, хотя спорять о преимуществахъ и степени развитія данного языка. Можно плѣнить игрою на контрабасѣ и оставить равнодушнымъ игрою на лучшемъ „Бехштейнѣ“.

Если мы коснемся того, что изображено или высказано въ произведеніи, то мы будемъ имѣть дѣло съ содержаніемъ. Въ чемъ же заключается форма и въ какомъ отношеніи находится она къ содержанію?

Начнемъ съ элементарныхъ формъ.

Ни одинъ звукъ въ музыкѣ, ни одно слово не имѣеть художественной цѣнности само по себѣ. Только сочетаніе звуковъ и словъ приобретаетъ ее.

Аккордъ бываетъ гармоническимъ или дисгармоническимъ; сочетаніе аккордовъ выражаетъ мотивъ. Сочетаніе мотивовъ—пьесу. Фраза бываетъ ритмической или прозаической. Сочетаніе стиховъ или фразъ дѣлаетъ строфу, абзацъ, и т. д. Очевидно, что это формальное значеніе слова и звуки по-  
звательность элементовъ и есть форма произведенія, и слѣдовательно, намъ необходимо:

- 1) найти элементы формъ для художественной прозы.
- 2) изслѣдовать ихъ связь и послѣдовательность.

При этомъ качество элементовъ самихъ по себѣ, какъ я уже говорилъ, относится къ матеріалу искусства. Будетъ-ли піанино разбито или звучать красиво, будутъ ли слова изящны или банальны—намъ дѣла до этого нѣтъ. Равнымъ образомъ, различныя искусства отличаются одно отъ другого не по формамъ, а по матеріалу (напр., живопись отъ поэзии). Различіе въ формахъ можетъ быть только въ одной и той же области искусства и напр., сравненіе формъ живописи съ литературными недопустимо.

Но вопросъ о формѣ, ясный въ элементарномъ видѣ, на фразѣ и аккордѣ, усложняется, какъ только его примѣнить къ цѣлому произведенію.

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 необходимо разсматривать, элементы какъ части одного органическаго цѣлага. 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 пѣоническій или прерывистый стихъ, и т. п.

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

1. Опредѣлять элементы въ зависимости отъ данной области творчества и тѣхъ представленій, съ которыми она связана. Элементы музыки будутъ совсѣмъ другими, чѣмъ элементы поэзіи. Кромѣ того, 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 содержаниемъ.

Такимъ образомъ, открывается чрезвычайная сложность, огромность сферы анализа, въ которую необходимо внести точность и систематичность научнаго познанія. Къ этому присоединяется то затрудненіе, что соотношеніе элементовъ въ произведеніи есть нѣчто сопутствующее и неуловимое. Съ

одной стороны, форма—это распредѣленіе содержанія и пропорціи его частей, въ связи съ воплощенной въ произведеніи идеей, то, что отличаетъ поэму отъ пѣсни, романъ отъ новеллы.

Загѣтъ, это—послѣдовательность, въ какой излагается содержаніе произведенія, приче́тъ предыдущее имѣеть цѣлью подготовить послѣдующее.

Наконецъ, это—связь распредѣленнаго матеріала съ содержаніемъ въ каждый отдѣльный моментъ, т. е. въ литературѣ—связь и свойства словъ.

Поэтому и все мое изслѣдованіе повѣстей Пушкина разобьется на три части, на анализъ: замысла и построенія повѣстей, ихъ повѣствовательнаго характера и ихъ стиля. Этимъ исчерпывается все, что касается формы въ нихъ.

Каково же значеніе формы? Во всякомъ случаѣ, не красота.

Форма, теперь это ясно, есть нѣчто сопутствующее изображенному, она облегчаетъ воспріятіе содержанія, помогаетъ памяти удержать образы и самому содержанію придаетъ то обязательное значеніе, въ какомъ оно раскрылось автору. Конечно, ничѣтъ инымъ, какъ средствомъ она не можетъ быть. Форма—орудіе. Чѣтъ искуснѣе авторъ будетъ владѣть имъ, тѣтъ значителнѣе будетъ его вліяніе; душа автора—образы, волненія, идеи переходятъ въ душу читателя именно въ той связи, въ какой онѣ выливаются въ произведеніи. Чѣтъ гармоничнѣе будутъ расположены части, тѣтъ легче читатель ихъ запомнить. Въ этомъ отношеніи большую роль играетъ умѣніе изображать только главное и отбрасывать весь сырой матеріалъ. Чѣтъ послѣдовательнѣе изложеніе, тѣтъ оно убѣдительнѣе; чѣтъ ярче и выразительнѣе слогъ, тѣтъ сильнѣе поразить и увлечеть.

Замысль, рассказъ и стиль—вотъ три стороны съ которыхъ я хочу подойти къ повѣстямъ Пушкина. Но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы я хотѣлъ дать исчерпывающій анализъ



повѣстей. Задача моя—на конкретномъ примѣрѣ описать приемы анализа художественной прозы, и въ этомъ направленіи будетъ сосредоточено все мое вниманіе.

Съ выводами теоріи прозы надо подождать до специальныхъ изслѣдованій, которыхъ у насъ еще нѣтъ.

### 3. Построеніе и замысль повѣстей. Иронія.

Многословіе—великій порокъ для художника; однако и у авторовъ съ сжатымъ стилемъ можно видѣть стремленіе урѣзать, отбросить нѣкоторые эпизоды, хотя бы по художественности они не уступали другимъ частямъ. Слѣдовательно, выпущенные отрывки чѣмъ-то нарушали общій планъ произведенія.

Конечно, не всѣ художники 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. Но поразительна сложнѣйшая, огромная архитектоника „Войны и Мира“.

Большинство художниковъ создаютъ—сознательно или нѣтъ,—въ опредѣленныхъ границахъ, и сама концепція, заключающаяся въ строгихъ размѣрахъ, вліяетъ и на весь тонъ произведенія. Это-условіе цѣльности впечатленія. Концепція опредѣляетъ глубину фона, подробность деталей, описаній природы и мѣсть, характеристикъ и т. д. Такимъ образомъ, слишкомъ детальное описаніе въ сжатой повѣсти нарушаетъ ее и является лишнимъ, не зависимо 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 получить читатель. Это—требованіе единства впечатлѣнія.

Первый намекъ на размѣры произведенія и его замысль дается авторомъ въ подзаголовкѣ. Всѣ законченныя произведенія Пушкина названы имъ повѣстями.

Изъ этого. не слѣдуетъ, чтобы Пушкинъ не зналъ другихъ названій. (Онъ даже началъ „Романъ въ письмахъ“.) Скорѣе всего, это произошло потому, что во время Пушкина разница между видами прозы еще не опредѣлилась достаточно, чтобы придавать ей значеніе.

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 Бѣлогородской крѣпости, какъ она уже взята“, и т. д.

Въ „повѣстяхъ Бѣлкина“ (кромѣ „Барышни-крестьянки“ передѣлки съ французскаго, какъ это недавно выяснилось) Пушкинъ былъ болѣе тщателенъ. Черновыя сохранили намъ нѣсколько исключенныхъ мѣстъ и первоначальныхъ сценъ изъ „Гробовщика“ и „Станціоннаго Смотрителя“.

„Дубровскій“, правда, имѣется 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 „Драпъ Петра Великаго“ и „Ликовая дама“, въ которыхъ главы строго отдѣлены одна отъ другой.

Разсматривая немногіе планы и программы повѣстей, сохранные 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 значить, чтобы онъ не придавалъ никакого значенія главѣ. Такъ, извѣстно, что онъ заранѣе придумывалъ эпиграфы для различныхъ главъ „Капитанской дочки“. Однако, глава для Пушкина—только нѣкоторая мѣра времени и съ измѣненіемъ содержанія не связана.

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“) 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 лирический, его отступленій.

Однако, иронія <sup>1)</sup> 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 недоверіе къ произведенію. „Онъ пугаетъ, а мнѣ не страшно“—вотъ образное выраженіе такого читательскаго недоверія.

Разсмотримъ съ этой точки зрѣнія повѣсти Пушкина.

Ему 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.

---

<sup>1)</sup> Подъ словомъ „иронія“ не слѣдуетъ понимать обычной „злой ироніи“. Художественная иронія бываетъ нерѣдко сочувствующей. Все дѣло въ томъ, что лирический поэтъ какъ бы сливается со стихами, прозаикъ же стоитъ внѣ своихъ образовъ, отдѣляетъ ихъ отъ переживаемаго имъ момента. Это отношеніе автора къ создаваемому чаще называется юморомъ. Я замѣнилъ это слово по тому соображенію что оно опредѣляетъ спеціальную область литературы. Я—же имѣю въ виду чисто психологическое явленіе въ творествѣ.

Совсѣмъ не то въ „Капитанской дочкѣ“. Ужасы, изображенныя въ ней, не соотвѣтствуютъ мирному характеру Гринева и спокойному тону его записокъ. Швабринъ не убѣдительно, мелодраматично, Пугачевъ противорѣчивъ, да и вся близость къ нему Гринева какъ-то сомнительна. Лучшее въ повѣсти—ея идиллическія стороны, 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 „лишеннымъ воображенія“ 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 бытовыя 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 оголять до схемы, а включать въ него идеи и сопоставленія лицъ, всегда новыя, въ то время, какъ схемы могутъ быть сведены 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 всетаки 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 гувернеръ, кольцо въ дуллѣ и свистъ въ роцѣ—все это изъ книгъ, все это было и у Нарѣжнаго, и не вяжется съ яркими бытовыми сценами помѣщицъ и крестьянской жизни. Благородные-же крѣпостные, ставшіе не менѣе благородными разбойниками, просто ужъ никуда не годятся. Само возстаніе крестьянъ, бывшее на самомъ дѣлѣ (1737 г. въ Псковской губ.), теряетъ реальную почву и становится болѣе похожимъ на вымыселъ. Это подтверждаетъ, что для реальности недостаточно заимствовать сюжетъ изъ жизни.

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“. Соче-

таніе въ душѣ героя чувствъ обиды, протеста и любви, и конфликтъ личности со средой — было главной темой Пушкинскихъ поэмъ,—отъ „Цыганъ“ и „Полтавы“ до „Мѣднаго Всадника“. Вся разница въ томъ, что если удавались Пушкину изображенія любви въ поэзіи, то они были неудачны и неестественны въ прозѣ. Не потому-ли это, что паеось стиховъ роднѣе „нѣжнымъ страстямъ“? Въ поэзіи не могло быть такого противорѣчія сюжета и образовъ, такъ какъ между поэзіей и прозой—иронія, дѣлающая тонъ произведенія.

Я заканчиваю на этомъ качественный анализъ замысловъ повѣстей. Я предпослалъ его количественному изъ-за неопредѣленности формального замысла и построеній у Пушкина. Между тѣмъ, качественный анализъ-лишь вспомогательное средство, и не можетъ быть оправданъ также безусловно, какъ и количественный. Поэтому въ дальнѣйшемъ я буду располагать анализы въ обратномъ порядкѣ.

#### 4. Глава, абзацъ, фраза.

Нѣтъ никакой необходимости дѣлить повѣсть иначе, чѣмъ сдѣлалъ это самъ авторъ. Обычно замысль 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, разумеется).

Главы „Дубровскаго“ (табл. 1) колеблются 2—9 страницъ каждая (по изданію „Просвѣщенія“), причемъ самое частое число страницъ—6. Глава „Капитанской Дочки“ заключается

въ предѣлахъ 8—12, „Пиковой Дамы“—3-8. „Повѣсти Бѣлкина“ составляютъ 3 повѣсти по 16 стр. одну въ 10 и одну въ 24.

Таблица 1.

Число страницъ въ главахъ.

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

Что такое распределеніе по главамъ не имѣетъ другого 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 произведеніе (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 абзацъ количествомъ страницъ неудобно по нѣсколькимъ причинамъ. Прежде всего. абзацъ-меньше страницы нормальнаго изданія и было бы трудно опредѣлить его отношеніе къ величинѣ страницы. Затѣмъ, при сравненіи различныхъ авторовъ, изслѣдователь оказался бы безпомощнымъ изъ-за разницы-изданій въ форматъ и шрифтѣ.

Но и помимо внѣшнихъ затрудненій, неправильно опредѣлять мѣру мысли количествомъ словъ, такъ какъ числа словъ и идей, составляющихъ ихъ содержаніе, не пропорціональны. Очевидно, что элементомъ дробленія 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	
Дубровский . . .	46	34	72	30	8	
Капитан. Дочка. . .	29	47	38	12	80	
Пиковая Дама . . .	47	4	20	16	80	и т. д.

Не знаю, можно ли установить какой-нибудь законъ о перерывахъ между абзацами. Мнѣ этого не удалось сдѣлать. 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.

Теперь я попытаюсь примѣнить къ абзацу методъ сравненія, котораго я до сихъ поръ не употреблялъ, такъ какъ имѣлъ дѣло со слишкомъ неопредѣленнымъ матеріаломъ, какъ построеніе повѣсти и распределеніе на главы.

Методомъ сравненія можно пользоваться двоякимъ образомъ: сравнивая произведенія одного и того же автора и произведенія различныхъ художниковъ слова. Первое сравненіе раскрываетъ эволюцію пріемовъ и пути совершенствованія художника. Второе—законы развитія, въ нашемъ случаѣ, прозы. Есть еще одинъ методъ, крайне кропотливый, которымъ мы не будемъ пользоваться за отсутствіемъ матеріала. Это—рукописи и передѣлки въ черновикахъ, которыя объясняютъ законы совершенствованія въ предѣлахъ одного произведенія.

Составимъ таблицу для числа фразъ въ нѣсколькихъ абзацахъ Пушкинской прозы (табл. 2). Если вѣрить ей (такъ какъ измѣрить всѣ абзацы я не въ состояніи то и судить о нихъ можно только болѣе или менѣе приблизительно), 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 преобладает абзац 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 свидѣтельствуемъ сжатости его изложенія, что особенно видно на „Хаджи-Муратъ“, 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 такимъ размѣровъ мнѣ не встрѣчался ни у кого изъ другихъ классиковъ нашей прозы; у Гоголя—же большой абзацъ—преобладающій.

Кузмина я ввелъ въ таблицу, чтобы показать, насколько отражается на формѣ поверхностное отношеніе къ изображаемому. Кузминъ—прозаикъ по тону ироніи легкомысленный, но его произведенія художественны и слѣдовательно подчиняются законамъ творчества. При кратости и простотѣ фразы, размѣръ его абзаца меньше сравнительно съ другими, и только въ рѣдкихъ случаяхъ (тоже недостатокъ; у Толстого при сжатости стиля немисливо представить длинный абзацъ)—распространяется до Пушкинскихъ размѣровъ, но при этомъ производитъ впечатлѣніе растянутости и многословія.

Что же представляетъ сама фраза, какъ мѣра сознанія.

Я не случайно нигдѣ не замѣнилъ этого иностраннаго слова русскимъ. Фраза совсѣмъ не то, что предложеніе и ихъ слѣдуетъ строго различать. Предложеніе—понятіе грамматическое и оно опредѣляетъ законы языка. Фраза имѣетъ семасіологическое значеніе: дальше недѣлимая единица мысли, причемъ фраза далеко не всегда совпадаетъ съ предложе-

ніемъ; напримѣръ, она никогда не совпадаетъ со слитными предложениями. „Тутъ она взглянула на меня и съ усиленіемъ улыбнулась“ („Капитанская дочка“): двѣ фразы и одно предложеніе. Затѣмъ, 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 предложениями 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 легкости слога, какъ и на другихъ качествахъ, отражается степень зависимости фразъ. У Пушкина встрѣчаются рѣдко фразы, сложные изъ трехъ,—изъ четырехъ—никогда. Фразы простыя у него преобладаютъ (табл. IV),

Таблица IV.

Числа 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
В с е г о .	212	22	5	271

что отмѣчается теоріей словесности, какъ „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, на примѣръ, слогъ Тургенева иначе, какъ „средній“ или „смѣшанный“ (послѣднее невѣрно).

Изъ таблицы чисель простыхъ и сложныхъ фразъ въ рядѣ повѣстей Пушкина нельзя сдѣлать никакого вывода о развитіи фразы въ отношеніи ея сложности. Правда, мои числа не исчерпываютъ всего огромнаго матеріала фразъ, но все же онѣ—большія, и къ нимъ примѣнимъ вполне „законъ большихъ чисель“. Повидимому, особенности фразы—нѣчто постоянное, и слѣдовательно, индивидуальное. Въ такомъ случаѣ, сравненіе Пушкинской фразы съ фразой другихъ прозаиковъ дастъ большіе результаты. (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 свѣясняется, что самая элементарная фраза — Тургеневская, такъ какъ на 60 фразъ у него нѣтъ ни одной тройной зависимости. Наиболѣе сложная—фриза Толстого,—это сходится съ общимъ впечатлѣніемъ. Лермонтовъ занимаетъ дреднее мѣсто. У него—зна-

чительное количество простыхъ фразъ (37), но встрѣчаются и крайне запутанные періоды, сложные изъ пяти фразъ. Лермонтовъ изъ писателей—наименѣе литературный писатель 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. Точно также, 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 заключается неясность: что такое семасіологическое дѣленіе. Но меня связываетъ неопредѣленность этой стороны языкового мышленія. Назвать главные элементы фразы подлежащимъ и сказуемымъ было бы подвергнуться опасности смѣшенія съ грамматикой. Грамматическое дѣленіе часто совпадаетъ съ моимъ (напр., „солдаты наши дали залпъ“—подлежащее и сказуемое, слѣдовательно прямая фраза), но и прямое дополненіе будетъ главнымъ элементомъ фразы: „увидѣли Государя“—прямая фраза, такъ какъ въ ней только два главныхъ элемента. Кроме того, грамматика не всегда увѣренно опредѣляетъ сказуемое: (въ первомъ примѣрѣ считать ли сказуемымъ „дали залпъ“ или только „дали“—а „залпъ“ дополненіемъ). Семасіологически „дали залпъ“—недѣлимое и съ дробленіемъ этого выраженія отдѣльныя части его мѣняютъ смыслъ.

Всякая фраза, въ которой болѣе, чѣмъ два главныхъ элемента, или второстепенные элементы не сливаются съ главными, а группируются особо, будетъ непрямою. Такъ, по моему, фраза: „Пугачевъ сидѣлъ на креслахъ на комендантскомъ крыльцѣ“—не прямая, такъ какъ въ ней три главныхъ элемента. Точно также непрямая фраза: „около него стояло нѣсколько главныхъ его товарищей съ видомъ притворнаго подобострастія“, гдѣ кромѣ главныхъ элементовъ есть второстепенный („съ видомъ притворнаго подобострастія“).

Дѣленіе фразы на прямую и непрямою не произвольно допущено мною: оно основано на части психологическаго процесса при воспріятіи чужихъ идей и потому существенно. Фраза съ тремя или болѣе главными элементами имѣетъ два логическихъ ударенія; обиліе второстепенныхъ элементовъ растягиваетъ фразу и дѣлаетъ ее менѣ четкой. Такая фраза, напр., характерна для Гоголя. Фраза прямая, какъ у Пушкина, дѣлаетъ слогъ нѣсколько сухимъ, но зато отчетливымъ и сжатымъ.

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
Дубровский, 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

Составимъ таблицу для фразы прямой и не прямой, сперва у Пушкина, затѣмъ сравнительную (табл. VI) 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. Въ незаконченныхъ вещахъ это отношеніе уменьшается, но я не рѣшаюсь сдѣлать вывода, такъ какъ для вывода нуженъ болѣе разработанный матеріалъ.

Гораздо очевиднѣе результатъ сравнительной съ другими прозаиками таблицы (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, „Вещнія Воды“ . . . . .	18	42
Достоевскій, „Игрокъ“ . . . . .	9	51
Чеховъ, „Неизвѣстный человекъ“ . . . . .	25	35

Изъ нея можно вывести разницу между сложностью слога Толстого и слога Гоголя. Кромѣ общей у нихъ зависимости фразъ (обиліе сложныхъ фразъ) у Гоголя очень велико число непрямыхъ фразъ, что уже 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. Повторяю, въ задачу теоретика входитъ не оцѣнка произведенія (она предполагается заранѣе), 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 вліяніями. (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. Повѣствованіе. 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“ Голя) 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 занятности и Вальтеръ-Скотъ 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 въ старину, при романахъ приключенія. У болѣе серьезнаго читателя романъ имѣлъ успѣхъ:

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 поэтическій 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 объяснить событія 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 повѣствованія съ этой стороны слѣдуетъ по ея преобладающей особенности.

Кромѣ того, качественно наглядность и отвлеченность не-соизмѣримы 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 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 большее или меньшее число характерныхъ сторонъ.

Но это относится къ отдѣльнымъ сценамъ. Отъ всей же повѣсти въ цѣломъ можно ждать, что вниманіе читателя будетъ распредѣлено 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 сознаниемъ, чѣмъ остальное, равновѣсіе образовъ и мыслей нарушается, и первоначальное намѣреніе автора искажается въ сознаніи читателя.

Примѣровъ такого психологическаго сокращенія у Пушкина много и иногда онъ самъ пытается объяснить ихъ необходимость: „Эти подробности (изображенія любви) должны казаться приторными. Итакъ, я пропущу 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 повѣствованіи, нисколько не нарушающій связности ея. Замѣна повѣствованія нагляднаго психологическимъ не только не оживляетъ повѣсти, но лишаетъ ее цѣльности и стройности.

Пушкинъ не могъ этого не чувствовать. Обработывая повѣсть, онъ сокращалъ ея отвлеченныя мѣста. Наибольшее число переходовъ повѣсти отъ наглядной къ отвлеченной даетъ черновой „Дубровскаго“. Наименьшее—лучшія повѣсти Пушкина „Капитанская дочка“ и Пиковая дама“. Таблица (VIII) отношенія (въ числахъ страницъ) наглядной и отвлечен-

Таблица VIII.

Число страницъ отвлечен. и нагляд. повѣсти у Пушкина.

	Отвлечен.	Нагляд.	Отношеніе отвлеч. къ нагляд.	Число переходовъ.
Выстрѣлъ .	5	11	} $\frac{2}{5}$	8
Метель .	6	9		3
Гробовщикъ .	$1\frac{1}{2}$	$8\frac{1}{2}$		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	$27\frac{1}{2}$	$\frac{2}{11}$	6

ной повѣсти показываетъ нѣкоторое развитие въ сторону 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) любопытно. При этомъ необходимо оговориться,

Таблица IX.

Сравни. велич. нагляд. и отвлечен. повѣсти.

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

что наглядность не одно и то же, что и степень образности или реальности художника. Въ зависимости отъ индивидуальных особенностей, одинъ авторъ детальнѣе, насыщеннѣе чувственными свойствами изображаемыхъ вещей, другой довольствуется немногими внѣшними признаками. Это различіе имѣть 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 повѣствованія. Это уже зависитъ отъ степени

законченности произведенія и входитъ въ число пріемовъ творчества. Распредѣленіе вниманія—это значитъ одинаковая глубина фона, обиліе деталей, сценъ и лицъ. Непослѣдовательные переходы отъ изображенія событій къ внутренней жизни героя, частыя отступленія, длинныя отступленія, лирическія изліанія—вотъ что загромождаеть 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 всетаки они всего лишь разсказы, и совершенства въ этой формѣ достигъ легче, чѣмъ въ большой повѣсти. Кромѣ того, Сологубъ—эпигонъ, ученикъ многихъ прозаиковъ-романистовъ и новеллистовъ и не только русскихъ; темы и психологія его новеллъ достаточно разработаны. Сфера мастерства—узкая, ограниченная психологическихъ этюдомъ. Поэтому всѣ силы его таланта устремлены къ совершенствованію формы и къ утонченности. Иное дѣло—„старая“ проза.

Максимумъ наглядности у классиковъ, 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 соотношеніе 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 ихъ 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 психологическихъ, 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.

Описанія 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 силясь остановить молодую преступницу“. Конечно, характеръ 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 сокращенія описанія—въ „Станціонномъ Смотрителѣ“.—„Я

сѣлъ подь 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 чемодансмъ“, 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-blusé, Марія Ивановна Миронова—„благоразумная и чувствительная дѣвушка“ и т. д. Прочія черты характера выступаютъ втеченіе повѣсти въ зависимости отъ положенія, которое занимають эти лица. Второстепенныя личности ступшеваются; но и главныя (напр. Владиміръ Дубровскій, Гриневъ) не всегда достаточно рельефны. Это естественно, такъ какъ Пушкина занимало больше положеніе, чѣмъ характеры героев (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. Менше всего діалога въ „Повѣстяхъ Бѣлкина“.



Таблица X.

Число страницъ діалога и описанія у Пушкина.

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

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

Таблица XI.

Сравнительныя числа діалога и описанія.

На 100 страницъ.	Діалогъ.	Описаніе.	Отношеніе къ чистотѣ повѣсти.
Пушкинъ, Капитан. Дочка	18	4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>	<sup>2</sup> / <sub>7</sub>
Гоголь, Мертвыя Души I.	20	26	<sup>23</sup> / <sub>27</sub>
Достоевскій, Униженные и оскорбленные . . . . .	61	—	<sup>14</sup> / <sub>9</sub>
Толстой, Хаджи-Муратъ . .	31	2 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>	<sup>1</sup> / <sub>3</sub>
Тургеневъ, Первая любовь	27	8	<sup>7</sup> / <sub>13</sub>

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 зна-

ченію стоить 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 превосходитъ болѣе чѣмъ въ полтора раза повѣствованіе.

Собственно говоря, повѣсти Достоевскаго можно раздѣлить на двѣ части: на монологъ и на діалогъ, такъ какъ остальные элементы входятъ 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, пересыпанные ремарками, то есть не простыми замѣчаніями, какъ у Толстого: „сказаль тотъ-то“, а „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 мѣняясь 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 характеристичностью, 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 мало: 2 | 23, тогда какъ описаніе у Гоголя приблизительно 1 | 3.

Описаніе у Гоголя гиперболочно, патетично и очень детально. Детали нагромождаются довольно непослѣдовательно, что приводитъ къ смутности картинъ. У Гоголя не было дара нѣсколькими штрихами рисовать сцену съ фономъ и обстановкой. Въ этомъ умѣніи 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 специальныхъ 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 ь.

Слово „стиль“ произведенія имѣеть 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 въ области представленій, чувствованій и прихотей вѣка, а всего только въ приемахъ художниковъ. На стилъ отражается и личность творщаго, но я буду искать только слѣды творческой индивидуальности.

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

Что касается широты понятія стиля, то я ограничилъ его предыдущимъ анализомъ формы. Такимъ образомъ, не все, что можно назвать формой—есть стиль, а только часть.

Въ изслѣдованіи соотношеній элементовъ прозведенія я остановился на фразѣ, какъ на дальше недѣлимой единицѣ мысли. Вотъ это дробленіе фразы, при которомъ мысль распадается, и есть сфера стиля. 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 находилось. Мы отвлекаемъ его отъ цѣлаго и это отвлеченіе даетъ возможность найти свойства даннаго элемента самого по себѣ.

Все же такой работы не надо смѣшивать съ грамматическимъ отвлеченіемъ. Намъ не важны законы языка: корни словъ, словообразованія, правильныя формы. Намъ нужно одно искусство. (При этомъ мы всегда имѣемъ въ виду связь между формой и содержаніемъ, грамматика же вполнѣ игнорируетъ содержаніе). А что можно имѣть отличный стиль и всетаки дѣлать ошибки въ языкѣ — доказываетъ прежде 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, была 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 стилиа, 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 „существительное“ и „глагола“, тогда какъ эти понятія далеко не совпадаютъ. Связь выражается и прилагательнымъ и существительнымъ. Напр., прилагательнымъ:

„Хозяйка молодая  
Черезвычайно весела“ („Графъ Нулинъ“),

гдѣ „весела“ — сказуемое, т. е. связь между образами, выражено 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 выражаться двумя глаголами или глаголомъ и существительнымъ и т. д.

Однако, въ большинствѣ случаевъ, понятію связи соответствуетъ 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 существительныя.

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 стилия. Но и относительно главныхъ элементовъ я не берусь достигъ исчерпывающей полноты, отчасти потому соображенію, что и о главномъ намъ важно знать главное.

Искать критеріи для элементовъ стилия 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 стилия, а частная, 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 стилия даннаго автора, такъ какъ оно не раскрываетъ его творческой индивидуальности, а всего только психическую.

Поэтому 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. „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 глаголь; „языкъ страстей“ — „блестящія каче-

ства“ — „языкъ“, „блестящія“ — тоже мыслимые элементы стиля. 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 чувственнѣйшій самъ по себѣ элементъ можетъ стать мыслимымъ, или обратно, — въ зависимости отъ другихъ, связанныхъ съ нимъ представлений. Напр., „сѣлъ въ покачнувшуюся коляску“ — несомнѣнно сопровождается представлениемъ 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 представлениями.

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 представлениями. Стиль писателя и 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 можетъ быть только характернымъ; обиліе такихъ не чувственныхъ, но эмоціональныхъ элементовъ безусловно недостатокъ стиля, особенно въ прозѣ, которая должна быть объективнѣе, чѣмъ лирика; въ прозѣ нѣтъ чувственного элемента ритма, который иногда возмѣщаетъ преобладаніе эмоціональныхъ представленій. У Пшебышевскаго на одной страницѣ романа бываетъ до двадцати разъ слово „страшный“, „страшно“, „страхъ“ и т. д. Несомнѣнно, это обиліе эмоціональныхъ элементовъ рассчитано на доврчивость читателя съ неразвитымъ вкусомъ и на его истеричность. Повтореніе одного и того же, хотя бы и невыразительнаго слова, заражаетъ людей, склонныхъ къ истеричности. Такой пріемъ 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 взяла 1-ую главу „Арапа Петра Великаго“, 2-ую половину „Станціоннаго зрителя“ и 3-ью главу „Пиковой дамы“. Эти три отрывка я проанализировала 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 правилень мой

методъ анализа. Взялъ я именно эти три отрывка потому что они представляют хронологическіе этапы Пушкинской прозы: 27-30-34 г.г.

Прежде всего рассмотримъ соотношеніе общихъ чиселъ эпитетовъ, глаголовъ и существительныхъ. Эпитетъ численно занимаетъ 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 определеннымъ количествомъ свойствъ.

Таблица XII.

Элементы стиля у Пушкина.

	ВСЕГО.			Существит.			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
Станціон Смотр., окончаніе . .	183	168	60	48	5	130	42	11	115	28	4	28
Пиковая 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“ чиселъ 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“ глаголь относится къ существительному, какъ 4 | 7, т. е. значительно уступаетъ ему. Затѣмъ, почти сравниваясь съ нимъ въ „Станціонномъ смотрителѣ“ (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 чиселъ“) заключить, что позднѣе Пушкинъ выдвинулъ глаголь, 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 представлений, 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, которые требуютъ отвлеченныхъ словъ, и было бы ошибкой вовсе изгонять мыслимые элементы изъ художественнаго творчества.

Мнѣ кажется, такой ошибкой въ стилѣ было творчество Флора. Оно представляется мнѣ, какъ сплошное насиліе надъ собою, желаніе втиснуть себя всего въ міръ красокъ и звуковъ, повторить все великолѣпіе чувственнаго міра. Кто теперь одолѣетъ „Саламбо“, перегруженную, какъ корабль, неподвижную отъ тяжести и задушенную изображениями.

Тутъ большое значеніе имѣетъ и умѣніе пользоваться чувственнымъ глаголомъ. Развитие глагола у Пушкина какъ нельзя лучше раскрываетъ этотъ важный законъ. Не только глаголь его сталъ значительнѣе количественно; въ „Драпѣ“ на 149 мыслимыхъ глаголовъ приходилось только 9 чувственныхъ, т. е. ихъ почти не было. Въ „Пиковой дамѣ“, въ отрывкѣ приблизительно 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 мыслимые, 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—„Гонь“, Гоголя—„Мертвыя души“, Бѣлаго—„Петербургъ“. (табл. XIII.).

Таблица XIII.

Сравнительныя элементы стиля.

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

Прежде всего, обращает на себя вниманіе огромная разниця 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 пренебрегаетъ 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 (31 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 жёнственной мягкостью его стиля. Сила мысли требуетъ глагола; развитая чувствительность — эпитета. Тургеневъ погружается въ полуощущенія, въ привкусы, въ мимолетныя свойства образовъ. Глаголь у него не можетъ имѣть болѣе значенія при вялости и отсутствіи драматизма его стиля. И въ самомъ дѣлѣ, гла-

голь Тургенева уступает стѣмъ другимъ, кромѣ одно только Бѣлаго.

Перейдемъ теперь къ правой половинѣ таблицы. Тутъ мы видимъ не меньшее разнообразіе чисель, чѣмъ въ лѣвой половинѣ.

Количествомъ мыслимыхъ элементовъ (32) Пушкинъ уступаетъ рѣшительно всѣмъ прозаикамъ, количествомъ чувственныхъ—превосходитъ всѣхъ, кромѣ Бѣлаго. Но это не приходится 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 эмоціональныхъ элементовъ, то Пушкинъ въ немъ занимаетъ среднее мѣсто (10) и это также говоритъ въ его пользу; у Тургенева—наибольшее число эмоціональныхъ элементовъ (18), что и слѣдовало ожидать при его частыхъ переходахъ въ чувствахъ и настроеніяхъ. По чувственнымъ качествамъ стиля Тургеневъ 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 фраза и его глаголь. 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.

На этомъ я заканчиваю анализъ стиля, и вообще, мою попытку введенія въ теорію прозы. У меня есть основанія думать, что она не была безплодной и лишней. Правда, выводы изъ анализа повѣстей Пушкина не могутъ быть названы окончательными, и скорѣе сводятся къ научно-обоснованной провѣркѣ нѣкоторыхъ общепринятыхъ впечатлѣній Пушкинскихъ формъ. Но я ни къ чему другому не стремился.

Центръ тяжести моей работы лежитъ въ ея методахъ. Выводы теоріи прозы принадлежатъ будущему, когда методы будутъ достаточно разработаны и появятся спеціальныя изслѣдованія отдѣльныхъ областей художественной прозы.

---



# ПУШКИНИСТЪ.

---

## ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ СБОРНИКЪ

*подъ редакціей профессора С. А. Венгерова.*

---

---

III.

---



ПЕТРОГРАДЪ.

Фототипія и Типографія А. Ф. Дресслера, В. О., 2 линия, 43-  
1918.